



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

Referencia bibliográfica

Ramos Rea, J. (2009). *Estructura Narrativa de En Octubre no hay Milagros de Oswaldo Reynoso* [Tesis para optar el Grado Académico de Licenciado en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Pregrado.

REPOSITORIO DIGITAL DE TESIS
DE LA BIBLIOTECA DE LETRAS
DE LA UNMSM

Título:

Estructura Narrativa de En Octubre no hay Milagros de Oswaldo Reynoso

Autor:

Jorge Antonio Ramos Rea

Año:

2009

**Lugar de
publicación:**

Lima, Perú

**Tipo de
tesis:**

Licenciatura

**Palabras
claves:**

Oswaldo Reynoso, narratología, modernización, proyecto narrativo, narrativa peruana.

**Referencia
en
APA 7ma. ed.**

Ramos Rea, J. (2009). *Estructura Narrativa de En Octubre no hay Milagros de Oswaldo Reynoso* [Tesis para optar el Grado Académico de Licenciado en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Pregrado.

Resumen

La presente tesis trabaja como objeto de estudio la novela *En octubre no hay milagros* de Oswaldo Reynoso. La hipótesis que sustenta el tesista consiste en afirmar que el proyecto narrativo que Oswaldo Reynoso construye, asocia creación con propuesta ideológica sin renunciar a la modernización de la novela. Luego, el ejemplo más destacado de este proyecto se encuentra en *En octubre no hay milagros*. En el primer capítulo se revisa la narrativa peruana comprendida entre los años de 1930 a 1950. El segundo capítulo repasa la diversa producción de Oswaldo Reynoso, que incluye poemas publicados en periódicos, traducciones, obra periodística, crítica literaria, entre otros. El concepto "pensamiento teórico" de C.E. Zavaleta es fundamental para entender la producción de Oswaldo Reynoso en este capítulo. Por su parte, el tercer capítulo ofrece un acercamiento inicial a *En octubre no hay milagros*, desde lo dicho por la crítica inicial hasta sus vínculos con el proyecto narrativo de Reynoso. Finalmente, el cuarto capítulo se encarga de desentrañar la estructura narrativa de la novela seleccionada para el estudio.

Palabras *Clave:* Oswaldo Reynoso, narratología, modernización, proyecto narrativo, narrativa peruana.



UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

Universidad del Perú, Decana de América

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

Escuela Académico Profesional de Literatura



Estructura Narrativa de *En octubre no hay milagros*
de Oswaldo Reynoso

Por:

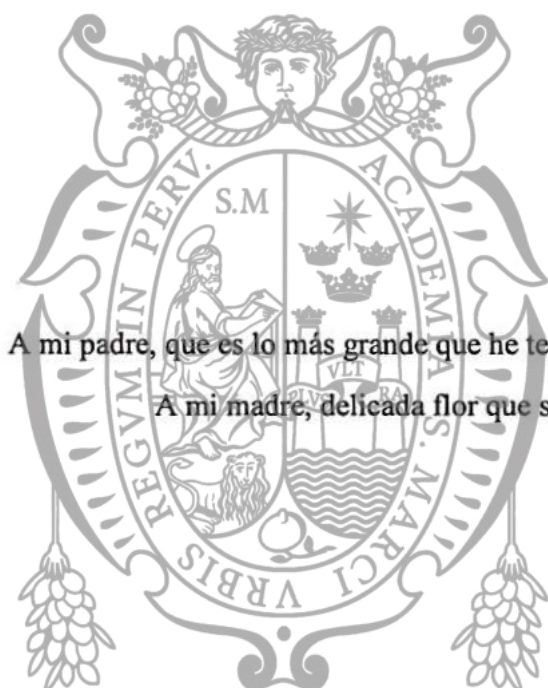
Jorge Antonio Ramos Rea

Tesis presentada para obtener el Título Profesional
de Licenciado en Literatura

Lima

2009





A mi padre, que es lo más grande que he tenido en este mundo.

A mi madre, delicada flor que se marchita cada día.

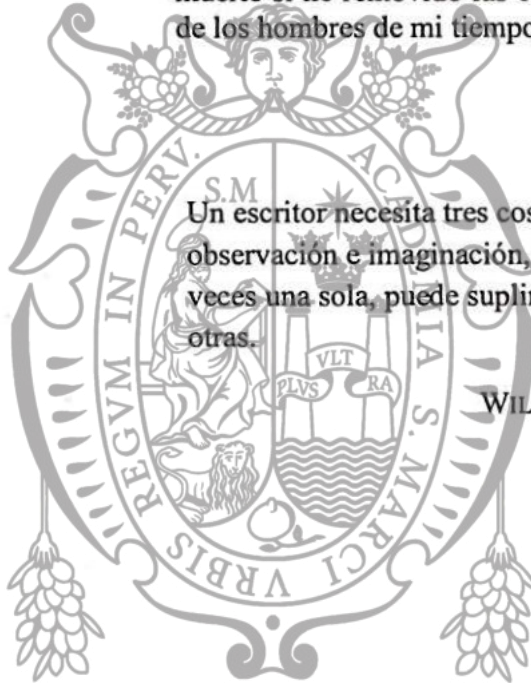


Yo no aspiro a la eternidad. Como Sartre, no me importa que me olviden al día siguiente de mi muerte si he removido las conciencias tranquilas de los hombres de mi tiempo.

OSWALDO REYNOSO

Un escritor necesita tres cosas: experiencia, observación e imaginación, y dos de ellas, y a veces una sola, puede suplir la carencia de las otras.

WILLIAM FAULKNER



ESTRUCTURA NARRATIVA DE *EN OCTUBRE NO HAY MILAGROS*

INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO 1	
LA NARRACIÓN PERUANA: 1930-1950.....	7
1.1 El Indigenismo.....	7
1.2 La literatura urbana.....	12
1.3 La Generación del 50.....	13
1.3.1 La poesía.....	19
1.3.2 La narrativa.....	21
CAPÍTULO 2	
OSWALDO REYNOSO.....	26
2.1 Esbozo biográfico de Oswaldo Reynoso.....	29
2.2 El “pensamiento teórico” de Oswaldo Reynoso.....	31
2.2.1 1952-1958	
2.2.1.1 Poesía.....	33
2.2.1.2 Narrativa.....	35
2.2.2 1961-1980	
2.2.2.1 Narrativa.....	36
2.2.2.2 Periodismo.....	41
2.2.2.2.1 Lima como mito.....	43
2.2.2.2.2 Lima y los migrantes.....	46
2.2.2.2.3 Lima y los marginales.....	49
2.2.2.2.4 La fe religiosa.....	57
2.2.2.2.5 Dos cuentos para <i>Los inocentes</i>	58
2.2.2.3 Crítica literaria.....	60
2.2.2.4 Traducción.....	69
2.2.3 1990-2007	
2.2.3.1 Narrativa.....	69
2.2.3.2 Prólogos.....	71
CAPÍTULO 3	
<i>EN OCTUBRE NO HAY MILAGROS</i>	74
3.1 Los asedios de la crítica.....	76
3.1.1 Publicaciones periódicas.....	76
3.1.2 Estudios generales.....	84
3.2 Proyecto narrativo de Oswaldo Reynoso.....	87
3.2.1 La ideología.....	88
3.2.2 La realidad.....	90



3.2.3 La experiencia vital.....	91
3.2.4 El escritor comprometido.....	92
3.2.5 Las clases sociales.....	94

CAPÍTULO 4

ESTRUCTURA NARRATIVA DE <i>EN OCTUBRE NO HAY MILAGROS</i>	97
---	----

4.1 El narrador.....	98
4.1.1 El narrador autodiegético.....	99
4.1.1.1 El sexo.....	99
4.1.1.2 La religión.....	102
4.1.1.3 La crítica al sistema.....	105
4.1.2 El narrador heterodiegético.....	106
4.1.2.1 El sexo.....	106
4.1.2.2 La religión.....	110
4.1.2.3 La crítica al sistema.....	112
4.2 El tiempo.....	114
4.2.1 El tiempo de la historia.....	115
4.2.2 El tiempo psicológico.....	116
4.3 El espacio.....	117
4.3.1 El espacio social.....	118
4.3.1.1 La crisis social.....	119
4.3.2 El espacio psicológico.....	121
4.4 El lenguaje de la novela.....	123
4.4.1 El lenguaje retórico.....	124
4.4.2 El lenguaje cotidiano.....	128
4.5 Los personajes.....	129
4.5.1 Miguel.....	130
4.5.2 Bety.....	133
4.5.3 Lucho Colmenares.....	134
4.5.4 El Zorro, Carlos.....	136
4.5.5 Doña María.....	137
4.5.6 Tito, <i>Caradehumo</i>	137
4.5.7 Don Manuel.....	138
4.5.8 Leonardo.....	140
4.5.9 Toño.....	142
4.5.10 Instructor militar.....	142
4.6 Las técnicas narrativas.....	143
4.6.1 El contrapunto.....	143
4.6.2 La alternancia múltiple.....	144
4.6.3 El encadenamiento.....	146
4.6.3.1 Tiempos iguales con varios acontecimientos.....	147
4.6.3.2 Tiempos diferentes y personajes diferentes.....	150
4.6.3.3 Escenario diferente y personajes diferentes.....	151
4.6.4 El monólogo interior.....	152



4.6.5 El diálogo.....	152
4.6.5.1 El diálogo directo.....	153
4.6.5.1.1 El diálogo directo puro.....	153
4.6.5.1.2 El diálogo directo mixto.....	154
4.6.5.2 El diálogo indirecto.....	155
4.6.5.3 El diálogo dialéctico.....	155
4.6.5.4 El diálogo dialógico.....	157
CONCLUSIONES.....	159
BIBLIOGRAFÍA.....	161
A. De Oswaldo Reynoso.....	161
Poesía.....	161
Crónicas periodísticas.....	161
Narrativa.....	161
Reseñas.....	162
Traducción.....	162
Prólogos.....	162
Testimonio.....	162
Documento.....	163
<i>Narración</i>	163
Crónica.....	163
Entrevistas.....	163
B. Sobre Oswaldo Reynoso.....	164
C. Complementaria.....	167
Anexo.....	178
Poemas	
“Marinera”.....	179
Poema (Cuando los demonios lloran en el mar...)	180
“Poemas de Luzbel”.....	180
I.	180
II.	181
III.	181
IV.	182
V.	182
VI.	183
VII.	183
VIII.	183
IX.	184
Responso para un pequeño combatiente.....	184
“Poemas”	
Poema (Desterrado para siempre de la infancia...)	185
Narciso ciego.....	186
Poema (La sangre duerme en su noche orgánico...)	186



Poema (Es tu resplandor...)	187
Relato	
El muchacho del geranio	188
Traducción	
Ain Qing	
Sobre poesía	190
Canta una muchacha negra	192



INTRODUCCIÓN

La reconocida Generación del 50 del siglo veinte se ha constituido en un hito importante y referencial en la historia de la literatura peruana. La aparición de aquel conglomerado generacional se dio luego de la finalización de la Segunda Guerra Mundial. En el Perú de entonces se vivía una primavera democrática con la elección de José Luis Bustamante y Rivero que fue cancelada abruptamente por el golpe de estado de Manuel A. Odría que trajo consigo una etapa oscura para la vida política y, contradictoriamente, un afán de urbanización de la capital. Este proceso de construcción generó un nuevo grupo social que denominaron: clase media que con el transcurso de los años, por razones económicas, pasó a ser la clase media empobrecida.

Es en esta fase histórica cuando se hace sentir la presencia de los que luego serían reconocidos como los miembros de la Generación del 50 que tuvieron una activa participación en los distintos campos de la sociedad peruana.

En cuanto a la literatura los estudios señalan la importancia de la creación tanto en la narración y la poesía como momento en que se posibilitó su modernización. En el caso de la narración ésta se dio a través de atenta lectura de obras esenciales de escritores representativos de la literatura norteamericana y europea así como la de otros autores latinoamericanos.

La narrativa de este grupo se bifurcó por distintos caminos de la creación como la narrativa urbana, la narrativa rural y la narrativa fantástica. En el primer caso, que es el que nos incumbe, su interés y preocupación se dio por destacar los nuevos grupos sociales urbanos surgidos de la migración del campo a la ciudad y el consiguiente movimiento urbanístico preconizado por el aparato estatal sin cubrir las expectativas que la sociedad requería consiguiendo únicamente la inmovilización de grandes masas



de pobladores que se vieron desterrados a zonas periféricas de la sociedad conformando las llamadas barriadas.

Sin embargo, la creación no fue el único campo en el que se desarrollaron también lo hicieron en otras áreas que le preocuparon y que Carlos Eduardo Zavaleta llama “el pensamiento teórico” pues todos sus integrantes tuvieron actividades variadas hasta entonces no aprovechadas por otros intelectuales tales como el ensayo, el teatro, el periodismo y la traducción.

De este conglomerado generacional del siglo veinte rescatamos la importancia de Oswaldo Reynoso por el valor que le asignó a la clase media urbana empobrecida en su producción literaria. Esa clase social sumida en el caos, la desigualdad y las consecuencias que el flujo migratorio generó en la capital y en sus habitantes, jóvenes y adultos, empujados a refugiarse en esferas sórdidas que ocupan la ciudad: la cantina de barrio, el billar y el prostíbulo. Rescata como personajes literarios, a los grupos marginales de esa clase media empobrecida y en especial a los aislados en “la collera” que unen soledades para poder subsistir en medio de las carencias económicas y compartir traumas como frustración y desarraigo social.

También ostenta el crédito de extraer de la oscuridad el lenguaje particular y específico de esa juventud perdida entre los avatares de un futuro incierto y que se comunica en “la collera”: el argot. Medio de comunicación asignado a la baja ralea y que en manos de Reynoso se convierte en un vehículo expresivo versátil y elemental para sus usuarios.

Pero todo ello no es sólo un rescate se trata de un proyecto narrativo que, el autor de “El Príncipe”, se impuso como tarea vital para darnos a conocer este mundo que conocía íntimamente. Reynoso también desarrolla actividades colaterales a la creación que le permiten recorrer el velo del anonimato de aquel mundo marginal



ciudadino. Ahí están, para corroborar mis apreciaciones, sus colaboraciones en el diario limeño *Expreso*, luego del explosivo éxito de su libro de cuentos *Los inocentes*, que presentan temas graves como la lucha de los migrantes por subsistir en la capital a través del engaño para conseguir algunas monedas o de las habilidades del limeño para alcanzar la piedad de los parroquianos o de la tristeza que genera el afán comercial en las festividades, etc.

Pero la presentación de ese universo clandestino de la clase media empobrecida es la que llega a la plenitud de su expresión cuando Oswaldo Reynoso publica *En octubre no hay milagros* y más todavía luego de su confesión ideológica en el ya famoso *Primer Encuentro de Narradores Peruanos* de 1965 en la ciudad de Arequipa.

Las imágenes descarnadas de los conflictos sociales y morales presentes en la obra generó más de una crítica severa y censora que no amilanó al escritor y que por el contrario generó una discusión sobre las características de la novela y sus aportes a la narrativa y literaturas peruanas; y que visto a más de cuatro décadas de su publicación constatamos que conserva el estatus de obra importante en el decurso de la narrativa peruana desde mediados del siglo XX y que para nosotros se trata de una “novela de tesis”, aunque también podríamos llamarla “tesis novelada”, porque sirve para mostrar sus postulados ideológicos revelados sólidamente en el ya recordado *Primer Encuentro de Narradores Peruanos* y documentado en las entrevistas posteriores a la publicación de *En octubre no hay milagros*. Además de demostrar amplio conocimiento de las modernas técnicas narrativas vigentes en la narrativa peruana contemporánea.

De esta suerte la hipótesis que proponemos es: el proyecto narrativo que Oswaldo Reynoso construye asocia creación con propuesta ideológica sin que esto último implique renuncia a la modernización de la novela y cuya expresión más importante es *En octubre no hay milagros*. Para demostrar nuestra propuesta indagamos



los postulados teóricos marxistas y otros estudios sobre las técnicas narrativas modernas, así como disertaciones básicas para comprender la novela de Reynoso.

De esta manera en el Capítulo uno nos preocupamos por establecer la continuidad de la narrativa peruana desde los años 1930 hasta el esplendor de la Generación del 50 y su desarrollo en la narración urbana con los primeros aportes destacados del recientemente desaparecido Enrique Congrains Martin y Oswaldo Reynoso.

A continuación, en el Capítulo dos tomamos prestado de C. E. Zavaleta lo que llama “el pensamiento teórico” de un escritor –actividades distintas a las de la creación– para acercarnos al Oswaldo Reynoso desconocido toda vez que su reconocimiento apunta más a su tarea creativa –como cuentista y novelista– descuidándose trabajos como la de versificador, periodista, crítico literario, traductor y prologuista. Es por ello que rescatamos del olvido los primeros poemas publicados en los años 1952 y 1954 en diarios limeños importantes como *La Crónica* y *El Comercio*, además de una primera versión, de 1955, de su poemario *Luzbel* que publicó en 1956. También un relato desconocido publicado en 1957 en *La Tribuna* de Lima. De su labor de periodista reseñamos las crónicas desperdigadas en el diario *Expreso* entre los años 1962 y 1963, luego de su exitoso libro *Los inocentes*, que aportan datos importantes sobre la visión crítica que tenía de la Lima de entonces y las propuestas sobre su proyecto narrativo. Como crítico literario presentamos las reseñas aparecidas en publicaciones de existencia efímera como *Destino*, en 1963, y *Narración*, en 1974. En su labor de traductor publicó dos poemas de un autor chino en la famosa revista *Harauí*, del recordado Francisco Carrillo. Finalmente, presentamos los prólogos a tres libros de cuentos de autores peruanos.



