

cir, si el espacio mítico es armónico, entonces la realidad debería ser tan armónica como aquél.

Según Forgues el escritor peruano era un convencido del valor del mestizaje para solucionar el tan discutido problema de la nacionalidad en el Perú; sin embargo, el optimismo arguediano de las primeras novelas que poseía profundas dimensiones revolucionarias, se convierte en un populismo reformista en *Todas las sangres*, homologable al proyecto ideológico de Acción Popular en el cual el propio Arguedas tenía fe durante esos años. Nos parece que el crítico francés se equivoca cuando considera que en *Todas las sangres* hay una perspectiva reformista, puesto que el final de la novela tiene profundas connotaciones mesiánicas de carácter revolucionario, con lo cual Arguedas demuestra cabalmente que es un escritor de futuro: "El oficial lo hizo matar. Pero se quedó solo. Y él, como los otros guardias, escucho un sonido de grandes torrentes que sacudían el subsuelo, como que si las montañas empezaran a caminar". Aquí notamos una profunda asimilación de elementos andinos, la cual está evidentemente orientada al cambio revolucionario; es decir, el mesianismo andino se unifica con la utopía socialista.

Forgues piensa que el último Arguedas ha perdido fe en la posibilidad de transformar la sociedad peruana, por eso, el narrador peruano relega la superación de las contradicciones socio-culturales al nivel mítico (los zorros de la novela póstuma, por ejemplo). De ese modo el autor de *Los ríos profundos* es el paradigma de la dolorosa marcha de un hombre entre dos mundos (el occidental y el andino) que encuentra su equilibrio en la muerte.

Por otro lado, el estudioso francés señala algo muy importante: Arguedas pertenece a la nueva novela latinoamericana, de tal manera que no hay mucha diferencia entre las técnicas narrativas que utiliza un Carlos Fuentes o un García Márquez y las que maneja Arguedas en la novela póstuma. Los tres escritores mencionados son tan modernos en cuanto a la visión del mundo que subyace en sus obras.

El autor de *Yawar Fiesta* recreó el mundo andino y la forma cómo el conquistador destruyó la unión entre el indio y su comunidad, lo que implicó la mutilación profunda de los valores de la comunidad que no han sobrevivido sino bajo formas degradadas; sin embargo, Arguedas nos ha demostrado con sus obras que el campesino tiene la capacidad de sublevarse a fin de instaurar un mundo donde se restablezcan los lazos del hombre con el universo.

Creemos percibir algunos vacíos en la tesis doctoral de Forgues. En primer lugar, la falta de análisis riguroso de la dimensión mítico-simbólica que subyace en la narrativa arguediana. No es posible hacer una exégesis ambiciosa sobre la obra de Arguedas sin considerar lo que algunos han llamado el "pensar mítico" (denominación discutible dicho sea de paso). Es necesario tomar categorías de la antropología para analizar las formas de conciencia campesina que el novelista utilizó con el fin de darle a su escritura un marcado carácter revolucionario en una sociedad pluricultural como la nuestra (hay culturas dominantes y dominadas, por cierto).

Además, Forgues, en ciertos casos, considera la relación literatura-sociedad en forma muy mecánica. Así, su crítica que intenta ser sociológica queda eventualmente reducida a unos cuantos conceptos demasiado esquemáticos y que no bastan para llegar a la estructuración profunda del discurso literario. La crítica socio-histórica no debe ser reduccionista, sino todo lo contrario: ampliar el campo significativo del texto literario y asediarlo desde diversos puntos de vista, tomando en consideración el trabajo inter-disciplinario sin descuidar el análisis de los componentes estilístico-formales.

Si bien es cierto que Roland Forgues no tiene el rigor antropológico-estructural de Martín Lienhard, es evidente que su tesis doctoral nos revela la labor de un crítico literario serio que incluso se ha dado el trabajo de ir a los pueblos donde transcurren los cuentos de Arguedas. Por eso, podemos decir nuevamente que el aporte de Roland Forgues contribuye a incentivar la discusión en torno a la obra de nuestro más importante novelista.

Camilo Fernández Cozman

Ortega, Julio: *Cultura y modernización en la Lima del 900*. Lima, CEDEP 1986, p. 208.

La reflexión de este libro se realiza en torno al corpus discursivo de la ciudad de Lima. Ensayo entre "el escrutinio académico y la observación callejera", establece como aporte significativo una "tipología del discurso limeño" teniendo como punto de partida los años iniciales de nuestro siglo, primeras décadas de la modernización de Lima.