En tanto que el Capítulo tres es un acercamiento a la novela materia de nuestro estudio: *En octubre no hay milagros*. Exponemos, en primer lugar, las aproximaciones críticas aparecidas en publicaciones periódicas y a continuación las de estudios generales. Luego estudiamos el proyecto narrativo de Oswaldo Reynoso, básicamente expuesto en el *Primer Encuentro de Narradores Peruanos* de Arequipa de 1965 junto con algunas entrevistas luego de conocerse la novela, lo que nos permite establecer nexos entre su propuesta teórica y su desarrollo práctico lo que nos lleva a concluir que *En octubre no hay milagros* es una novela de tesis, o como una propuesta de “tesis novelada”.

El Capítulo cuatro es la sección central de nuestro trabajo en que se desentraña la estructura narrativa de *En octubre no hay milagros*. Aquí descubrimos los recursos expresivos que el escritor utiliza para entregarnos su novela a través del cual revela un conocimiento amplio de las técnicas narrativas vigentes en la época y cuyo basamento está en el narrador como eje restaurador del pasado en donde la frustración y el desarraigo de la familia Colmenares son relevantes en su propuesta narrativa.

Es así como nuestra investigación pretende ser un aporte al estudio de la novela emblemática de Oswaldo Reynoso y que hasta el momento de trabajar nuestra propuesta no tenemos noticia de otra exploración sobre el tema.

Finalmente, agradezco encarecidamente a todos los que permitieron el desarrollo de este proyecto. Primero, a mi profesor y asesor doctor Gonzalo Espino Relucé por la correcta orientación en el desarrollo de la tesis para que no me desviara de mis propósitos y, lo más importante, su invalorable paciencia. A Miguel Ángel, mi hermano, que apoyó esta tarea, me impulsó a desarrollarla y a no dilatar más el tiempo ya bastante excesivo de mis aspiraciones.



También mis más profundos y permanentes gratitudes a: Adán Ubilluz; Ivonne Acha Manchego de Ubilluz; María Ubilluz Mejía (†), y en ella a toda su familia; y a *Mulatico*, en donde la vida lo cobije; quienes con cariño y espíritus desinteresados auxiliaron y estimularon estos esfuerzos en momentos difíciles, revelándome el perfil más amable y estimulante de la vida.

Igualmente, agradezco la generosidad invaluable de Dorian Espezúa, Ana María Raymundo Arce y Raúl Ayala Torres, quienes me brindaron la posibilidad de consultar textos de difícil acceso.



CAPÍTULO 1

LA NARRACIÓN PERUANA: 1930-1950

El proceso de la narrativa peruana del siglo XX resulta amplio y complejo por cuanto se presenta el interés de los escritores por rescatar sectores sociales olvidados y marginados para hacerlos conocer.

La primera muestra de lo que apuntamos es el Indigenismo que intenta cubrir ese vacío en la narrativa peruana. Estas miradas parcializadas y comprometidas con el campo revelaron un esfuerzo de responsabilidad con su entorno y cuya opción más sólida estuvo en la narrativa por cuanto los escritores destacados compatibilizaron sus sentimientos con aquel mundo olvidado.

Luego amplios grupos de campesinos empujados por la crisis socioeconómica se trasladaron a Lima y se afincaron en la periferia creando un nuevo paisaje dentro del proceso de modernización urbano conocido como las barriadas. En este contexto y en concordancia con la corriente literaria anterior surge otro grupo de narradores que siente la necesidad de mostrar esa nueva realidad. Ese conglomerado de escritores, que llamaron Generación del 50, fraguó la literatura urbana expresándose a través de la poesía y la narrativa en la que ésta última tuvo importancia en la travesía de la literatura peruana de mediados del siglo veinte. Es en esta etapa que nos detendremos para exponer las diversas manifestaciones que se presentaron en este proceso hasta llegar a los prosistas que nos interesan subrayar en nuestro estudio.

1.1 El Indigenismo

El indigenismo “con sus manifestaciones científicas, ideológicas, artísticas y literaria” fue el “movimiento cultural más coherente y significativo de ese tiempo y tal



vez el más consistente [...] en toda la historia del Perú Republicano” (A. Cornejo Polar 1981 81) porque aunó fuerzas de diversa naturaleza y procedencia para definir “la especificidad nacional en términos de autonomía y erradicar [...] las imágenes hispanizantes u occidentalizadas del Perú” (81), y no una moda literaria, en palabras de José Carlos Mariátegui. Así los escritores se “aproximaron a la realidad, sobre todo a la realidad del indio, con una más clara conciencia y un más hondo empeño que sus antecesores” (Delgado 1984 134), inclinados a ingresar a los confines del realismo, tal como señalara Arguedas (1950) –al referirse a *Agua y Yawar fiesta*–, sin embargo, en algunos casos, su interés fue más allá al asumir el llamado al compromiso político.

El indigenismo constituye una corriente del pensamiento importante de la pasada centuria, pues se expresó en diversas disciplinas como la literatura, la fotografía, las artes plásticas, la cinematografía, etc. Pero es en la literatura y más específicamente en la narración, que tiene desarrollo y predominio notables. Así, los representantes más destacados son Ciro Alegria y José María Arguedas (A. Cornejo Polar 1981; González Vigil 2006 67) por el espíritu que las animaba “hacia perspectivas más vastas y trascendentes” (Delgado 1984 118).

Esta narrativa indigenista, llamada por algunos agraria (Delgado 1984 134), tuvo su esencia en la intención “de realizarse como forma de conocimiento de la realidad y como ejercicio de conciencia social” (A. Cornejo Polar 1981 118). Rasgos ajenos de la visión conservadora de Ventura García Calderón, en la que la representación del indio adquiere un valor extravagante y destaca precisamente porque la imagen del indio que entrega es “superficial, esquemática y prejuicioso” (A. Cornejo Polar 181 77).

Esta orientación indigenista presentó panoramas diversos que, a la vez, significaron tres visiones distintas del indio: la de Enrique López Albújar que recorre



pasiones, vicios y virtudes de los campesinos; la de Ciro Alegría que nos alcanza una visión externa, y la de José María Arguedas que conlleva mayor riqueza testimonial. Estos distintos enfoques perseguían un solo propósito: anhelo de hablar de la realidad.

Los primeros esbozos surgieron con Enrique López Albújar y sus *Cuentos andinos* (1920), quien inaugura el tratamiento realista de la vida indígena del Perú, pues anteriormente se había visto al indio como una figura exótica, como un elemento exclusivamente decorativo en un mundo extraño a los ojos ciudadanos. Así, López Albújar lo ve como una persona llena de pasiones, vicios y virtudes producto de sus “experiencias cabales y vividas como juez de indígenas en Huánuco” (Núñez 1963 XII), lo cual le dio una visión deformada de la naturaleza del indio (Arguedas 1969 40). Representación que, para Tomás G. Escajadillo, tiene la ventaja “de la franqueza, la negativa de disfrazar la perspectiva real mediante la cual el escritor López Albújar conoció los hechos novelados” (Escajadillo 1994-25).

Luego, Ciro Alegría instaura el siguiente territorio, con una “observación desde fuera” (Tamayo Vargas 1973 359). Según Tamayo como un creador casi ajeno al mundo que representaba en sus novelas producto de la preocupación por los indios que acogía su abuelo, Teodoro Alegría, en Marcabal Grande. Visión plasmada en *La serpiente de oro* (1935), *Los perros hambrientos* (1939) y *El mundo es ancho y ajeno* (1941). Pero Alegría no sólo presenta al indio sino que revela una profunda preocupación por la realidad indígena, una toma de conciencia y de acción ante la injusticia social.

En *La serpiente de oro* se retrata al hombre de la selva en conjunción con la naturaleza y los animales para formar una comunidad con un destino común (Escobar 1993 17; Delgado 1984 138). *Los perros hambrientos* muestra al habitante de la sierra con su realidad diversa y en lucha permanente contra la fuerza de la naturaleza (en este



caso la sequía), el hambre y la miseria; elementos que alteran su sistema de vida (Delgado 1984 138).

Por otro lado, en *El mundo es ancho y ajeno* expone la realidad total de los oprimidos en una determinada región, extensible a otros sectores con un ideal colectivista y en la que este mundo es tan ancho como ajeno para los desposeídos por la codicia de los sectores de la población dominantes (Delgado 1984 138).

Y, finalmente, corresponde a José María Arguedas representar la última etapa, y también la más significativa por el carácter testimonial que el escritor andahuaylino le imprimió a sus textos. Basta recordar su participación en el *Primer Encuentro de Narradores Peruanos* en Arequipa en 1965, cuando relata su convivencia con los indios: “Yo fui testigo de estos acontecimientos. Todo este mundo fue mi mundo” (Arguedas 1969 39). Además del interés de Arguedas por mostrarnos a un indio auténtico, con sus alegrías, penas y sufrimientos, disímil de los escritores que le precedieron: “Yo comencé a escribir cuando lei las primeras narraciones sobre los indios, los describían de una forma tan falsa escritores a quienes yo respeto, de quienes he recibido lecciones como López Albújar, como Ventura García Calderón.” (40). Y también las contradicciones sociales del Perú de entonces.

Además Arguedas, recordemos, proyectó su valor creativo hasta la Generación del 50 y se nutre de ella, según el testimonio de Carlos Eduardo Zavaleta (1993):

En vez de separarnos, Arguedas nos unió a la antigua generación; y así como nosotros admiramos su honestidad y conocimientos de la sociedad peruana, así el conoció a través de nosotros las nuevas técnicas de composición, estructuras y estilo, que él acabó asimismo por emplear (7).

Como queda dicho, la obra de Arguedas se alimenta de la riqueza india que el autor obtuvo al convivir con ellos:

[L]a realidad que deberíamos entenderla y que es un poco inútil especificarla, representa la realidad del mundo de la naturaleza, del paisaje y la realidad del mundo



social del hombre que vive en ese paisaje y de las relaciones del mundo exterior con esa sociedad (1969 105).

Mas el escritor encontró un problema desconcertante para mostrarnos ese mundo: “¿Cómo describir esas aldeas, pueblos y campos; en qué idioma narrar su apacible y a la vez inquietante vida? ¿En castellano? ¿Después de haberlo aprendido, amado y vivido a través del dulce y palpitante quechua?” (Arguedas 1950 69). Conflicto que resolvió al “crearles un lenguaje sobre el fundamento de las palabras castellanas incorporadas al quechua y el elemental castellano que alcanzan a saber algunos indios *en sus propias aldeas*. La novela realista, al parecer, no tenía otro camino” (Arguedas 1950 71, énfasis en el original); como revela en el mencionado *Primer Encuentro de Narradores Peruanos*: “escribí [*Agua*] en una forma completamente distinta, mezclando un poco la sintaxis quechuas dentro del castellano, en una pelea verdaderamente infernal con la lengua” (Arguedas 1969 41).

Agua (1935), “escrito con odio, con el arrebatado de un odio puro; aquel que brota de los amores universales [...]” (Arguedas 1950 68), constituye el tránsito del infante de un universo propio a otro extraño, “de la contienda entre indios y blancos, entre oprimidos y opresores” (A. Cornejo Polar 1973 17). Por su parte *Yawar fiesta* (1941) representa la vida cultural indígena y el contraste entre la ideología costeña y la ideología quechua en una pequeña aldea, esto es, en un mundo lleno de contradicciones (A. Cornejo Polar 1973 47; Delgado 1984 139), donde la frustración patente por la alienación lacera el sentimiento.

Los ríos profundos (1958) es la novela de integración en la que el desarraigo toma fuerza en un niño al intentar comprenderse a sí mismo y a un mundo distinto (A. Cornejo Polar 1973 160). Mientras que *La agonía de Rasu Ñiti* (1962) es el encuentro de los símbolos y la fuerza mítica (Delgado 1984 139; A. Cornejo Polar 1973 182). Y *Todas las sangres* (1964) es la asunción “de la problemática indígena en problemática



nacional y la de esta en categoría universal” y de la fe en la creación de una nueva sociedad (A. Cornejo Polar 1973 241).

Luego estos trabajos narrativos dieron lugar a una nueva percepción de la realidad ante el crecimiento desmesurado de la metrópoli en razón de la migración del campo a la ciudad como consecuencia de la crisis de la agricultura. Lima se constituyó en centro de atracción y convergencia de esta población empobrecida (Huiza 1998; Cotler 2006; Garaycochea 2007, Klarén 2008) de tal manera que los productores culturales pasaron de una literatura provinciana a una literatura urbana. Un tránsito enriquecedor y que dio continuidad a la producción narrativa peruana inscribiéndose en los predios de nuestra tradición literaria.

1.2 La Literatura urbana

El crecimiento urbano de Lima se impuso en la visión de los escritores creando la necesidad de dar testimonio de este desarrollo y de los graves problemas que arrastraron: morales, económicos y sociales. Conflictos que asolaron a todos los estratos de la sociedad, los de los niveles socioeconómicos altos, medios y bajos.

En este proceso de transformación de la capital un grupo de escritores apuntaban todavía a una literatura regional cuya producción registraba “bocetos desvaídos de la narración indigenista del grupo de Alegría y Arguedas”, y que señalan el agotamiento de la “veta rural” (Castro Arenas [1967] 253). Entonces los esfuerzos de Pilar Laña Santillana (1943, 1948), María Rosa Macedo (1944), Hortensia Luna de la Puente (1944), Sara María Larrabure ([1949]) y Porfirio Meneses (1948, 1954) resultaron inútiles para continuar la senda trazada por los indigenistas; aun en su afán de novelar conflictos emocionales entre campesinos, conciliar personajes, además de temas costeros y conflictos sociales y económicos.



En este tránsito epigonal tres escritores serán importantes para enrumbar el camino hacia la narrativa urbana: Martín Adán, José Diez-Canseco y José Ferrando y que son antecedentes importantes dentro de la configuración de lo que un buen sector de la crítica ha llamado la Generación del 50.

En el caso de Martín Adán (1908-1985) *La casa de Cartón* juega un rol importante en la narración por dos razones. Primero por el ingreso de la ciudad a la literatura, y en segundo lugar por el trabajo estilístico de la prosa como son: los signos de puntuación, la enumeración caótica, la adjetivación, el registro de sensaciones, y las metáforas (Gutiérrez 1988 89).

Por su parte, José Diez-Canseco (1904-1949) inserta en su obra personajes de los barrios populares de la capital (Castro Arenas [1967] 245) constituyéndose en un cronista de la realidad (Elmore 1993 54), hecho que aprovecharían los escritores de la Generación del 50 y que a juicio de Tomás G. Escajadillo (1997) es el “único antecedente válido” ([91]) que se puede reconocer.

José Ferrando (1901-1947) es el otro narrador que comparte el mérito de ser el “primer brote del realismo urbano en la novela” (Castro Arenas [1967] 249) por cuanto rescata personajes del barrio modesto: la condensación del carácter del criollo, del negro belicoso y sensual, del peleador callejero, de la prostituta del puerto; junto con el escenario suburbano: la cantina, la pulpería y el cuartucho de callejón (Castro Arenas [1967] 250). Héroe que tendrían caracterización importante, por ejemplo, en la producción narrativa de Julio Ramón Ribeyro, Enrique Congrains Martín y Oswaldo Reynoso.

1.3 La Generación del 50¹

¹ Esta filiación la tomamos por razones operativas ya que existen opiniones divergentes.



El proceso de movilidad social coincide con la transformación urbana de las ciudades costeñas gracias a la naciente industria nacional. Estas oportunidades de trabajo crearon los cinturones de pobreza alrededor de las ciudades en las llamadas barriadas, que se constituían a través de la invasión de terrenos baldíos de propiedad del Estado y, en otros casos, privados. Así, se originó un cambio en la composición social peruana, metamorfosis que los escritores observaron atentamente y colisionaron con temas y motivos nuevos por la concentración masiva de provincianos.

Conjuntamente con este desarrollo urbano se genera un mercado potencial de lectores que se intenta explotar con los Festivales del Libro y las series Populibros, auge editorial que coincide con la dictadura de Manuel A. Odría que permitía, únicamente la publicación de las obras de creación. Como recuerda Pablo Macera en la entrevista que le hace Miguel Gutiérrez (1989):

MG. Otra cosa. Todos ustedes han sido buenos lectores de literatura, de novelas.

PM. Sí. Pero parte era también porque Odría era lo único que dejaba que hubiesen en las librerías. No había otra cosa (139).

En 1958 se daría impulso a los “Festivales de Lima”, editados por el Concejo Provincial de Lima. Entre tanto, Manuel Scorza se constituía en el animador más importante del Patronato del Libro Peruano, bajo el auspicio y respaldo de Manuel Mujica Gallo, que pretendía ser un proyecto cultural a la vez que editorial de envergadura nacional. En la década siguiente, Scorza continuaría con este entusiasmo a través de las series de Populibros y los festivales del libro peruano (Escajadillo 2006a, 2006b).

Este animado mercado editorial se vio reforzado con la publicación de revistas como *Cultura Peruana*, *Idea*, *Generación*, *Centauro*, *Realidad*, *La novela peruana*, *Jueves*, *Letras Peruanas*, entre otras. La última fue aclamada como la revista generacional toda vez que aquí se publicaron un buen número de textos iniciales de los



reconocidos representantes del grupo generacional. En esta valoración no podemos descuidar el notable desempeño de diarios limeños que tuvieron una tarea capital de divulgación como *La Crónica* y *El Comercio*, a través del Suplemento *Dominical*.

Sobre éste último Carlos Eduardo Zavaleta (2006) lo recuerda así:

[R]esultó ser, desde 1952, una tribuna excelente para las distintas ramas de la cultura pues publicaba, por igual, artículos proporcionados por los servicios culturales de embajadas extranjeras en Lima, o breves ensayos, o cuentos, o notas bibliográficas sobre libros recientes, además de cualquier otra información científica o artística. En verdad, bajo la hábil dirección de Francisco Miró Quesada Cantuarias, y de entonces su auxiliar, el joven escritor Abelardo Oquendo, fue, durante los años de nuestra primera actividad, la publicación más abierta a los jóvenes (39).

Entonces se habla de “la nueva narrativa peruana [...] cuando se agota el vigoroso y extenso desarrollo del indigenismo tradicional y cuando [...] pierde interés el siempre desigual cultivo de la prosa criollista” (A. Cornejo Polar 1982 123). Así “la modernización del relato” se presenta en “un trabajo de afinamiento sobre el punto de vista de la narración –aspecto notablemente descuidado hasta ese momento” (12).

Por tanto se sitúa:

[L]a “Nueva Narrativa”, es decir la narrativa “moderna” en el sentido que uno hable de arte ‘moderno’ para referirse a la transformación radical que han sufrido en Europa y América los lenguajes artísticos a partir de 1880, aproximadamente (teniendo como eje renovador, en el campo narrativo, 1910-1940), dinamitando los presupuestos teóricos, los recursos expresivos y las opciones creadoras del arte “tradicional” (González Vigil 1984 228).

Juicio que amplía Carlos Eduardo Zavaleta (2006) en los siguientes términos:

Yo diría que nosotros deseábamos, desde fines de los 40’s, cambiar el rumbo de la narrativa peruana, alejarnos de las simplicidades técnicas y estéticas (no de la redención social) de costumbristas e indigenistas, practicar otros métodos modernos en boga, enriquecer la psicología de los personajes, y sobre todo, describir la realidad peruana o las fantasías de un escritor peruano, según sea el caso, a condición de pulir el lenguaje y ponerlo en un nivel artístico internacional, que por entonces iba dejándonos a la zaga (20).

A esto se agrega “la revelación de varias capas de una personalidad” y la “búsqueda de un lenguaje peruano, del coloquio” (63).



Para los escritores anteriores, el problema social más importante fueron los indios; explotados campesinos que constituían un alto porcentaje de la población y en cuya expropiación se sustentaba gran parte de la riqueza del país. En cambio, para esta nueva generación el esfuerzo se centra en conocer e interpretar los problemas morales, psicológicos y sociales de la clase media afincada en el sector urbano, donde la miseria, el abandono y la desesperación imperaban completamente.

Esta Generación del 50 (Scorza 1963 VIII), resultó ser una generación importante en el desarrollo de la sociedad peruana y que, a juicio de Miguel Gutiérrez (1988), la integran la:

[T]otalidad de coetáneos (intelectuales, artistas, hombres y mujeres de acción) nacidos en el Perú [...] entre 1920 y 1935, con figuras fronterizas como, por ejemplo Mario Vargas Llosa y Tilsa Tsuchiya y que entre los años de la postguerra y la década del 50 desempeñaron gran actividad política y cultural en Lima y provincias del Perú [...] ([49]).

Bajo esta proyección Gutiérrez señala que las “promociones” o “grupos vinculados por la edad o por coincidencia de clase y de centros de formación o por el credo estético que comparten”, son los nacidos entre 1920 y 1925, 1926 y 1930, y entre 1931 y 1935 (50). Estas promociones se dispersan en distintas áreas como la historia, la filosofía, la sociología, la antropología, la lingüística, la música, las artes, la literatura, etc. En cuanto a esta última la producción creativa recorre dos riberas distintas, por un lado la poesía y por el otro la narración.

Si bien resultan importantes, para nosotros, los aportes de Gutiérrez sobre el tema no dejaremos de mencionar otras perspectivas sobre la Generación del 50 como son los casos de Carlos Eduardo Zavaleta, Tomás G. Escajadillo y Antonio Cornejo Polar.

Carlos Eduardo Zavaleta (1993), compañero de promoción de Reynoso, luego de una breve reflexión sobre las opiniones de las generaciones resume su posición



adscribiéndose a las propuestas de Petersen: “la comunidad de influencias rectoras y la sujeción a grandes hechos o cambios durante el periodo de formación del grupo de artistas” (6). Sobre el primer tópico señala a Vallejo, Alegría y Borges en el ámbito latinoamericano, mientras que las influencias extranjeras serían el existencialismo francés, las novelas norteamericanas e italianas, y el redescubrimiento de la literatura latinoamericana (Zavaleta 2006 75).

Respecto de la influencia de Borges Washington Delgado (A. Cornejo Polar et al. 1982) dice lo siguiente:

Es importante señalar que los nuevos temas narrativos significan también una renovación de las técnicas y los procedimientos, sobre todo una renovación de la prosa. El maestro en este sentido, no sólo para el Perú o para su Argentina natal, sino para toda América, es Jorge Luis Borges (24-25).

Siguiendo con la propuesta de Zavaleta, luego incide en la producción conjunta:

[Q]ue, en el caso de los narradores, primero va de 1948 a 1951, con cuentos y relatos en revistas y suplementos dominicales. Luego, vienen los libros (el primero, *Nahún* de Vargas Vicuña, en 1953) y se suceden los años fértiles de 1954 y 1955: *Lima, hora cero*, *La batalla [y otros cuentos]*, [*Los*] *Gallinazos sin plumas*, *Los Ingar*, *El Cristo Villenas*, *Kikuyo*, seguidos de los volúmenes de Angel y Bonilla Amado y todo ese conjunto de títulos, desusado en número y calidad respecto a la lentitud de la producción indigenista, concluye en 1958, en que aparecen *Náufragos y sobrevivientes*; *Cuentos de circunstancias*; *Unas manos violentas*, *No una sino muchas muertes*. Quizá debamos considerar como el último producto de estos brotes, a la vez juveniles y maduros, *Los inocentes* (1961), de Reynoso. Después, ahora sí de veras, la generación se desintegra y sólo quedan poquísimas posibilidades (p. 7).

A continuación detalla las otras propuestas del mencionado estudioso: 1. Coincidencia de nacimientos, con uno o dos años de distancia entre los miembros, 2. “Comunidad rectora de elementos formativos”. Además de los alejamientos de la sierra; la vida en común en Lima; los colegios o las universidades; el ascenso de la clase popular y media; y el crecimiento de la capital y el nacimiento de las barriadas.

Otro aspecto, el 3, sería del “influjo mutuo de las lecturas públicas y de las primeras lecturas de modelos extranjeros” y que algunos escritores lo reconocieron en



desmedro de influencias locales, aun cuando sí referían preferencias de autores consagrados como Palma, Valdelomar, Alegría, Arguedas, Vargas Vicuña, Vargas Llosa, entre otros (Oquendo 1973 [11]-49).

Luego Zavaleta se refiere a la presencia de un caudillo en el punto 4, aun cuando no lo hubo sí existió “una condición adventicia”. En el punto 5 destaca “el lenguaje generacional”, esto es que se buscó este lenguaje con distintos matices oscilando entre la lengua culta y la oralidad.

Finalmente, como punto 6, para Zavaleta, la inmovilización de la generación anterior: “Debilitada la generación indigenista (sobre todo Arguedas) continuó produciendo, pero cambió de tema, fue haciéndose mestiza, y aun de estilo” (7).

Por su parte Tomás G. Escajadillo (1997) se ciñe a un solo aspecto y prefiere hablar de “Generación de mediados del 50”:

[U]na de las características que siempre se ha señalado es que para que exista una generación todos tienen que haber publicado más o menos al mismo tiempo, y esa característica si se cumple con la generación de Ribeyro; todos ellos publican su primer libro entre el 54 y el 55 (93 nota 1).

Y para demostrarlo incluye una detallada e importante bibliografía (“Una década crucial: 1954-1963”, 108-110), que amplía la relación de títulos que presenta el autor de *El cinico*, además se ocupa únicamente de conjuntos de cuentos, es decir, de libros y no de textos publicados en revistas y periódicos, como señala Zavaleta.

Finalmente, Antonio Cornejo Polar (1989) sentencia: “Realmente no creo que exista la generación del 50, pero además me temo que no existe la generación en general, que es una categoría falsa de la crítica literaria y que sería mejor pensar en otras”, porque:

[A] través del término generación se imagina la historia como un proceso unilineal, desestratificado, homogéneo. Como si un conjunto de “coincidencias cronológicas”, “fecha de nacimiento”, fecha de publicación de primeras obras, etc., pudiera borrar las diferencias sustanciales que existen en un mismo



momento entre los diversos grupos sociales, las diversas clases sociales que existen en un determinado país, en este caso el Perú (149),

y piensa que mejor es hablar del 50:

[T]al vez como una coyuntura histórico social en la que distintos grupos de intelectuales responden de distinta manera representando distintos intereses, plasmando distintos valores estéticos inclusive a una coyuntura que se da efectivamente en la realidad y dentro de una determinada coordenada cronológica. Había que invertir la figura. No es entonces una generación del 50; hay un fenómeno histórico social que le podemos llamar del 50, todo lo que está sucediendo en el 50 y las distintas respuestas que recibe este fenómeno de los productores de cultura y, en este caso, de los narradores, de los poetas, etc. (150).

Y si nos ajustamos a lo que manifiesta Cornejo Polar, y sin querer generar una discusión, no se debería hablar de Generación del 50.

1.3.1 La poesía

En la expresión poética de esta generación se plantea la dicotomía poesía pura y poesía social sin que exista una posición de dominio de alguna de ellas. La discusión sobre ambas generó tendencias encontradas bajo el postulado de que la primera estaba en “la búsqueda de la belleza y la creación de un universo estético alejado de toda anécdota”, mientras que la poesía social expresaba “el mundo de la miseria y los sufrimientos del hombre en nuestra sociedad” (Ollé 1989 55). Sin embargo, estos dos tipos de poesía no tienen una frontera definida porque muchos de los poetas de esta generación cultivaron ambas opciones (Delgado 1984 153).

Así Eielson declaraba lo siguiente a Roland Forgues (1985):

Nunca he creído en la existencia de dos o más maneras de escribir poesía. No existe una poesía pura porque no existe una poesía impura. Ni comprometida ni programática, ni nacional, ni folklórica, ni ocasional. La poesía es una sola y, cuando es auténtica no tolera adjetivos (20).

También Marco Martos (1993) piensa que esta división es una “leyenda falsa”, pues:

Un orífice como Eielson es capaz de los acentos más desgarrados en un libro como *Habitación en Roma* (1954) y un poeta aparentemente ensimismado como



Javier Sologuren puede entregarnos un sentido que busca la entraña del significado del Inca Garcilaso (10).

Además, prosigue Martos, cuando Mario Vargas Llosa y José Miguel Oviedo reprocharon “el sacrificio de la poesía” en *Edición Extraordinaria* de Alejandro Romualdo, en 1958, simplemente se equivocaron pues “en el manojito de poemas hay tres o cuatro que merecen estar en toda antología de la poesía peruana” (10).

Cuando Marco Martos escribe “el sacrificio de la poesía” y señala a Vargas Llosa está refiriéndose al artículo: “¿Es útil el sacrificio de la poesía?” que el novelista escribió para la revista *Literatura* (1959) en la que fue áspero con *Edición Extraordinaria* de Alejandro Romualdo. Entre otras cosas escribió lo siguiente:

El propósito que alienta *Edición Extraordinaria* es bastante claro. Por lo demás, importa poco para una valoración estricta del libro, que debe atenerse a los poemas, no a la injusticia de las ideas que movieron a su autor a escribirlo. Pero Romualdo, al comprobar que la ejecución de este propósito en su integridad, es inconciliable con el respeto de los procedimientos consustanciales a la poesía, no vacila: los elimina y reemplaza por otros. En esto consiste el sacrificio. Puesto que la finalidad que se ha trazado exige que renuncie a los medios de elaboración propios de la poesía, va a construir sus poemas con materiales distintos. Ni siquiera necesita inventarlos, pues ya existen: son los recursos y la técnica de la publicidad. Hay una perfecta coherencia en esta decisión. La única forma como puede convertir a la poesía en un instrumento de lucha social de eficacia tangible, es haciendo de ella un vehículo de propaganda. Son los métodos y el estilo de la publicidad los que van a sustituir a aquellos que han sido victimados en nombre de la revolución (47).

Juicios que Alejandro Romualdo recordaría más tarde y respondería de la siguiente manera:

No defendía mi poesía porque la poesía se defiende sola, pero la crítica de Vargas Llosa, más inteligente, en la revista *Literatura*, yo la respeté porque era una opinión, naturalmente no llegaba al extremo aunque sí me ponía como que yo construía esta obra muy fríamente como se construye un alcantarillado y que todo estaba matemáticamente dispuesto para provocar un efecto, es decir, me desmantelaba todo el aparato técnico, pienso que este era el Vargas Llosa de 1958, él ahora es un gran técnico de la narrativa. Imagino que también elabora cómo se hace la estructura del libro, sin embargo, comprendió perfectamente el libro, comprende cada uno de los poemas como no lo han comprendido ningún crítico (Cajas 1989 276-277).

Respecto de José Miguel Oviedo afirma que:



[N]o era una crítica literaria: decía que yo estaba buscando un puesto en el partido con ese libro. Lo suyo era un rechazo irritado a un proceso de transición ideológica; no comprendió para nada que ahí había una ruptura literaria con la poesía anterior (Cárdenas y More 1989 313).

Jorge Eduardo Eielson, Javier Sologuren, Sebastián Salazar Bondy y Blanca Varela son considerados los poetas puros, mientras que los poetas más destacados de la opción social son Alejandro Romualdo y Juan Gonzalo Rose (Gutiérrez 1989 149-152 y 154-155). Éste último y Manuel Scorza se incorporaron luego al grupo “Los poetas del pueblo” (Martos 1993 10).

1.3.2 La narrativa

El grupo de narradores de la Generación del 50 asumió una tarea inmediata: auscultar la realidad urbana que los rodeaba. Así, tomaron como fuente literaria el contexto social que los cercaba al generarse una concentración masiva de pobladores en la ciudad como consecuencia de la migración del campo. Estos migrantes empobrecidos lo hicieron con la esperanza de mejorar su estatus de vida, sin embargo, no lo consiguieron y engrosaron las filas de los sectores más empobrecidas del casco urbano o suburbano. Con esto Lima dejó de ser territorio exclusivo de blancos y de burgueses y se integraron las clases sociales que polarizaron las relaciones de subsistencia.

Pero este calado de composición de los narradores no fue una simple transposición de los hechos vividos u observados, pues ésta va unida a una preocupación por los problemas técnicos de la narrativa moderna y el interés por experimentar. Así, aprovechan los nuevos recursos de abordar la materia narrativa como revela Zavaleta (1986): “El monólogo interior, el narrador ‘ausente’, los narradores sucesivos de una misma historia, la prosa poética, las rupturas temporales, el dato escondido, el comienzo en cualquier momento de la historia, el *flash back*” (194). Además de “la búsqueda de un lenguaje peruano, propio, dentro del gran caudal de la lengua española” (194).



De manera que esta narrativa significó un aporte importante en la producción creativa: la modernización del cuento y la creación de la novela modernas (Gutiérrez 1988 [85]).

Una vez que se afirmaron las bases del nuevo modelo de narración y su ejecución se presentó la tarea inmediata de la publicación, para ello se acercaron a diarios y revistas que fueron los medios accesibles útiles para la divulgación de los cuentos, tal como lo recuerda Carlos Eduardo Zavaleta (1998 189-190; 2006 39).

Estos narradores tendrían su expresión generacional en los libros de cuentos y novelas que van desde el año 1953 hasta el año 1966. Catorce años de producción ubérrima, considerando incluso la opción del escritor por publicar un libro cada tres o cuatro años, pues muy pocos se dedicaban exclusivamente a la creación (Oquendo 1973). En este rubro existe un consenso sobre los representantes de la generación: Enrique Congrains Martín, Julio Ramón Ribeyro, Sebastián Salazar Bondy, Eleodoro Vargas Vicuña y Carlos Eduardo Zavaleta. Y como figuras anexas Felipe Buendía, Alfonso La Torre, Manuel Mejía Valera, Luis Loayza, Oswaldo Reynoso y Mario Vargas Llosa.

Todos ellos, a juicio de Ricardo González Vigil (1984 228), desarrollaron su actividad en campos distintos como la narración fantástica, la narración rural y la narración neorrealista urbana².