En primer lugar se analiza el discurso que tiene como sujeto a Lima-centro: espacio social y simbólico de la legitimidad que tiene como base la “mitología colonial” y como punto de vista la nostalgia. Esta representación es recuperada en distintos períodos y tiende a establecer un divorcio entre Lima y el país. Los escritores que inauguralmente definen con mayor claridad los términos de éste discurso son Gálvez y García Calderón. El primero estudiado a partir de sus libros: *Una Lima que se va* y *Estampas Limeñas*, establece para Lima lo que Ortega llama “el futuro como fantasma del pasado” explicable puesto que su perspectiva es la de los herederos de la guerra con Chile, cuyo presente contrastaba con el relato de opulencias pasadas.

Ventura García Calderón cree más bien en la posibilidad de reafirmar en el presente la tradición condensada en un conjunto de objetos arquetípicos: la cultura colonial, la historia republicana. En su libro *Vale un Perú* fija la selección de estos objetos a partir de preguntarse qué recuerdo dejaría nuestra patria si desapareciera del mapa. Igualmente Raúl Porras Barrenechea se adscribe a esta temática de la eventual desaparición de Lima. Defensoras de lo antiguo aunque ubicándose en un sector liberal, las clases dominantes —señala Ortega— son siempre las que modifican el espacio urbano con fines de lucro pero desde su discurso jamás señalan el sujeto de esa destrucción urbana que lamentan: su propia clase.

El primer escritor que inicia la confrontación con el espacio tradicional limeño es González Prada, quien trató de definir un nuevo público (obreros, clase media en formación, estudiantes liberales) que se encontraba en emergencia. Póstumamente su discurso sería recuperado por Haya y Mariátegui.

Luego de hacer precisiones sobre el período de modernización de los años 20 y la configuración de un espacio de confrontación de la crítica oficialista (Leguía) y sus opositores, pasa a analizar la más clara expresión de Lima-centro vacío: Federico More, quien llega a imaginar la ciudad capital aislada del resto del país. Esta representación propone el cambio sustentado en un sujeto que gana identidad en lo popular, lo campesino o la provincia. El lugar social de este discurso es lo moderno, representa la autoridad profesional de la pequeña burguesía radicalizada. (p. 23).

Décadas más adelante Salazar Bondy desmitificaría la “Arcadía Colonial”, Lima como representación de centro del sentido tradicional.

“Salazar Bondy logra la proeza literaria de un nuevo manifiesto crítico hecho sobre materiales del repertorio tradicional, esta vez confrontados con las evidencias del malestar social del subdesarrollo y la subsistencia urbana de la mayoría”. (p. 89)

En tercer lugar se analiza el discurso de la Lima criolla: José Diez Canseco en la indecisión de ser calificado como popular o populista fue el escritor que con más seriedad exploró esta subcultura urbana condenada por Salazar Bondy. Una precisión del concepto de lo criollo concluye en que, en forma emblemática, lo criollo se presenta como lo peruano. Chabuca Granda en expresión talentosa representaría la renovación del repertorio criollista que aristocratiza lo popular y populariza lo aristocrático.

Seguidamente la discusión se ocupa del discurso de la cultura popular que en principio ofrece la dificultad de trabajar con fuentes directas. En ese sentido nos parece importante el aporte del texto *Habla la ciudad* (publicado en 1986 por la Municipalidad de Lima), que recoge una serie de testimonios de pobladores de Lima Cercado y cuya singularidad radica tal vez en el “oído literario” que se deja sentir a lo largo de este interesante texto. Ortega, no obstante los problemas señalados, analiza textos de cantos obreros de la década de los veinte y vals (los de Pinglo en particular) que se ofrecen como paradigmas de lo criollo. Al respecto son fundamentales las precisiones que establece en cuanto a las observaciones de S. Stein en su artículo “El vals criollo y los valores de la clase trabajadora de Lima a comienzos del siglo XX” (En: *Socialismo y Participación*, n° 17, marzo-82, pp. 43-45); Stein señala que las condiciones de vida difíciles en las primeras décadas del siglo hicieron que los trabajadores creyeran que el conformismo, la resignación, la aceptación fatalista de la propia suerte eran casi las únicas respuestas a aquella situación. Contrariamente Ortega señala que “aun cuando pueda sugerir una percepción defectiva, incluso fatalista, demuestra sobre todo su sentido trágico. Este sentido trágico vincula al vals con una tradición discursiva donde los hechos son un lenguaje simbólico”. (pp. 129) En términos distintos, acudiendo a la terminología de Bremond, estos hechos refieren una degradación para la elevación pero implican al mismo tiempo una recompensa denominada “el sacrificio heroico”.