De estas tres vertientes nos interesan la rural y la neorrealista urbana. La narrativa rural se diferencia del indigenismo tradicional por el universo representado y la actitud del narrador. Aquí el conflicto entre el campesino y los gamonalistas ocupan lugar secundario para dar paso a la presencia de problemas que tienen que ver con la

² Manuel Velázquez Rojas (1989) habla de urbanos, neoindigenistas e imaginistas, mientras que Estuardo Núñez (1963) habla de "etapa neobjetivista" y no de "neorrealista urbana" (XXII).



condición humana personificados en los campesinos. En este espacio podemos reconocer a Carlos Eduardo Zavaleta, Eleodoro Vargas Vicuña, Marcos Yauri Montero, Rubén Sueldo Guevara y Antonio Gálvez Ronceros.

Por su parte, la narrativa neorrealista urbana se reparte la geografía citadina: el barrio de la clase media; el barrio residencial; la barriada; el colegio con sus realidades humanas, psicológicas, morales y lingüísticas (Núñez 1963)³. Además de la violencia, la injusticia social, la frustración y el enfrentamiento entre adolescentes marginales y desocupados.

El problema del inmigrante, su modo de vida en la ciudad y en la casucha miserable junto con delincuentes, locos, charlatanes; crea una perspectiva abierta a los narradores quienes con ojo ávido retratan esta nueva imagen del bisoño proceso de urbanización citadina.

Enrique Congrains se fija en el escenario urbano marginal y es quien genera importante expectativa⁴. Por otro lado, Oswaldo Reynoso divisa el mundo de la clase media pauperizada con jóvenes próximos a la delincuencia con el significativo aporte en el plano del lenguaje y del tema adolescente.

En el otro extremo están Julio Ramón Ribeyro, Carlos Thorne, Sebastián Salazar Bondy y Mario Vargas Llosa, quienes reflejan los barrios residenciales y de clase media.

De Congrains (1954, 1955, 1958, 1964) nos interesan sus tramas realistas, su simpatía por los nuevos habitantes de la ciudad y su problema de la vivienda, el mundo

³ Afirma Estuardo Núñez: "la nueva tarea de los prosadores incluye un acendrado y agobiante esfuerzo por *perfeccionar el uso del instrumento del lenguaje*, a fin de expresar de modo más cabal los conflictos y las emociones del hombre de hoy. Advertimos en ellos una doble y angustiosa preocupación: la de vivir y su captación y la del expresar y su enunciación" (XXII, énfasis nuestro).

⁴ Para Tomás G. Escajadillo (1997): "el autor más característico –no el más importante, pero el más característico desde el punto de vista de los sectores urbanos– es Congrains" (98).



insondable de la barriada, su lucha por la subsistencia en medio de las carencias económicas, la ingenuidad de los migrantes frente a la astucia de los limeños. También la independencia de los jóvenes violentando las reglas de convivencias familiares y sociales, y la pugna entre mestizos y limeños por conseguir un espacio en el medio urbano para la práctica de algún deporte. Y junto con estas tramas el tratamiento técnico del relato (*Zahorí*⁵).

Si bien Congrains había logrado concentrar el interés de los lectores al presentar a los primeros migrantes y la lucha por subsistir, todavía hacía falta conocer las contradicciones sociales y políticas que generaron esta nueva clase social empobrecida. También el mundo suburbano cercano al lumpen con sus propias características. Es así como irrumpe en el escenario literario Oswaldo Reynoso (1961) con *Los inocentes*. Cinco cuentos que nos revelan el mundo hostil en el que se desenvuelven los jóvenes habitantes de la capital peruana enfatizada en el título de cada relato: “Cara de Ángel”, “El Príncipe”, “Carambola”, “Colorete” y “El Rosquita”. También presenta el afán de los jóvenes por ser adultos precipitadamente para romper las reglas que norman su vida de adolescente, así como el conocimiento del amor y el sexo. Igualmente recorre el mundo próximo a la delincuencia reunido en la Quinta, la cantina o el billar con la característica narrativa principal de la oralidad y las técnicas narrativas contemporáneas.

La literatura peruana del siglo veinte tiene un auge sostenido que se inicia hacia 1920 con la corriente indigenista y continúa con la denominada Generación del cincuenta del siglo veinte. Éste último periodo resultó crítico por la afluencia masiva migrantes a la capital. Entonces Lima volvió a ser el centro cultural donde se agruparon

⁵ Alberto Tauro (1993) refiere que el seudónimo esconde a Manuel Suárez Miraval, p. 175.



los jóvenes que renovaron la literatura peruana durante esta etapa crucial de la historia literaria.

Los aportes sustanciales en todas las áreas del pensamiento humano de este grupo generacional resultan invalorable y constituyen, hasta la fecha, el único evento del pensamiento irreplicable.

En el caso de la literatura se señala que la llamada Generación del 50 significó un desarrollo importante del quehacer literario tanto en la poesía como en la narrativa y que con ésta última se ingresó a la modernidad literaria por la habilidad en el manejo de los recursos técnicos, del diseño de la estructura, del modelo de narración y, lo más importante, la exploración intimista de los personajes. Por ello el contraste con las otras generaciones o corrientes literarias resulta más notorio e importante sumado al hecho de que la mayoría de estos jóvenes poseían la sabiduría propia de expertos estudiosos de la narrativa peruana.

El género narrativo dio curso a modalidades como la narrativa rural, la narrativa fantástica y la narrativa neorrealista urbana. Ciertamente ésta última tuvo exponentes importantes como C.E. Zavaleta, Juan Ramón Ribeyro, entre otros; pero a nosotros nos interesan Enrique Congrains Martín y Oswaldo Reynoso porque apuestan por la descripción de una nueva realidad todavía desconocida, el uso de un lenguaje particular y los esfuerzos por mostrarnos a un nuevo narrador como consecuencia de los cambios económicos y políticos que la sociedad peruana experimentaba. Así se busca analizar y criticar los espacios urbanos observados. Las llamadas barriadas eran un desafío para los nuevos habitantes marginales que destilan sentimientos de rebeldía y de odio, juntos con las pasiones y frustraciones, sin ser elementos meramente decorativos.



CAPÍTULO 2

OSWALDO REYNOSO

Los integrantes de la llamada Generación del 50 desarrollaron otras actividades distintas a las de creación como el periodismo, el ensayo, la crítica, etc., labores que Carlos Eduardo Zavaleta llamó el “pensamiento teórico”. Nuestro autor también abrió cauces dentro de este campo hasta ahora ignorados, por la dificultad de acceder a los repositorios hemerográficos, diferenciándose de otros compañeros de promoción porque juzgamos que algunas de estas ocupaciones las consideró como parte de su proyecto narrativo que haría eclosión con su primera novela *En octubre no hay milagros*.

La crítica literaria ha destacado la importancia invaluable de la Generación del 50 en el desarrollo de la literatura peruana remitiéndose específicamente al campo creativo, sin embargo, aquellos jóvenes también desarrollaron otras acciones en el campo intelectual que merecieron la atención de Carlos Eduardo Zavaleta (1986) y que las llamó el desarrollo del “pensamiento teórico”:

Se cultivó asimismo el pensamiento teórico, cosa muy rara en la anterior escuela indigenista. Los escritores del 50 asumen la idea central de que los artistas literarios son hombres de pensamiento y por ello pueden dedicarse a la crítica, al ensayo, al teatro, al artículo periodístico y aun a la traducción [...] (193).

Estos trabajos los desarrollaron activamente demostrando cualidades, condiciones e importancia disímiles dentro del riesgo que ellas imponían. Así estos afanes, ocasionales para los intelectuales de entonces, significaron una vocación y un compromiso consigo mismo pues empezaron a trazarse un camino. Por esta razón creemos conveniente hacer una rápida revisión del “pensamiento teórico” de algunos representantes de la Generación del 50 para señalar el acierto de Zavaleta.



Para respaldar nuestra investigación podemos tomar como referencia el emblemático “Prólogo” de Sebastián Salazar Bondy a *Nahuín*⁶ de Eleodoro Vargas Vicuña (1953) para confirmar que los miembros de la Generación del 50 asumieron obligaciones y quehaceres diversos. Aquí el versátil escritor revela la ausencia de maestros en esta tarea crítica además de asumirla con responsabilidad y preocupación:

Le confieso que la situación de hallarme apenas en el comienzo de esta carrera y de tener que ejercer al mismo tiempo, una aparente docencia, me resulta algo incómoda, especialmente porque son muchos los que no están dispuestos a comprender que, a falta de maestros, debemos ser nosotros mismos nuestros propios jueces (5).

En aquella época Sebastián Salazar Bondy era “el intelectual más enterado en literatura latinoamericana” (Zavaleta 1986 195), además de desarrollar notablemente el “pensamiento teórico”. Apreciación confirmada años después, conjeturamos (Eslava 2005 56), en la contracarátula del libro de Mario Castro Arenas *De Palma a Vallejo* ([1964]) de la que se deduce que antes mereció muy poca atención: “esa nueva crítica que ha tenido un desarrollo paralelo al de la literatura de la última década”. Sin embargo, con el correr de los años, quien destacará más en el campo crítico sería Alberto Escobar revelando este interés en el “Colofón” al libro de C. E. Zavaleta: *La batalla y otros cuentos* (1954) para continuar con su esencial *La narración en el Perú* ([1956]) y *Patio de Letras* (1965), luego de transitar por los derroteros del género poético (1950, [1951], [1958]).

⁶ Aquí Vargas Vicuña incluye seis cuentos. Insólitamente en 1976 la Editorial Milla Batres añadió otros cuentos que tenían la misma fecha de composición de los de *Nahuín* además de cambiarle el título por *Ñahuín*, como dice la Nota respectiva: “Gregorio Martínez efectuó el cotejo y comprobación de todos los textos, corriendo por nuestra cuenta el ordenamiento de la edición que los lectores tienen a la vista, la cual puede darse como definitiva y completa” [15]. Más adelante refiere: “a última hora estando el libro en prensa convinimos con el autor en modificar la ortografía de esta palabra, consignando ‘ÑAHUIN’ (voz quechua que significa *sus* ojos) con Ñ y sin tilde en la I queriendo dar preferencia a la palabra vernacular [...]” ([15-16]. En el 2005 lo reeditó el Instituto Nacional de Cultura con el título de *Ñahuín*, y curiosamente con el “Prólogo a la primera edición” de Salazar Bondy, una “Nota del editor a la segunda edición” de Carlos Milla Batres y el Prólogo de Américo Mudarra Montoya en el que confunde fechas y señala que la edición de Milla Batres es de 1978 (19).



La dramaturgia, el ensayo y el periodismo quedan en manos de Sebastián Salazar Bondy. Ocupaciones que ejerció con brillo y para comprobarlo basta revisar el meritorio trabajo de Gérald Hirschhorn (2005). La compilación hemerográfica y bibliográfica del inquieto animador cultural revela un espíritu y esfuerzo notables dentro de tanto sectarismo y pasividad intelectual.

En cuanto a la traducción representa un hecho trascendente Carlos Eduardo Zavaleta al publicar *Música de Cámara* de James Joyce (1953) pues el destacado narrador fue uno de los que introdujo a Joyce y Faulkner en el Perú.

Finalmente, otro miembro de la generación del cincuenta que cumplió una noble tarea con el “pensamiento teórico” fue Javier Sologuren con su famoso sello La Rama Florida en la que daba a conocer la producción de los jóvenes valores de la poesía y la narración –afán distinto al proyecto editorial que perseguía Scorza (Escajadillo 2006a, 2006b) con autores de prestigio nacional e internacional–, junto con su labor poética reunida por Ricardo Silva-Santisteban (Sologuren 2004).

También está su faceta de traductor, en la breve *Antología universal del cuento infantil* (1958)⁷, con sus versiones de: “El brahmán y los tres pícaros, fábula india” (26); “El pez de oro, cuento ruso” (39-41); “La ciudad sumergida, leyenda holandesa medieval” (42-46) y “La reina de los peces” de Gerard de Nerval (52-55)⁸. Tarea que también compartió con su esposa.

Trajín que prosiguió con los poetas de su preferencia como podemos constatarlo en el tomo II de su *Obra completa: La uvas del racimo (Silva de varia*

⁷ Silva-Santisteban señala otro título: “*Cuentos y leyendas infantiles: Antología universal*” (“Presentación”, VI, Sologuren 2004). Éste debería ser el título por el sentido de la antología, no sabemos si la segunda edición lo tiene, pero nosotros optamos por conservar el título de la edición que consultamos.

⁸ Silva-Santisteban también revela, en la misma “Presentación” (Sologuren 2004, VI), que Sologuren le confirmó la traducción del cuento de Nerval, pero el editor olvida que en la selección hay otras tres narraciones firmadas por Javier Sologuren.



versión) (2004), en la que Ricardo Silva-Santisteban refiere que: “Gran parte de la escritura de Javier Sologuren estuvo dedicada a la traducción poética. Así, sus libros de poesía traducida duplican la obra original” (7).

Dentro de este ejercicio, de lo que Zavaleta llamó el “pensamiento teórico”, también aparece Oswaldo Reynoso, aunque en menor medida y que luego detallamos.

2.1 Esbozo biográfico de Oswaldo Reynoso

La biografía de Oswaldo Reynoso es atractiva por su “carácter revolucionario” (Fromm) porque es “independiente” (64), está “identificado con la humanidad” (69), tiene un “espíritu crítico” (70) y es “capaz de desobedecer” (72); y todo ello porque siempre vivió de acuerdo con su tiempo y su obra parte de la realidad que vive (Diegner y Morales Saravia 51).

Oswaldo Reynoso nació en Arequipa en 1932 (Tauro 2001 14: 2241)⁹. Su formación educativa inicial se dio en los colegios de los Hermanos Cristianos y de San Francisco de su ciudad natal. Su primer enfrentamiento con el sistema se da durante la Revolución de Arequipa en 1950 cuando vio morir a un hombre violentamente (Testimonio 1969 [55]). Es así como ingresa a la realidad social del Perú. Entre 1950 y 1951 estudió en la Facultad de Letras de la Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa. En esta época integró los grupos literarios “Abemor” (Reynoso 2004 6) y “Avanzada Sur”.

En 1952 se trasladó a la Escuela Normal Superior de Varones de “La Cantuta (hoy Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle “La Cantuta”) donde obtuvo el título de profesor de Lengua y Literatura. En su alma máter ejerció la docencia y ocupó algunos cargos administrativos, entre ellos el de Vicerrector en 1970.

⁹ Inicialmente Tauro no lo incluyó en el *Diccionario enciclopédico del Perú* (1975) ni en la *Enciclopedia ilustrada del Perú* (1987).



En esta institución también tuvo activa participación política en defensa de sus fueros que el escritor recuerda con nostalgia: “El paso como estudiante por La Cantuta fue una de las experiencias fundamentales en mi vida, experiencia que aún no logro asimilar del todo” (Díaz 73). Hecho que lo ha imposibilitado de terminar su la novela *Los kantus* (Díaz 77). Y es en esta época en que Reynoso escribe su primer libro *Los inocentes* (1961) con personajes que “fueron extraídos de la misma realidad” (73) de su paseos por bares, billares, y cantinas del centro de Lima y así perfiló “personajes, atmósferas y a sentir necesidad de escribir sobre eso” (Eslava 1994a 27).

En 1965 trabajó en la Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga (Ayacucho) y firma una carta de protesta por la detención arbitraria de Alejandro Romualdo (“Intelectuales protestan por detención del poeta...”). También publica su polémica novela *En octubre no hay milagros* y en 1970 *El escarabajo y el hombre*.

En 1977 viajó a Venezuela y ejerció la docencia en el Instituto Pedagógico Nacional de Caracas. Luego de su regreso de este país es cuando echa a andar la idea de fundar una revista y reúne a un grupo de escritores para fundar *Narracion*, revista distinta en concepto a las que hasta entonces se difundían.

Luego de su estadía en el país nortño se trasladó a la República Popular China, donde permaneció hasta 1989, desempeñándose como profesor y corrector de estilo en la Agencia de Noticias Xinhua (Beijing). Cuyo viaje guardaba la esperanza de “vivir en un país socialista y además creía que iba a encontrar la felicidad” (Díaz 74) Producto de su estadía escribe su novela *Los eunucos inmortales* (1995) que llamamos de la frustración y del “alegato por la libertad” (Escribano 26; Manrique 94).

Ha participado en diversos encuentros y congresos nacionales e internacionales de narrativa además del trabajo creativo silencioso: *En busca de Aladino* (1993), *Los eunucos inmortales* (1995) y *Las tres estaciones* (2006).



2.2 El “pensamiento teórico” de Oswaldo Reynoso¹⁰

Oswaldo Reynoso en su ya dilatada carrera literaria ha logrado un sólido prestigio como narrador, pero esta reputación no le fue fácil pues desde la publicación de *Los inocentes* (1961), y más desde su reedición en 1964 en Populibros bajo el título de *Lima en rock (Los inocentes)*, el camino se le presentó áspero y hubo que franquear más de una generación para que se le ubique en el lugar que le corresponde actualmente, esto es, como un narrador importante dentro de la Generación del 50 del siglo pasado.

Por ello nuestro interés en presentar el recorrido intelectual del escritor arequipeño para precisar su importancia dentro de la historia de la literatura peruana pues demostraremos que no tiene una tardía aparición o como lo presenta José Miguel Oviedo (1968b) de “más reciente iniciación literaria” (22), reconociendo el crítico que solo tenía noticias de sus tres primeros libros: *Luzbel* de 1956, *Los inocentes* de 1961 y *En octubre no hay milagros* de 1965; cuando a la fecha ya poseía una breve, pero significativa producción creativa y que ejerció el “pensamiento teórico”, según los postulados que tomamos prestado de Carlos Eduardo Zavaleta. Tarea que asumió, en feliz coincidencia, con otros compañeros de ruta dentro del campo narrativo como Eleodoro Vargas Vicuña (1964) y Manuel Scorza (1955, 1959, 1962a, [1962b]), por ejemplo, quienes dieron sus primeros pasos creativos en la poesía con disímiles repercusiones.

Además con un ingrediente adicional: la posición política expresada en el célebre *Primer Encuentro de Narradores Peruanos* de 1965 en la ciudad de Arequipa. En este cónclave se declaró: marxista-leninista (Casa de la Cultura del Perú 134). Fundamentos que se corroborarían al leer su primera novela, explícitamente, pero

¹⁰ Aquí no incluimos la crónica *Luchas del Magisterio: de Mariátegui al SUTEP* (1979) ni “Carta desde Arequipa” (*Narraciones I* 23-24) porque no son significativos para nuestro trabajo.



expuestas antes en sus crónicas periodísticas porque persigue lo que Lenin exigía en el periodismo y la literatura: “difundir las ideas, a educar políticamente y a atraer aliados políticos” (105).

De manera que indagar el inicio literario de Reynoso es una buena tarea que debemos acometer para tener un mejor juicio de su esfuerzo productivo. Por ello rescataremos el “pensamiento teórico” disperso en diarios y revistas a los cuales hemos tenido acceso en nuestros precarios fondos hemerográficos y que al momento de realizar nuestra tarea no tenemos noticia de alguna investigación que guíen este proyecto.

Bajo este horizonte hemos dividido su “pensamiento teórico” en tres etapas. La primera se refiere a su acercamiento a la poesía y a la narración breve: 1952-1958, en la que damos a conocer algunos poemas ignorados y un relato desconocido en el que ya se vislumbra una línea permanente en su creación: la oposición entre el bien y el mal.

La segunda fase comprende los años 1961 a 1980. Espacio admirable porque en estos años se da a conocer dos títulos importantes: *Los inocentes* y *En octubre no hay milagros*. Textos que recibirían la censura moral y un áspero ataque a la escritura de parte de algunos sectores de la crítica literaria por el desenfado en los tratamientos de las historias. Además, lapso en el que parecía cercarlo una nebulosa en su escenario creativo por los severos juicios a sus libros, y que, por el contrario, afirmaría esa vocación de observador fino, certero y honesto de la realidad limeña con las crónicas publicadas en el diario *Expreso*, entre octubre de 1962 y febrero de 1963. También como crítico literario en dos revistas de vida efímera. La primera, *Destino. Revista de Cultura* que publicó cuatro números (entre 1963 y 1969). La segunda y más importante: *Narración* con tan sólo tres números (1966, 1971 y 1974). Y su contribución a la difusión de la literatura china como traductor de dos composiciones de Ai Qing.



Finalmente, el tercer componente corresponde a los años 1993-2007, período que revaloriza su obra creativa con nuevas producciones y permanentes reediciones de sus primeros libros, además de algunos prólogos a libros de autores peruanos.

2.2.1 1952-1958

2.2.1.1 Poesía

De manera orgánica la trayectoria literaria de Oswaldo Reynoso se inicia con el poemario *Luzbel. Poemas* (1956)¹¹ y que a juicio de Tomás Verloján (1956) está dentro de una de las vertientes de la poesía que se escribía en esos años: la poesía intimista, con la presencia temática del amor como “una luz interna” y fresca, sin descuidar el sexo. Saludándolo como “la de una voz temblorosa aún, pero con raíz propia”, con la esperanza de un nuevo y mejor libro de poesía en un futuro próximo. Pero cuestionado en *Cultura Peruana* por sus “disímiles” y “desiguales” versos, con la conclusión de que: “Nos parece muy prematuro la aparición de este libro. Reynoso aún no ha madurado lo suficiente” (E.P. 1956).

Mientras que en la revista *Idea* se piensa que Reynoso “está en la desesperada etapa en que se otorga al lenguaje el pasaporte del viaje definitivo” ([Sobre Luzbel]). Por otro lado Vladimiro Bermejo ([1955]) lo considera como sería promesa para la poesía junto con Aníbal Portocarrero dentro de “Abemor” y “Avanzada Sur”.

¹¹ Poemario del que no quería hablar luego de *En octubre no hay milagros* (Cisneros 1965). Una atingencia sobre *Luzbel*. Si bien en la portada aparece al año “1956” en el colofón se lee que se imprimió “el 31 de diciembre de 1955”. Existe una primera versión del poemario, que recogemos en el Anexo de éste trabajo, que se imprime “el 30 de noviembre de 1955” y se incluye en la antología que preparó Luis Yáñez con el título de *Nueva poesía arequipeña* (1955), en el que *Luzbel* lleva el título de “Poemas de Luzbel” entre las páginas [29]-40. Para algunos críticos de entonces la compilación de Yáñez no recogía a lo más representativo de la poesía arequipeña de la época (“Peña literaria”), precisamente entre los olvidados está el poeta Rafael del Carpio a quien, en 1963, Reynoso fustigaría duramente por su adaptación al teatro del cuento “La viuda”, de Porfirio Meneses, y que más adelante reseñamos. Por último, Jorge Eslava Calvo yerra en la data de la edición de *Luzbel* pues señala: “1959”, en la página 313 de su tesis de Doctor en Literatura Peruana y Latinoamericana: *Adolescentes en la ciudad. Una visión de la narrativa peruana y latinoamericana* (2002). Desliz que repite en “Oraciones del cuerpo”, prólogo a *Narraciones 1* de Oswaldo Reynoso (2005a 12, n. 6) y que no corrigió en la edición de la tesis con el título de *Adolescentes en la ciudad. Una visión de la narrativa peruana del siglo XX* (2008 227).



El poemario en cuestión le valió para ser invitado al Festival de la Poesía de Arequipa en 1957, tal como lo reseña el diario limeño *La Tribuna* acompañando un fragmento del poema “He caído y ya no podré agitar [...]” (Reynoso 1957a), de *Luzbel*. Y en 1959 Manuel Suárez Miraval lo recordaría dentro de la “constelación” de poetas “más altos dentro de nuestra literatura” (s.p.), opinión que apoyaba la condición de poeta de Reynoso y que muchos años después Jorge Cornejo Polar (1990) corroboraría al incluirlo en la nómina de poetas arequipeños que surgieron en los “años cincuenta periodo ciertamente importante en la historia de las letras peruanas y también en las de Arequipa” (25). Clausurando así una primera etapa en su recorrido creativo.

Este poemario, *Luzbel*, luego de más de medio siglo de editado revela, a juicio de Jorge Eslava (2005a), el primer esbozo de los rasgos “temáticos y estilísticos que perfilan su estilo posterior” (12 n. 6) y que le darían tanto prestigio.

Pero antes de que apareciera *Luzbel* Reynoso ya había iniciado su tránsito poético a través de poemas sueltos en diarios limeños como *La Crónica* y *El Comercio* (Anexo 174-188) quienes facilitaron el acceso a sus páginas a una generación que nacía bajo una carga política y social dominantes. Los poemas de este breve periodo y publicados en la prensa capitalina recorren el mismo espacio. *Marinera* (Reynoso 1952), propia de la escuela simbolista en la que los tópicos giran en torno al sexo, el mar y la muerte. Con imágenes como: “el mar es una llamarada”, “tu cuerpo-fruta de sonido”, “dulces heridas de leche”, etc.

Mientras que en *Poema* (“Cuando los demonios lloran en el mar [...]”, Reynoso 1954) se insiste en imágenes relacionadas con la purificación corporal, esto es, la limpieza del pecado. Por su parte *Poema* (“Desterrado para siempre de la infancia [...]”, Reynoso 1958) anuncia la pérdida de la inocencia. Mientras que “Narciso ciego”



(Reynoso 1958), es la negación de la mirada a sí mismo, de la indagación y la contemplación.

Más adelante, insiste con los mismos tópicos en otros poemas sueltos agrupados bajo el epígrafe *Poema* (“La sangre duerme en su noche orgánica [...]” y “Salgo de la ciudad [...]”, Reynoso 1958).

Esta travesía era el primer paso del camino que lo llevaría a la narración en la cual brindaría lo mejor de sí, acaso necesario para demostrar mejor la sensibilidad propia de un buen escritor.

2.2.1.2 Narrativa

Luego de *Luzbel* vendría el libro de cuentos *Los inocentes* desarrollando así el estricto itinerario y modelo de otros escritores, como dice Reynoso, que “llegaban a ella [a la narración], en su mayoría, tras haber intentado la poesía” (Oquendo 26). En efecto, en este breve y productivo periodo Reynoso inicia su desarrollo creativo en otro género con “El muchacho del geranio” (Reynoso 1957b), antes que el mencionado libro de cuentos, que ciertamente tiene una pátina conflictiva sobre la trágica muerte de Abel a manos de Caín.

Ese binomio beligerante del bien y del mal, en una primera lectura ofrece un trance religioso subjetivo: la violación de la ley divina, el pecado y el sexo. Todo esto circunscrito a un solo pensamiento: el castigo cíclico, el cuestionamiento de la fe. Además se enlaza con otro tema recurrente en la tradición judía: el mito del “Judío errante”, como veremos luego, tal cual lo recuerda en una entrevista ofrecida a Wolfgang Luchting (1977):

–[I]ba a mi casa [un carpintero] y me contaba historias. Fabulosas. Como por ejemplo un día que alarmó a todo el Barrio San Lázaro en Arequipa. En San Lázaro se fundó la ciudad de Arequipa y yo vivía allí. Y este carpintero que por razones que no conozco se llamaba Reynoso.
[...]



—¡Reynoso! Él alarmó a todo el barrio porque dijo que a las cuatro de la tarde había visto pasar al judío errante.

[...]

—Y todo el mundo salió para verlo, al Judío Errante. Y hubo gente que juró haberlo visto pasar. Recuerdo que era un crepúsculo maravilloso, como hay sólo en Arequipa, y toda la Alameda, la Plaza, y el puente, se llenó de gente en busca del Judío Errante, y él [el carpintero] estaba allí, a la salida del Barrio San Lázaro, gritando: “¡Se fue por Santa Catalina!”. Es decir, un precursor de Gabriel García Márquez. Y esto, ¿cuándo sucedió? Sucedió el año 43 ó 42.

[...]

—¡A verlo! Al Judío Errante que había pasado. Y decía, éste carpintero, que *antes* del crepúsculo solamente los que tenían ojos podían verlo. Y que la demás gente lo podía ver en el crepúsculo. Y entonces toda la gente salió en el crepúsculo, pero el Judío Errante ya se había ido. Ese fue el que más influyó sobre lo que escribo (97-98, énfasis en el original).

El judío errante recuerda al pecador condenado a recorrer el mundo sin ninguna esperanza del reposo o del descanso definitivo. Así esta imagen recorre toda la literatura universal y puede rastrearse en la “Carta 25. Del Judío errante” del segundo tomo de las *Cartas eruditas y curiosas*, de 1745, del padre Benito Jerónimo Feijoo (2009). Otra referencia la encontramos en *El monje* de Matthew Gregory Lewis en 1796. Igualmente en *El manuscrito encontrado en Zaragoza* (1804-1805) de Jan Potocki.

Y en Latinoamérica el tema no está ausente de la literatura si recordamos, por ejemplo, “El inmortal” que Jorge Luis Borges lo incluye en *El Aleph*. Igualmente en *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez (Wahnón), como ya lo anotaba Oswaldo Reynoso. Mientras tanto en la literatura peruana podemos rastrearlo en una tradición de Ricardo Palma: “El Judío errante en el Cuzco”.

2.2.2 1961-1980

2.2.2.1 Narrativa

Esta ruta inicial, silenciosa y casi clandestina, tuvo una estampida hacia la polémica y el dicitario desde la publicación de su primer libro de cuentos *Los inocentes* (1961) bajo el célebre sello editorial La Rama Florida. Desapercibida por los críticos



mereció el elogio de José María Arguedas (1961) quien confesaba que “había encontrado a uno de sus intérpretes” de esta Lima “en que se encuentran, se mezclan, luchan y fermentan todas las fuerzas de la tradición y de las indetenibles fuerzas que impulsan la marcha del Perú actual” (5). Opiniones lúcidas y significativas dentro de la feliz coincidencia editorial pues *El Sexto*, de Arguedas, apareció el mismo año.

El desenmascaramiento de los temas tabúes, del lenguaje coprolático y del submundo urbano generó tal desconcierto que los anuncios en los diarios se encendieron cuando apareció una segunda edición, bajo el sello Populibros en 1964, esta vez con el título: *Lima en rock (Los inocentes)* (Eslava 2005b 56).

Los gacetilleros destacaban su calidad literaria, pero censurada para menores de edad: “Los editores de *Lima en Rock* el ‘relato rocanrolero’ de Oswaldo Reynoso [...] advierten a sus lectores que esta obra pese a su elevada calidad literaria no es lectura recomendable para ‘menores de edad’”. También señalaban el carácter realista de la obra: “Son jóvenes que Reynoso, quien es maestro, tuvo como alumnos”; “los hechos son violentos y el relato chocará por su terrible crudeza [...]”. Y por último, la sorpresa que generó entre los lectores: “Discutido o no por su lenguaje, sin embargo, el libro de Reynoso ha causado impacto en la literatura” (“*Lima en Rock* (POPULIBROS)...”).

Otros redactores señalaban: “violenta historia de una pandilla de roncaroleros es el tema del libro estrella de la Sexta Serie de Populibros” (“Historia de una pandilla rocanrolera...); y concluye: “Es sin duda un historia violenta y cruda que muchos considerarán inmoral”.

Oswaldo Reynoso, muchos años después en un “Testimonio” (1998), recordaría así esta situación:

Sin embargo, la crítica de gacetilleros de periódicos y revistas puso el grito en el cielo en defensa de una literatura de palabras lindas, líricas y no de groserías; de expresiones lingüísticas cultas y no de replana. Salieron también en defensa de las buenas costumbres. Pero el escándalo creció con la edición de Populibros.



Esta vez la emprendieron contra el autor. Me insultaron. Me acusaron de corruptor de menores, puesto que mis relatos no eran más que un elogio a ese pecado horrible de la masturbación. Señalaron también ciertas insinuaciones a favor de actos contranatura (102).

La ceguera de los críticos no pudo ver en ellos ningún aporte significativo, por ejemplo, Mario Castro Arenas ([1967]) afirmó que Reynoso “ha concertado agrias imágenes, mechadas de áspera jerga popular, la de los desorientados adolescentes de los suburbios” (264).

En el otro cauce de la crítica Miguel Gutiérrez (1988), compañero de ruta, encuentra una filiación narrativa con Martín Adán en “Cara de Ángel”, anotado en la siguiente línea: “metió las manos en los bolsillos y fue más hombre que nunca”, que aparece como una variante, dice Gutiérrez, de la elaborada por Martín Adán: “Ramón se puso las gafas y quedó más zambo que nunca de faz y piernas” (89). Por su parte Washington Delgado en su discurso de incorporación a la Academia Peruana de la Lengua, en 1995, recuerda que Reynoso:

[C]onstruyó su estilo sobre los moldes tomados de *La casa de cartón*, la novela vanguardista de Martín Adán que pasará casi inadvertida en tiempos de su publicación, que yacía olvidada en algunas bibliotecas y que, a mediados de los cincuenta, volvió a la luz, fue muy leída y cobró nueva y más amplia fama, gracias a la reedición, en un alto número de ejemplares, realizada por otro miembro de la generación del 50, José Bonilla Amado (141).

Y que su éxito entre los lectores: “se debe a su profundidad en el análisis de los problemas de la juventud marginal y a la artística sensualidad de su estilo narrativo” (141).

Últimamente Jorge Eslava (2008) rescata del olvido a *Los inocentes* y alega que: “El uso singular del lenguaje –donde conviven el poético y el de baja ralea– y los variados recursos narrativos, amén de las indagaciones psicológicas, hacen del libro un ejemplo en su género” (228). Además de resaltar otros temas que pueblan sus páginas



como la masculinidad, la homosexualidad, el amor, el deseo sexual y el conflicto generacional.

En 1965 Reynoso publica su primera novela *En octubre no hay milagros* que arrastrará pasiones. De ella se dijo que carecía de valor como obra narrativa. También se habló, bajo una falsa moral, de perjuicio para los lectores. Estos y otros detalles lo veremos en el capítulo tres de nuestro trabajo.

Ya en el año 2006 Oswaldo Reynoso da a conocer *Las tres estaciones*, del que Ricardo González Vigil (2006) recuerda que “El triunfo”, establece “nexos con el lenguaje” de *Los inocentes* (1961) y *El escarabajo y el hombre* (1970); y el tema recurrente de la homosexualidad y, en general, el despertar de la sensualidad (C7). También refiere la visión dialéctica que Reynoso presenta: el bautizo revolucionario (tesis), la dictadura alienante (antítesis) y el fracaso del juez por no actuar con una masa revolucionaria (síntesis provisional).

Estos textos seleccionados de un conjunto que permanecieron ocultos y que en la “Nota breve” el autor señala, que al carecer de fechas de composición, presume “que los haya escrito a fines de la década del sesenta cuando estaba empeñado en mi frustrada novela *Los Kantus*” ([13]).