En otro apartado se analiza el discurso especializado a partir del periodismo de opinión, la arquitectura polemizante y las ciencias sociales de divulgación, que proyectan imágenes más

objetivas asumiendo una crisis urbana permanente y planteando soluciones desde diversas tendencias. Los espacios de este discurso empiezan a configurarse a partir de la década del 50. Esta racionalidad se aboca ahora a una Lima desurbanizada que se expande en una división del espacio desigual y termina en una desigualdad de recursos, jerarquizando a sus habitantes. “No tiene por ello sentido el seguir hablando desde una Lima invadida o deteriorada... Tampoco meramente plantear la condición moral horrible de una Lima antinacional. Ambos discursos sólo prolongan una confrontación irresoluble. El hecho es que... ésta es una ciudad disforme, plural y heteróclita”. Se trata entonces —sostiene Ortega— de que la nueva urbe y su nueva cultura sean capaces de reconocer el valor de sus diferencias, de las subculturas, de la pluralidad que nos incluye y comunica.

El análisis del discurso literario se inicia con el estudio de la primera novela propiamente urbana de Lima: *Cartas a una turista* de Enrique A. Carrillo (Cabotín), cuyo espacio social es Chorrillos, (denominada Trapisonada en la novela). Igualmente son estudiados *Bajo las lilas* de Manuel Beingolea, *Crónica limeña* de Marisabel de Pinilla de Sánchez Concha. Tal vez la particularidad de estas novelas sea su densidad explícitamente ideológica. No sucede así con expresiones más complejas como *Duque* o *La casa de cartón*. En el primer caso Ortega señala que “la literatura peruana no ha producido una condena tan violenta de la clase dirigente como esta novela. Su crítica es integral: incluso los sobretonos del argumento y la truculencia epistolar, adquieren forma en un discurso narrativo explícitamente hecho para exponer el repertorio completo de la corrupción de una clase” (p. 186) *La casa de cartón* requiere un análisis más audaz ya que se trata de la “novela de estilo vanguardista” más heterodoxa de la literatura peruana, y del discurso narrativo “más urbano y modernizante que se produjo en estas primeras décadas de modernización”. Nuevamente la jerarquización del discurso y el relato, donde el primero prevalece, es definitorio, y el segundo, la ciudad queda latente.

Esther Espinoza

Achugar, Hugo: *Las mariposas tropicales* (subtítulo: “o Soma, 30 textos cotidianos y un apéndice para ser leídos en voz alta”). Hanover, N. H., Ediciones del Norte, 1987; 56 pp.

El crítico y poeta uruguayo Hugo Achugar, conocido por sus libros y estudios sobre las

obras de José Donoso, Rubén Darío, la literatura modernista en general y la poesía uruguaya del cambio de siglo (*Poesía y sociedad*, Montevideo, Arca, 1985) acaba de publicar su quinto y, a nuestro criterio, más destacado libro de poemas, bajo el sello de una pequeña pero cuidada y ya importante casa editorial norteamericana dedicada a la literatura en Lengua española, Ediciones del Norte, afincada en la ciudad universitaria de Hanover a orillas del río Connecticut en Nueva Inglaterra.

En una esmerada y sin lugar a dudas bella edición, *Las mariposas tropicales* viene así a darle lucidez a un ejercicio poético que ya dura más de veinte años, y que afirma a su autor como uno de los raros casos de escritores igualmente diestros en el análisis crítico y en la producción lírica. El libro se inscribe dentro de la corriente que genéricamente se conoce como poesía conversacional, pero logra modular un timbre propio, a cierta distancia de voces dominantes como las de Cardenal, Lihn o Cisneros. En efecto, sin dejar de ser profesional y colocalista, intencionalmente prosaica a veces, la poesía de este libro posee no pocas resonancias de la lírica del pasado, del siglo de oro español, el romanticismo becqueriano o el modernismo de Darío, por ejemplo, lo que hace deleitosamente anacrónica y moderna, tradicional y neovanguardista, y más exactamente atemporal y, sin embargo, de actualidad innegable.

“La historia literaria —dice la nota de Eco transcripta en la contratapa— sirve de telón de fondo para que el poeta construya un discurso sensual de activa potencialidad lírica”. Ello es verdad. Primero porque, como veremos luego con mayor detalle, el poemario constituye un amplio tejido de referencias y extrapolaciones literarias, que sirve a un principio desestructurador de la historia y reestructurador, al mismo tiempo, de una visión moderna, quizá desencantada, pero más realista y humana, del pasado. Y segundo porque, no obstante la gravedad crítica del proyecto central que lo anima, el texto no se rinde al nihilismo o la desesperanza, y ampliando sus registros temáticos y expresivos se vuelve un discurso de afirmación de vida y de integración al mundo físico y a la naturaleza por vías de los sentidos y la pulsión erótica: “se hunde la tarde en nuestro abrazo/ toca mi lengua tu erguida oreja/ tu mano acaricia mi estremecido/ sexo que te busca que te busca...”

Las mariposas tropicales comprende un lenguaje que busca en cierto modo desestabilizar aquellos discursos de la cultura que gozan de