Esta confesión tiene sólidas bases de credibilidad por los hechos relatados en las estaciones. En la “Primera estación” relata la protesta estudiantil contra la dictadura de Manuel Odría; mientras que en la “Segunda estación” presenta la visita del dictador tarmeño a la ciudad de Arequipa. También en la “Primera estación” se transcriben algunos versos del poemario *Luzbel*, que Reynoso había publicado en 1956; asimismo, la aparición de Leonardo, *alter ego* del autor y que aparece en su primera novela *En octubre no hay milagros*. Aquí, se puede leer la génesis de la configuración del personaje y su posterior conversión a determinada opción política. Igualmente, el hecho



de la mención a Ayacucho y su fracasada novela *Los kantus*, que la glosamos más adelante.

A esto tenemos que sumarle el hecho de que Reynoso inserta un último texto: “El triunfo”, en el que el discurso narrativo se relaciona con el de la *nouvelle El escarabajo y el hombre*.

En 1966, y en años posteriores, publica algunos fragmentos de su inconclusa, mejor diríamos proyecto de novela, “Los Kantus” y que se presta a interpretarla como un mural de la sociedad peruana.

En la primera entrega (Reynoso 1966) se presenta la persecución contra las ideas encarnada en los apriistas. También destaca la represión vista a través de un niño, el hijo del fugitivo político. De esta versión Marco Gutiérrez (M.G.) subraya:

El lenguaje de acuerdo con la clase social de los personajes, el realismo lindante con el naturalismo y la descripción expresionista que tiende a resaltar la condición paupérrima o frívola de los protagonistas, son algunas de las características más saltantes (279).

Antonio Cornejo Polar (1966) igualmente celebra la aparición del primer avance que se publicó en la revista *Narración*, pero dice que:

[P]oco se puede esperar sobre estos fragmentos en la medida en que su sentido último y su función estructural con respecto a la totalidad de la obra se nos escapan, pero cabe sí destacar la jerarquía de los fragmentos de Reynoso y Gutiérrez” (355).

En la segunda entrega (Reynoso 1967) la acción se traslada a la zona conflictiva de Ayacucho, en la que un escolar experimenta el abuso de los mayores, los profesores. Estos exigen ayuda a los estudiantes para agasajar a un enviado del gobierno central en desmedro de estos niños, pues en la repartición de la pachamanca a los escolares les entregan únicamente “sánguche y fruta” a pesar de que proveyeron los ingredientes para preparar la comida. Posteriormente aparece la trifulca política con los apriistas. Exhibe también un panorama social caótico: maestros, niños pobres, mendigos



y tullidos menesterosos que se disputan los alimentos con los perros. Y finalmente, la admiración y frustración amorosa del protagonista-narrador por su profesora.

La última entrega (Reynoso 1968) presenta la historia en la ciudad de Arequipa y el recuerdo del enfrentamiento con Chile y los voluntarios que van a la guerra, especialmente los tacneños.

Los tres avances de la frustrada novela conservan un vínculo: el partido aprista revolucionario de la década del 30 del siglo veinte, la relación de la provincia subsumida por el monstruo centralista limeño y el sentimiento nacionalista.

Este proyecto de novela Reynoso lo recordaría, con otro nombre, en la entrevista de Gloria Zegarra (1965): “Los Cantutos' es una obra que tengo a medio escribir. En ella, a través de la historia de cuatro profesores de 'La Cantuta' pretendo brindar una visión de la clase media de Lima y provincias” (55).

Luego, en 1970, Reynoso publica *El escarabajo y el hombre*, novela que no concita el interés del público en general ni de la crítica en particular. Tal vez la opinión de Winston Orrillo (1970) sintetice la evaluación general: “Ahora tenemos a un Reynoso más amargo, y más profundo, y más poético, pero también más torpe” (206). La impericia, según Orrillo, está en “los discursitos políticos que se manda” (207). Este juicio contrasta con el que tuvo de *En octubre no hay milagros* que veremos en otro momento.

2.2.2.2 Periodismo¹²

En el desarrollo de su “pensamiento teórico”, con la publicación de *Los inocentes*, llevó a cuestras la censura y se esforzó por seguir el camino que se había propuesto: retratar la realidad que lo circundaba y cuestionarla enteramente. Y es así

¹² Sobre la Generación del 50 y su relación con la prensa Carlos Thorne recogió una muestra en: *La Generación del 50 y el periodismo. Un testimonio personal* (2007).



que entre 1962 y 1963 publicó trece textos en la prensa limeña que perseguían esa intención y que a nuestro juicio revela un proyecto ideológico junto con un valioso trabajo estilístico por su tono narrativo.

Por esta razón son reveladores los artículos aparecidos en el diario *Expreso* entre los meses de octubre de 1962 y febrero de 1963, casi un año después de su ya célebre *Los inocentes*, bajo el epígrafe “Sucedió en Lima. Apuntes para un novela sin final” (Reynoso 2005a 27-55). Nosotros las calificamos de crónicas, según los postulados de G. Martín Vivaldi (1987) quien afirma que: “La crónica periodística es, en esencia, una información interpretativa y valorativa de *hechos noticiosos, actuales o actualizados*, donde narra algo al propio tiempo que se juzga lo narrado” (128-129, énfasis nuestro). Sin embargo, nos arriesgamos a señalar que dos de ellos (“Examen final” y “Un niño ha muerto en el barrio”) podemos designarlos como relatos y que pueden ser incluidos dentro del circuito temático de *Los inocentes*.

Además de aquellos postulados básicos de la crónica se le integran otros siete componentes: el estilo; la forma; el sentido y significación; el sujeto-protagonista; el tema; el propósito, y, por último, la técnica (133-138). Lo que revela que las crónicas van más allá del carácter documental y se aproximan al estilo narrativo del escritor arequipeño.

Antes de entrar en la materia de discusión consideramos necesaria una observación. En tres de estas crónicas escritas por Reynoso se presentan tres “hechos noticiosos” actualizados, como apunta Martín Vivaldi, que fueron perfectamente identificados y reseñados en el mismo diario *Expreso* y que sirven como antecedentes temáticos de las siguientes crónicas: “Reina por un día”, “Réquiem para Tacora Motors” y “Un niño y San Martín de Porras”, como veremos más adelante.



Todas las colaboraciones escritas por Reynoso persiguen la observación y el juicio acusador hacia Lima y la relación con sus habitantes. Así tenemos a Lima como mito, el trato con los migrantes, la relación con los marginales y la fe en un ícono religioso; cuyo tratamiento estilístico está más cerca de un relato literario que una crónica explícita.

2.2.2.2.1 Lima como mito

La ciudad de Lima como mito aparece en “El espíritu de la ciudad”¹³ (33-34), pues el afán del provinciano por conocer la capital es el eje motivador por el atractivo particular e importante que Lima ejerce sobre ellos, más para los niños quienes todavía conservan la visión mágica de la gran urbe:

Para nosotros, niños provincianos, Lima era tan solo una palabra. Simplemente, una palabra. En clases de geografía, esa palabra se tornaba odiosa y aburrida. En cambio en horas de historia y lectura, la palabra Lima iluminaba de hechizos y leyendas nuestra asombrosa imaginación (33).

Los niños piensan, ingenuamente, que la ciudad se ha estancado en la época colonial y arrastran sus sueños por aventuras virreinales tal como se revelan en los libros de historia o en las *Tradiciones* de Ricardo Palma: “Infinidad de veces nos vimos en sueños, transformados en héroes o santos, trájinar por antiguos palacios coloniales, por misteriosos conventos oscuros, por bulliciosas alamedas multicolores” (33). Solo la charla amena con el vecino zapatero los acercaba a la realidad para diluir esas fantasías. Percepción que el viejo zapatero, cuyo hijo vive en Lima, trata de eliminar actualizando la información sobre la ciudad: “No, no –contestaba riendo–, en Lima ya no hay tapadas ni carruajes con caballos y es muy difícil ver al Presidente” (33); y para hacerla más explícita confronta algunas situaciones con las de la ciudad provinciana: “Y en las calles hay tantos autos como cuando aquí hay entierro de gente rica” (33). Además en:

¹³ Bajo este título aparecieron dos textos y ambos se refieren a Lima como ciudad y para evitar confusiones las presentaremos en orden cronológico.



[E]l jirón de la Unión las señoritas se pasean tan elegantes y bonitas que uno se imagina que van a bailes de Año Nuevo. Y en los domingos hay carreras de caballos, corridas de toros, fútbol, cines, playas, en fin, tantas diversiones, que uno no sabe a dónde ir (34).

Estas referencias tienen el efecto contrario al que busca el zapatero pues incrementan el interés de los muchachos, sin embargo, en un afán paternal, arrastra al vacío el deseo juvenil considerando que la vida pueblerina es más apacible que la limeña, acaso recordando a la famosa “bestia con un millón de cabezas” que perennizó Enrique Congrains en “El niño de junto al cielo”: “Es peligroso vivir en esa ciudad. Tiene tantos barrios que uno puede salir de su casa, por la mañana, y perderse en sus calles y no encontrar nunca más su casa. La gente dice que la ciudad, para alimentarse necesita comer provincianos” (34).

Insatisfecho de sus palabras el viejo zapatero arremete nuevamente y certifica que en Lima hay “barrios de criminales y de gente tan mala que hasta la misma policía tiene miedo de entrar en ellos. En todas partes hay ladrones armados con chavetas” (34). Además que las gitanas: “Son bonitas, pero ladronas. Me contaron que roban niños, los transforman en perritos y que luego los venden a los ricos de San Isidro y Miraflores” (34).

A pesar de las noticias, en trazo de relato, estimulan más las ansias infantiles de conocer la capital: “Innumerables fueron los proyectos de fuga de nuestras casas para viajar a Lima. Grandes preparativos clandestinos a la sombra del arco del puente. Pero, de noche a noche, de semana a semana, fuimos postergando nuestro ansiado viaje a la Capital” (34).

Estas reflexiones, sobre Lima, continúan en otro texto también bajo el título de “El espíritu de la ciudad” (47-49) cuyos rasgos narrativos introducen al lector en una situación: “La magia de una enorme y temible Lima, que el zapatero había construido en nuestra imaginación infantil, aún estaba presente en nuestros sueños provincianos”



(47). En este caso las referencias llegan con “El Limeño”, visitante ocasional que alborota la serenidad provinciana al alojarse en casa de los Ramírez, pues tenían costumbres reprobables: “Siempre se comentó acremente la conducta, nada hogareña, de la señora Ramírez [...] de mandar a traer de cualquier fonda la comida o el almuerzo” (47).

Con estas presunciones resultaba imposible que los pueblerinos aprobaran que sus hijos establezcan alguna relación con “El Limeño” y con mayor razón que se acercara a sus hijas por el peligro que correrían, sin embargo, crearon una situación adversa, pues con sus prohibiciones concitaron el interés de los jóvenes. Y se acercaron a él por la aureola de perdición que retocaba su imagen y esas “costumbres limeñas” (visitas asiduas a las casas de cita, destreza en el billar, consumidor de bebidas prohibidas para menores y de ser compinche de un famoso ladrón) y por tanto, encarnación de la vorágine limeña, plena de sorpresas perniciosas y, por ellas, atractivas.

Seducidos por estas conjeturas los jóvenes tropezaron con él la noche que se paseaba con Mery (“La Mery, muchacha suelta y divertida vecina de los Ramírez”, 48) y esperaron a que se despidiera de ella para abordarlo y entablar amistad. Entonces, el joven destruye la imagen de la ciudad terrorífica ofreciéndoles, a cambio, una ciudad real (con sus vicios, sus defectos y sus esperanzas) que a fin de cuentas se trata de la urbe que disfrutaba su “vida”, que “crecía” apresuradamente. Una imagen fácilmente apreciable y contrastable para un provinciano:

“El Limeño” nos habló de una Lima de grandes, oscuras y sucias casas-quinta; de calles estrechas repletas de ómnibus y autos viejos; de un cielo gris, interminablemente húmedo y frío; de bulliciosas noches de cerveza y cachito; de inolvidables partidas de billar y baraja; de fáciles aventuras amorosas, de clandestinas escapadas en grupo a través de la ciudad a los barrios prohibidos; de idas y venidas, gorreando tranvía, al Estadio; de increíbles historias eróticas en exóticos naiclubs (48).



Luego de la charla los pueblerinos coligieron que para ellos Lima era la libertad, la asunción de la madurez, de la responsabilidad absoluta; lo que difícilmente podrían alcanzar en la provincia: “El Limeño”, a pesar de tener dos años más que nosotros, ya tenía modales y costumbres de adulto. En cambio, nosotros, jóvenes provincianos, atados a la falda del hogar, parecíamos niños sacristanes, seminaristas” (48-49); y por tanto, vieron la necesidad de emigrar.

Luego fugaron con la esperanza anidada en sus corazones, pero la ilusión fue derrotada por la autoridad policial cuando estaban a medio camino y se resignaron a recibir el castigo paterno (“encierro de tres días en nuestros dormitorios”, 49), aún con el delirio sembrado en su agitada mente nubil. “Lima estaba más humana, más intensa, más apetecida en nuestra febril imaginación adolescente” (49). Estas conclusiones sorprenden por el giro narrativo y el efecto final de las crónicas porque además destruye, desacraliza el mito imaginado por los provincianos.

2.2.2.2.2 Lima y los migrantes

Otro eje temático de las crónicas es el de Lima y los migrantes en el cual el trazo narrativo es de inmersión rápida y rítmica como ocurre en una de las dos que tituló “Sucedió en Lima” (27-28) donde el caos urbano (con transeúntes, vendedores ambulantes, charlatanes y estafadores) se relata bajo la pátina del cielo gris y triste que recuerda al inmundado asfalto:

Suben y bajan empleados, señoras, soldados, muchachas, obreros, estudiantes, marineros, vagos, señoritas. Charlatanes bullangueros. Vendedores abundantes de curita, de lapiceros, de libros, camisas, juguetes. Vendedores silenciosos de mágicos sortilegios de amor. Asfalto sucio, mojado de lluvia menudita. Autos, carretillas de frutereros. (27).

En este paraje de lucha diaria por la subsistencia se presentan dos protagonistas opuestos que demuestran pericias distintas para lograr un solo objetivo: la gracia de los transeúntes exhibido en una limosna.



Las consecuencias de la migración se grafican de manera dramática en el texto donde no hay ninguna salida para los afectados. La escasa habilidad de los indígenas para la manutención en la metrópoli los condena a la mendicidad, situación que se complica cuando se enfrentan a la “competencia” con prácticas distintas a las suyas y que el limeño sabe aprovechar. Pero no sólo es la destreza lo que le permite al instrumentista capitalino sacar el mayor beneficio de la situación también es el repudio al origen “quechua” del migrante, de su rival de turno.

El ciego limeño, diestro en el canto, entona una guaracha que atrae a los peatones (estudiantes, obreros y lustrabotas): “Voz melodiosa, cálida que nos da bajo el cielo nublado y frío un trocito de trópico (palmeras, playas brillantes de sol, mar voluptuoso de maraca y tambor). “Eres como una espinita que se me ha clavado en el corazón...” (27).

Unos pasos más allá un migrante se esfuerza por arrancar algunas notas a su charango en su afán de mostrar las bondades de su tonadilla, actitud que no concita el interés de sus ocasionales oyentes, incluidos migrantes afincados en la capital:

Sentado, también, en el suelo, contra la pared, se esfuerza por entregar a cambio de una peseta un pedazo de su tierna Sierra. Pero todos pasan de largo. Está solo. No tiene público. Tal vez la Capital, con su alocado trajín, borró, en los provincianos, el recuerdo de una infancia multicolor de ferias pueblerinas (27-28).

Así Reynoso nos aventura en el relato.

Al anochecer, el provinciano recoge su sombrero sin haber logrado la colaboración o la compasión de los ocasionales transeúntes. Entonces, se deja arrastrar por el interés que despierta el concertista limeño, se asoma a la ocasional audiencia y descubre que el sombrero del artista ambulante está colmado de monedas y billetes.



Al día siguiente, el pueblerino, en su desesperación por conseguir la benevolencia de los parroquianos, entona la misma canción del ciego sin poder ocultar su origen “quechua” revelada en su lenguaje:

En sus manos bailaba, torpemente, una maraca y el huayno era historia amarga y olvidada. “Eres como una espeneta...” cantaba quechuamente. Pero la gente tampoco se detuvo. A la pasada y de reojo lo miraba como quien ve a un extraño, a un intruso (28).

Finalmente, el narrador de la crónica le invoca que vuelva a sus raíces, pues quizá algún día “esta gente capitalina [todavía ciega] descubra la ternura maravillosamente serrana” (28) de su charango, de su huayno y entonces, al anochecer, su sombrero también estará rebosante de monedas.

“Nochebuena en Lima” (41-43) es otro caso de la contienda permanente de los migrantes para adaptarse a la capital. Aquí se relata la esperanza y el desencanto en una fecha impuesta por las costumbres y el consumismo, arraigada también en los provincianos que aglutinan las barriadas, y escrita con una prosa exuberante sin que arrastre al drama el paisaje urbano de infortunados ciudadanos:

El verano navideño trajina por la barriada. Es decir: el viento caluroso levanta polvo y adornos multicolores de papel; los niños, semidesnudos, corren tirando cohetones y golpeando latas; las comadres, en las puertas de sus cabañas de calamina y estera, preparan la Nochebuena; los hombres, en camiseta, juegan cachito y toman en las esquinas. Y al pie, bajo un increíble cielo azul, Lima, entre una clara nube, parece que ardiera de fiesta (41).

En este panorama urbano asoma Jesusa quien, estimulada por la vecina, marcha al centro de Lima:

La vecina de la Jesusa le dijo que las calles del centro estaban adornadas con campanitas rojas, con flores y foquitos. Dijo, también, que hay música pero bien bonita, bonita, y que en la noche desfilarían pandillas de pastores, como en los pueblos de la sierra, y que cantarían en quechua y que frente a un nacimiento grande, grande, el señor cura diría la Misa de gallo y hasta era posible que estas señoras de Miraflores regalaran juguetes y caramelos (41).

La familia llega al Jirón de la Unión, los niños con la esperanza de recibir un juguete y Jesusa con el fin de evitar el “castigo” divino por no agasajar a sus hijos:



“Claro –se dice la Jesusa– el Tatito puede castigarme si en Navidad no regalo nada a mis hijos” (42). Y recuerda con nostalgia la facilidad con que podría agenciarse un pequeño muñeco para los niños moldeando el barro del río, ocasional obsequio que no podría conseguir en Lima. Además la situación económica no la ayudaba pues el esfuerzo anual de su trabajo no recibía ninguna recompensa para calmar su espíritu y cumplir con la obligación material impuesta por la moda: “Este año no ha habido ni para comer. Lava que te lava, que te lava y la plata no alcanza para nada” (42).

La ilusión acompaña a Jesusa hasta las calles céntricas de la capital atiborradas de gente. Los hijos felices “corren de una vereda a otra. Se llaman por sus apodos. Se quedan con la boca abierta frente a las vitrinas de juguetes, ropas y caramelos” (42) hasta que de improviso la realidad la golpea en la cara cuando un “municipal” detiene al hijo mayor, que carga los choclos y las papas que van a consumir a las doce de la noche, confundiéndolo con un ladrón: “Un municipal ha detenido al mayor de los hijos de la Jesusa. La gente se aglomera. Sus hermanos menores rodean al Municipal, asustados” (42); para luego ser expulsados como si se tratara del paraíso terrenal y de su quimera de creer que la capital también es para ella, estremeciendo sus oídos con estas palabras:

–Bueno, anda vete con tus hijos a otro sitio. Aquí no deben estar ni mendigos ni ladrones. Circulando, ya circulen.

Y la Jesusa, casi sin comprender, rodeada de sus cinco hijos, asustados, abandona, rapidito, el Jirón de la Unión (43).

El efecto resulta devastador, pues, “recién bajadita del Ande” (41) desconoce que el centro de la capital todavía está restringido a los migrantes aun en temporadas donde la solidaridad debe estar presente y sin el riesgo de recibir la ofensa y el menosprecio de los conciudadanos.

2.2.2.2.3 Lima y los marginales



Lima y su relación con los marginales la hallamos en un segundo texto de la serie que lleva el título: “Sucedió en Lima” (29-30), en el que se constata la pugna entre la ciudad y el mar:

En la lucha entablada, desde hace años, entre el mar y la ciudad, el barranco es como una tierra de ciudad, para detener al mar, ha construido un malecón a manera de trinchera. Y el mar, para detener los tentáculos de la ciudad, golpea con furia las rocas del barranco (29).

Y la playa acoge a los personajes que la ciudad expulsa (mendigo, locos y niños pobres). Estos protagonistas viven de lo que la ciudad y el mar arroja a este espacio: materiales de desecho y peces muertos¹⁴.

En una primera impresión parece que el mar ha ganado esta disputa de poder:

En efecto, las grandes avenidas [...] mueren prematuramente, en el barranco. Si se camina por alguna de estas calles, es fácil imaginar que a la vuelta de la esquina encontremos plazas, avenidas, cines, mercados, cantinas; pero la realidad es otra: sólo encontraremos mar. Y nada más que mar. Edificios con sólidos cimientos se han desmoronado por la acción constante y clandestina de olas que socavan el barranco (29).

Pero esta lucha de fuerzas con este aparente triunfo del mar es ilusoria, pues el narrador considera que la urbe ha vencido al mar porque la ha contaminado:

Veamos: aquí el color del mar es gris como el de la ciudad. Ha perdido su azul brillante, puro. La espuma de sus olas es sucia, amarillenta, como la luz eléctrica. Su aroma salvaje, turbador, íntimo se ha convertido en el agrio olor de los ríos urbanos. Su canción violenta y voluptuosa se ha transformado en el murmullo anónimo y molesto de cualquier paradita de barrio. Y hasta su sabor salado y quemante se ha vuelto insípido, corriente, como si fuera agua potable (29-30).

Si bien esta agresión persistente de la ciudad ha horadado la pureza del mar y transmitido todos sus defectos y sus vicios, aún queda una esperanza pues el narrador confía en las playas del sur de la ciudad, “en playas desiertas, [pues allí] el mar no ha envejecido. Allí el mar es joven, azul, oloroso y, sobre todos, salvaje” (30).

¹⁴ Mejor expuesto, por supuesto, por Julio Ramón Ribeyro en su célebre “Al pie del acantilado”.



La primera crónica que tiene un hecho noticioso actualizado verificable, según uno de los requisitos que propone Martin Vivaldi para este tipo de textos, es “Reina por un día”. Las referencias periodísticas cercanas a esta crónica la encontramos en una reseña sobre el caso de Esther Cazorla Murillo, madre de siete hijos, quien aspira a ser elegida “Reina por un día” en el programa del mismo nombre que presentaba Canal 13 de Televisión (“Sueña ser 'Reina por un día' madre de 7”) en el que eran anfitriones Pablo de Madalengoitia y Gladys Zender, Miss Universo 1958.

Así la madre abandonada busca salvar a sus hijos de la tuberculosis apelando a la compasión social. Luego no se tienen mayores informaciones sobre el pedido de la madre de familia ya que se cancela abruptamente el mencionado programa porque se considera, según una fuente periodística, que “se ha hecho caridad, pero una caridad hecha pública, no recomendada por la doctrina cristiana ni por la moral” (Scott).

Mientras tanto en la crónica preparada por Reynoso, “Reina por un día” (31-32), se presenta a los marginales en Lima como nuevos habitantes de la capital. Aquellos que buscan una vivienda y la encuentran en los extramuros de la ciudad: “Las casas de calamina y estera se pierden, innumerables, en la pampa. Lucho sigue de largo hasta la última cabaña. Abre la puerta y entra.” (31).

El relato sugiere el poder e influencia negativa de la televisión que siembra ilusiones y esperanzas en los espíritus de un púber marginal y de su familia a través de un programa de televisión. También que juega con sus expectativas y las quimeras de tener un mejor estatus de vida gracias a la “buena voluntad” del animador del programa, Pablo, y una modelo, Gladys:

Y las vecinas le dijeron a su mamá: “No seas tonta, María, que Lucho escriba una carta a ese tal Pablo o a la Gladys. Les cuenta todo, todo, desde la muerte de tu marido. Diles que no tienes trabajo, que tienes seis hijos y que el mayor apenas llega a doce. Y ya verás que en menos de una semana te hacen reina por un día y te regalan de todo” (31).



De esta manera el lector asiste al develamiento de la esperanza de alcanzar una donación que la ayude a sostener siquiera un día los rigores de la pobreza. Luego de algunas semanas, María, la viuda, no resulta elegida. Ante la incertidumbre, e instigada por las vecinas, acude con sus hijos al canal de televisión: “Y una mañana toda la familia, tempranito, salió de la barriada. Lucho fue quien dirigió la travesía, de ómnibus en ómnibus, a través de la ciudad, hasta el canal de la televisión” (32).

Durante varios días esperaron inútilmente la respuesta hasta que Lucho, hastiado de acompañar a la familia sin lograr el objetivo final, se queda en su morada. Dominado por la angustia y la inseguridad cree encontrar una solución para que su madre pueda ser seleccionada en el concurso: incendiar la “choza”: “Desprende de la pared algunas estampas y figuras. De un envoltorio de ropa saca algunos chistes, toma al gato en sus brazos. Enciende un fósforo y prende fuego a las paredes de su casa.” (32).

Y mientras contempla su “casa” en llamas, asegura: “-Ya está, ahora sí, seremos bien, pero bien pobres. Mi vieja será Reina por un Día. Tendremos una casa de cemento de verdad. Saldremos en la televisión y hasta nos darán de comer torta y tallarines con pollo (32).

Así Lucho, a través de la crónica, propone a sus lectores que solamente la indigencia puede convencer a los benefactores de las necesidades reales de la familia y también para recuperar la confianza en el programa mediático con la perspectiva de un futuro mejor.

Otra mirada, pero cálida al mundo marginal infantil y travieso se da en “Un tranvía llamado Chorrillos” (50-51) en el que el vehículo de transporte público sirve como único juguete de los niños pobres de los extramuros de la ciudad, como artefacto ideal para estimular sus ilusiones de dominio y propiedad.



Los habitantes de las barriadas, que carecen de alguna diversión, apelan a la ilusión y consideran que el tranvía es la mejor maquinaria de diversión en la feria de alucinaciones de un niño: “la inteligente fantasía de los niños pobres ha transformado a este tranvía llamado Chorrillos, en divertida calesita, en peligrosa rueda de Chicago, en mortal silla voladora.” (50). Sin medir el peligro a que se someten por su aventura diaria:

Y los niños pobres, por gusto, por juego, por necesidad, suben y bajan, al vuelo, de estos trencitos que los adultos llaman tranvías a Chorrillos. Prendidos, como eximios atletas, a las ventanas, a los pasamanos, a las farolas, al cable del trole, a los brazos y piernas y hombros de los pasajeros, viajan con los cabellos al aire. Burla, burlando, al cobrador, bajan, suben, corren, se esconden y nunca el tranvía los deja (50-51).

Buscando así ser “los dueños exclusivos del estribo” (51).

El cronista plantea un recurso a este problema: “que los niños viajen gratis, que no se les cobre. Dejemos que los niños pobres se sientan, siquiera, dueños de los tranvías de su Lima” (51), pero olvida que precisamente la aventura está en el riesgo, en la permanente posibilidad de ser atrapados y si logran el beneficio que se pide entonces dejaría de ser la diversión ideal de estos niños para convertirse en un paseo ausente de sentido porque para ellos basta que se cojan del estribo para que “se sientan, siquiera dueños de los tranvías de su Lima” (51).

Otro eje temático que presenta el escritor arequipeño son los embusteros limeños, típicos personajes de la ciudad mestiza y los presenta en dos crónicas que rastrean otras formas de manutención de los marginales, aquellos que estafan a sus conciudadanos que deambulan por la urbe apelando a la ingenuidad de los parroquianos y a la capacidad de convencimiento de estos héroes anónimos de la marginalidad. El primer texto se titula: “El charlatán” (37-38) y el siguiente: “El vendedor del cielo” (54-55).



“El charlatán” es la estrella ambulante limeña que “puede levantar su gran teatro de maravillas en cualquier lugar de la vía pública” (37) mostrando distintas habilidades como la de mago, faquir o domador de animales silvestres:

Comienza la función: las barajas aparecen y se pierden en manos ágiles y tramposas; pañuelos de colores van saliendo, milagrosamente, de la boca, de las orejas y de los ojos del impávido ayudante; un alfiler gigante traspasa la mejilla del charlatán: la culebra, como gato casero, juega sobre los hombros del improvisado domador (37).

Luego, como maestro en el arte verbal se transforma, rápidamente en político, moralista y fanático religioso provocando más de una sorpresa en el auditorio. Situación que luego aprovecha para manipular a los espectadores:

“Los médicos son unos vulgares matasanos, dice. No hay como la sabiduría de nuestros hechiceros de la montaña” [...] “¿Alguna vez han oído que los salvajes mueren de cáncer, de úlcera, de neurosis o de infarto? No, se responde, ellos tan sólo se mueren de viejos. Y todo porque han descubierto el secreto de las hierbas” (38).

Y así llega al objetivo real de su perorata y de esos cambios de personalidad (“de científico, vegetariano, médico, humorista, religioso y etc., etc.”, 38): vendedor “de sebo de culebra”. La reacción de las amas de casa y obreros, que presencian el espectáculo, es inmediata y se pelean por el producto que puede “sanar cualquier herida mataperra” (38) y que de alguna manera “con su mágico teatro ambivalente por plazas, mercados, calles y avenidas [va] alimentando la fe de un pueblo ávido de milagros” (38) y carente de esperanzas.

En “El vendedor del cielo” el farsante utiliza otro recurso para abusar de la confianza y benevolencia de los demás: la mendicidad. Esta crónica plantea el nivel de degradación a que han llegado algunos individuos de la sociedad limeña con el ánimo de subsistir y satisfacer sus instintos primarios.

Inicialmente la gente cree que se trata un ambulante cualquiera: “Su presencia harapienta, su rostro barbudo atravesado de malicia, su falta de pierna, su voz



miserablemente ronca y su peculiar manera de ganarse la vida, hacen de este personaje un ser casi humano, casi animal, casi, casi mineral” (54).

Y trasmuta su personalidad en “comprador y vendedor al mismo tiempo: compra caridad y vende la oportunidad de estar en paz con la conciencia y tener, para después, un sitio en el cielo” (54). Este recurso le permite conseguir dádivas que le ayuden con la manutención de sus siete hijos. El cronista explica que detrás de este acto benévolo se encubre una permuta, un trueque sentimental, un intercambio inmoral y por esta razón no lo considera un mendigo porque tiene un comportamiento diferente al del pordiosero; para el narrador el mendigo implora y apela al sentimiento mientras que éste “ofrece la salvación, un puesto en el cielo, por tan sólo un sol para sus niños” (55). Esta actitud esconde una verdad: “Lo cierto, lo trágicamente verdadero, es que este personaje es una muestra del horrible espíritu que está germinando en las barriadas más miserables de Lima. Espíritu que nace de la miseria, del hambre, del abandono, de la injusticia” (55).

El crecimiento de la ciudad va creando espacios propios para los excluidos que han podido sobrevivir en la ciudad y se han hecho de un lugar privado que goza de alguna fama imposible de cambiar, hasta por las propias autoridades. Este ámbito se muestra en “Réquiem para Tacora Motors” (35-36) que el escritor arequipeño pretende auxiliar luego de los anuncios del Alcalde de Lima de ampliar el plazo para que los “tacorinos” abandonen definitivamente el lugar (“Quince días más de plazo dan a ‘Tacora Motors’”, “Inician éxodo de Tacora”), con la promesa de reubicarlos y construir un Mercado Modelo (“Comerciantes de Tacora tendrían ‘Mercado Modelo’”) de acuerdo con las nuevas señales de renovación urbana que asomaban en la ciudad.

Tacora es el mercado fundado por la pobreza, el abandono y la delincuencia, en el que las calles, las tiendas y la presencia de los ambulantes son el ejemplo patente de



la informalidad; comarca rescatada con prosa elegante, a través del contraste, que no resulta negativo ante los ojos de los lectores:

Tus móviles paredes de calamina y estera no tienen la desesperada tradición de las grises paredes de los Barrios Altos. Tus estrechos, oscuros y peligrosos laberintos no tienen la insolente perspectiva recta y limpia de las calles de Oarrantia. Tus tiendas proletarias no tienen el insultante brillo de las vitrinas del Jirón de la Unión. Tus carretillas de frutas, de botellas y de latas no tienen el anónimo sabor pasteurizado de los agresivos supermercados. Y tus calles húmedas y tibias no tienen la petulante estructura de las grandes avenidas de asfalto y cemento (35).

Es la zona salvaje de Lima, que cuenta con la tradición agresiva de sus pobladores, ciertamente distinta a las de los barrios tradicionales y zonas residenciales de la capital, pero con una tradición a cuesta.

Tacora representa el esfuerzo del pueblo emergente y de los que están al margen de la ley, también es escudo y soporte para muchos que carecen de las posibilidades de desarrollo. De manera que los excluidos del festín de la vida limeña han establecido un dominio indudable, absoluto y peligroso, pero imposible de evitar: “Pero eres, ante todo, el zapatero, el sastre, la cocinera, el peluquero, el médico, el cantinero, el mecánico, el carpintero, el amparo, el almacén, la alacena del provinciano pobre de la barriada” (35).

Y su posible traslado, refiere el cronista, representaría el asesinato del espíritu que la domina y la eliminación de la “terrible voz” (36) de la conciencia limeña. Por tanto la creación de un nuevo recinto, en el que la innovación urbana esté presente, sólo serviría para estimular el recuerdo de la antigua Tacora y por ello el narrador no se calla: “Mueres, Tacora Motors, porque fuiste el espejo mágico en donde la orgullosa Lima pudo ver, por primera vez, su auténtica imagen de vieja pobre, harapienta, cargada de pálidos hijos hambrientos” (36).

Así como lectores compartimos la propuesta del cronista que indica que Lima, como capital, solo tiene el maquillaje de los que no quieren que se vea la otra ciudad.



2.2.2.2.4 La fe religiosa

El último caso de “hecho noticioso”, que sustenta la crónica “Un niño y San Martín de Porras” (39-40), es el que refiere el caso del niño Antoñito Cabrera Pérez-Camacho (“Antoñito Cabrera vino, vio y conquistó Lima”) a quien, según el testimonio de la familia, el santo moreno le curó la gangrena de la pierna izquierda. La nota revela que la visita del niño de once años creó expectativa en el público y conflicto de intereses entre dos canales de televisión (4 y 13) por tenerlo como invitado, pese a que la visita la solventaron los dueños del primer canal.

La disputa de ambos medios televisivos le brinda a Oswaldo Reynoso la oportunidad para exponer las contradicciones que genera el espíritu conciliador del beato: “Dos estaciones de televisión se pelean como perro y gato (Valga la comparación si nos referimos al Santo de la Escoba por el pobre e inocente Antoñito)” (39). Reynoso ve en ésta querrela la prueba de que aún los peruanos no hemos aprendido la lección del icono religioso y le sirve de pretexto para referir la situación convulsa de la sociedad de entonces y que por esta razón: “Él [...] debe estar, allá en el cielo, enojado y triste, pero muy triste, por lo que sucede en su país” (40).

Situación incomprensible si saben los peruanos, dice el cronista, que se puede vivir en armonía si consideramos que: “El plato es grande y la comida puede alcanzar para todos, sin embargo, hay riña, pelea” (40).

Y luego el narrador cree que tal vez Antoñito Cabrera Pérez-Camacho pueda ayudar a solucionar estos problemas considerando que el santo escuchó su pedido para salvar su pierna enferma, y le invoca que interceda para: “[Q]ue todos sus paisanos puedan comer en un mismo plato y que nadie se crea dueño de la comida.” (40).

La evaluación final de esta crónica, por la apelación a un santo, contrastará posteriormente cuando presente su novela *En octubre no hay milagros* y plantee lo



contrario sobre los iconos religiosos. Y la importancia de su interés radica en que Oswaldo Reynoso siempre observaba lo que sucedía en el entorno social.

2.2.2.2.5 Dos cuentos para *Los inocentes*

Como anotamos antes pensamos que “Examen final” y “Un niño ha muerto en el barrio” son los textos que pueden ser integrados al conjunto de *Los inocentes*, lo que demuestra el interés de nuestro autor por el personaje infantil y adolescente, veta que impactó profundamente en los lectores. Nuestra presunción resulta de contrastar estos textos con las propuestas sobre el cuento que Julio Ramón Ribeyro escribe en el “Prólogo” a *Los gallinazos sin plumas* (1955). En este proemio Ribeyro considera que el criterio de selección para agrupar un conjunto de cuentos tiene como punto de inicio el de “afinidad de tema y afinidad de intención” (8). Por otro lado, en la “Introducción” a *La palabra del mudo* (1994 I) señala preceptos complementarios sobre el cuento. Precisa, entre otras propuestas, que “el cuento debe contar una historia” (8), que “la historia del cuento puede ser real o inventada” (9). También que “la historia contada por el cuento debe entretener, conmover, intrigar o sorprender, si todo ello junto mejor” (9). Además que “el cuento debe partir de situaciones en las que el o los personajes viven un conflicto que los obliga a tomar una decisión que pone en juego su destino” (9) y, por último, que “en el cuento no deben haber tiempos muertos ni sobrar nada. Cada palabra es absolutamente imprescindible” (9).

En los casos de “Examen final” (44) y “Un niño ha muerto en el barrio” (52-53), de Oswaldo Reynoso creemos que se ajustan a estas proposiciones. Comprobamos que existe afinidad de tema porque son cuentos de la ciudad y sobre un determinado material humano: los adolescentes. En cuanto a la intención del narrador arequipeño es precisamente la de presentar la vida de las barriadas.



En cuanto a “Examen final”, su historia nos conmueve pues José Martínez, héroe del relato, se frustra porque no puede superar el examen de fin de año escolar. Es el adolescente visto en la gravedad de un futuro incierto, propio de la edad de quien todavía busca la diversión, por lo que intenta conseguir una buena nota en el curso de Castellano para disfrutar del placer del verano y no estudiarlo en las vacaciones. Así se encuentra ante la posible felicidad o la tristeza, es decir ante un destino incierto, aunque no gravitante en su vida.

Ese es el único fin, no importa el conocimiento en sí, sólo el propósito que lo acompaña. Sin embargo, el esfuerzo en la preparación no es recompensado porque el azar le cobra su falta de interés en el año escolar y sufre las consecuencias de su insensato comportamiento. Además muestra toda la naturaleza del adolescente real y no el rebelde que todos conocían que viola todas las normas de convivencia en la escuela:

¿Dónde está, no cesa de preguntarse el Profesor, la oveja negra del aula, el no me importa nada, el que se pone pico a pico con todas las autoridades, el trompeador, el fumador, el eximio narrador de historias deshonestas, el matapájaros, el caso perdido, el malejemplo, la manzana podrida? (45).

En su desesperación el irreverente muchacho se encomienda a todos los santos y vírgenes para que lo auxilien en la elección de la balota con el tema que ha estudiado, pero no lo consigue: “Blanca, blanca. Vacía, vacía su memoria. Demás está tres amanecidas con café, cigarras y anfetaminas. Por gusto el buscar al chancón de la clase, regalarle una cajetilla de Salem, para que lo ayude en el estudio” (45).

Ante el silencio un miembro del jurado calificador pretende ayudarlo, pero no lo consigue, tampoco José Martínez tiene la respuesta a esa interrogante. Así evidenciamos que en el texto no hay “tiempo muerto” y cada vocablo es “absolutamente imprescindible”.

En “Un niño ha muerto en el barrio” persigue los mismos lineamientos del anterior trabajo, aquí se refiere la muerte trágica de Corsario (diestro integrante de la



collera de *Los inocentes*). Y es una muestra de la solidaridad humana frente a la adversidad; ayuda que vence las rencillas y los resquemores producidos por el difunto.

El deceso de Corsario ocurre mientras jugaba fulbito en la avenida y lo atropella un vehículo que luego fuga. Entonces, la collera apela al apoyo de los vecinos para sepultarlo:

Van de casa en casa haciendo una colecta. La descarada perdida del barrio olvidó los insultos desvergonzados de Corsario, olvidó las piedras y latitas que Corsario y su Collera le tiraban y sacó de la liga de la media veinte soles y prometió estar en el entierro. El japonés, moviendo la cabeza, olvidó, también, los pequeños hurtos y trampas de Corsario y dio algún dinero (53).

La collera también se solidarizó y se agenció algo de dinero vendiendo “guachitos” y revistas para comprar una corona de flores blancas con una tarjeta adjunta que decía: “Sentido pésame. Los carretas de tu Collera” (53).

La revisión de estas crónicas permiten distinguir la capacidad de observación del cronista y del trabajo estilístico, diferentes de aquellas comunes presentadas por algún colaborador periodístico sin oficio literario. Además los temas y las características de personajes (los jóvenes y los marginales) tienen presencia en la narrativa de Oswaldo Reynoso.

2.2.2.3 Crítica literaria

Esta actividad sigue la propuesta de Mao del Foro de Yenán: “criticar y repudiar severamente toda obra artística y literaria que contenga opiniones contra la nación, las ciencias, *el pueblo* y el comunismo” (Mao 47, énfasis nuestro).

Es así como en 1963 Oswaldo Reynoso se embarcó en una aventura editorial colaborando en *Destino. Revista de Cultura*, dirigida por Manuel Velázquez Rojas.

De pequeño formato, la revista tuvo una breve existencia a través de cuatro números. Los tres primeros se publicaron en julio, agosto y noviembre de 1963, respectivamente, y el cuarto número en junio de 1969. Allí colaboraron Manuel



Velázquez Rojas, Carlos Henderson, Víctor Galindo Vivar, Oswaldo Reynoso, Víctor Li Carrillo, Sergio Arrau, Juan Luis Velásquez, Tulio Carrasco, Ángel Guillermo Cúneo, Juan José Vega, Beatriz Castro de Velázquez y Augusto Lienle. Y entre los colaboradores extranjeros encontramos textos de Yasunari Kawabata, María Concepción Luna y José Clemente Orozco.

Las notas periodísticas sobre *Destino* hablaban de “jóvenes intelectuales que acostumbraban reunirse en el Café Palermo” que quedaba cerca del local de la Universidad de San Marcos del Parque Universitario ([Belli]; Carrasco). Utilizado también para promocionar libros y ocasionales lecturas de textos de creación.

Además el proyecto editorial fue aplaudido por ser “una de las revistas más humildes de aspecto que han aparecido en Lima. [...] Hecha sin medios, significa una victoria sobre el medio, tan poco propicio para esta clase de esfuerzos” (“Dos nuevas revistas”).

Igualmente destacan la juventud de los participantes confrontándola con la *Revista Peruana de Cultura* que también salía a la luz en esa misma fecha:

Leer una y otra es un poco como mirar dos caras distintas del Perú. Cada una en lo suyo, ambas nacen con dignidad, pero una tiene lo que a la otra falta: juventud. Y este es un punto que conviene señalar: la *Revista Peruana de Cultura* debe dedicar algunas páginas a los nuevos, a los que destacan entre los nuevos, si se quiere (11).

En el “Editorial” del primer número de *Destino* señalan que su vocación “es el Perú” porque consideran “que la única labor sincera del intelectual es acercarse cada vez más con amor y esperanza, a los problemas que nos son propios”, en el que desean “libertad de pensamiento” y que señalarán “–literariamente– las lacras sociales que aquejan a nuestra patria” (3).

Como apreciamos Reynoso siempre participará en proyectos editoriales con espíritu crítico como parte de su proyecto ideológico más que de una postura



circunstancial. Así demuestra que su honestidad ideológica es una cualidad que debemos rescatar y resaltar.

Reynoso participa con una reseña en el primer número de *Destino*, aun cuando no recuerde haber desarrollado esta actividad (Diegner y Morales 2006)¹⁵, bajo el título de “Calma chicha” (Reynoso 1963) a *La chicha está fermentando* adaptación para el teatro del cuento “La viuda”¹⁶, de Porfirio Meneses incluido en *El hombrecillo oscuro y otros cuentos* (1954), realizada por Rafael del Carpio Carrillo.

A juicio de María Eugenia González Olaechea (1963) el sainete de dos actos y cinco cuadros es “una pieza de costumbres, ágil, entretenidísima, realizada con un lenguaje de impacto, directo, y una bien lograda dinámica del movimiento”, y que el autor:

[N]o pretende moralizar, ni intelectualizar sobre hechos cotidianos. Tampoco creemos que haya intentado menoscabar al hombre indígena. Las pasiones que en la pieza afloran son las mismas de todas las épocas y todos los hombres vistas ahora desde el ángulo de la sierra peruana, en la que ya soplan vientos costeros.

Sin embargo, para Reynoso las afirmaciones de González Olaechea son erradas y aprovecha el momento para atacar a Porfirio Meneses y Rafael del Carpio Carrillo.

En primer lugar, para el escritor arequipeño “La viuda” es “uno de los peores cuentos de Porfirio Meneses” (24) y que el título de la adaptación teatral, *La chicha está fermentando*, es una muestra del “extraordinario sentido publicitario” del adaptador teatral que lo pone a tono con los movimientos populares de la época, pero que no va de acuerdo con la puesta en escena pues, dice Reynoso: “nos hace pensar en algún

¹⁵ Reynoso dice lo siguiente a Diegner y Morales: “Yo no soy crítico, nunca he escrito nada de crítica, simplemente soy un creador y profesor de Literatura, que es diferente a ser crítico” ([45]).

¹⁶ En la edición del *Primer Encuentro de Narradores Peruanos* (Casa de la Cultura del Perú) hay un error en la transcripción de la intervención de Meneses cuando habla del cuento adaptado: “Así, por ejemplo, mi cuento ‘La huída’ [sic] nace de tres anécdotas completamente independiente entre sí [...]. Este cuento [...] sirvió de base para una obra de teatro: *La chicha está fermentando*” (177, énfasis nuestro). Desliz que no se subsana en la segunda edición de Latinoamericana Editores en 1986.



planteamiento de revolución social” (25), cuando en realidad la chicha “no tiene nada que ver con el asunto tratado y, además el autor, no nos muestra la fermentación de nada” (25).

Más adelante, Reynoso señala, provocadoramente, los defectos de la obra teatral. Por ejemplo, la caracterización de los personajes indios y cholos porque, escribe Reynoso, Del Carpio no establece una diferencia real entre ambos personajes: “Esta miopía, descaradamente racial corresponde a la concepción errada que la huachafa aristocracia provinciana y el señorito limeño tienen del Perú serrano” (25).

Igualmente cuestiona que exponga a los protagonistas indios tomando licor porque lo induce a pensar que para Del Carpio ellos “son alcohólicos empedernidos” (25). Finalmente, que sus héroes carecen de sentimientos y por tanto Del Carpio cree que “los indios o cholos serranos [...] son antropoides, sub-hombres” (25). Estas primeras posiciones tienen un sustento que Reynoso expone en el *Primer Encuentro de Narradores Peruanos* (Casa de la Cultura del Perú 1969) cuando habla de la elaboración del trabajo literario y llama: realismo. Para el autor de “El rosquita” “lo importante es que la situación sea real” y que el “problema o el conflicto sea real, sea algo que exista” (135).

Después, Reynoso impugna que como contraparte de los personajes indios o serranos denigrados se exalte la figura del Juez que, para Del Carpio, “es el símbolo de la civilización y de la justicia inteligente de Lima” (25) y por tanto resulta un mártir. En vista de esto el autor de *Los inocentes*, afirma que la concepción de Del Carpio “es mentirosa y cínicamente torcida” pues “el indio y el cholo serrano, ahora más que nunca, está en un proceso de autodescubrimiento de sus posibilidades de creación y progreso” (26).



Finalmente, Reynoso cierra su apreciación con las siguientes palabras: “Afirmamos rotundamente, que la ‘obra’ del señorito R.d.C.C. es una ofensa al Perú profundo. Estamos por un teatro de afirmación humana, social, revolucionaria” (27); y con una invocación final: “Caballeros de provincia y señoritos capitalinos, en nuestra miserable y hambrienta patria la chicha está fermentando, ahora sí, de verdad, en la desesperación de la juventud y en el desamparo de las masas campesinas” (27)¹⁷.

Esta defensa cerrada de representación auténtica del indígena no son infundadas, basta con recordar la crónica que comentamos anteriormente: “Sucedió en Lima” (45-49 de este trabajo) y su participación en el *Primer Encuentro de Narradores Peruanos* (Reynoso [Testimonio] 1968 254-255).

En el segundo número de *Destino*, de agosto de 1963, sólo se consigna una opinión breve de Reynoso sobre una *Antología del cuento peruano* preparada por José Bonilla Amado (1963) y que dice: “Lo único desconocido [...] es precisamente el cuento ‘El desconocido’, de Eleodoro Vargas Vicuña” (27), y porque de los catorce cuentos antologados únicamente el reseñado era reciente pues aparece en la compilación de *Taita Cristo* que preparó Manuel Scorza para Populibros Peruanos en 1963, ediciones que, como sabemos, no tienen fecha. Conjeturamos que ambas publicaciones salieron a la vez y por esta razón Oswaldo Reynoso habla de un cuento desconocido.

Y precisamente por esta situación del cuento antologado y del carácter distinto a los demás conocidos de Vargas Vicuña sorprende que Reynoso no arriesgue una opinión pues Wáshington Delgado (1976) escribe lo siguiente:

“El desconocido”, se refiere también a la relación padre-hijo, pero ya no como un combate sino como una búsqueda, la búsqueda del padre. Estamos ante un nuevo Telémaco en busca del perdido héroe Ulises. El mundo agrario,

¹⁷ Raúl Vargas (R.V.) en una nota breve comenta: “En cuanto al artículo de Reynoso, éste se las emprende contra una obra teatral de autor peruano ‘La chicha está fermentando’. No es crítico especializado, pero anuncia un tono polémico en la revista que es bastante necesario” (11).



matriarcal y encerrado, no es ahora solamente un mundo mítico o trágico, es también un mundo en agonía, circundado por terribles espacios abiertos, amenazado por la sombra conquistadora del padre, que esta vez no representa el viejo mundo mítico sino el mundo nuevo y desconocido; la imprescindible aventura por venir, y no el recuerdo de un inalterable pasado (20).

Estos juicios críticos nos hacen presumir que Reynoso estaba atento al movimiento literario de su época y que sus juicios están llenos por la pasión y la defensa de sus posiciones en la creación e interpretación literarias.

En 1966 un grupo de escritores provincianos y limeños se aglutinaron en torno de la revista *Narración* animada por Miguel Gutiérrez y Oswaldo Reynoso, y que fue “el colectivo más importante, de mayor valor literario (nos interese o no su componente ideológico), de la historia de la literatura peruana” (González Vigil 2009 26).

Los únicos tres números significaron la ruptura política e ideológica con el ambiente cultural y académico (Valenzuela 1989, Rondinel) y por eso mismo reclama Antonio Cornejo Polar (1966b): “Poco –casi nada– se ha dicho acerca de ella y este silencio nos parece injusto” (353). Y transcribe lo que otros críticos no han hecho en su oportunidad: los principios que la sustentan. Dice Cornejo Polar:

Estamos ante una revista escrita por “narradores socialistas”, “narradores revolucionarios”, para quienes es un deber “formar”, a través de la acción y de la obra creadora, en la conciencia de clases explotadas, la necesidad urgente de la Revolución (353).

La revista tuvo como germen el interés de Reynoso como consecuencia de la “desorientación en el campo intelectual” (Ángeles) y también en el político, pero que asumiría características colectivas, por ello se nombraron directores rotativos de los números (‘Angeles).

En esas ediciones emblemáticas (1966, 1971 y 1974) se agruparon quienes se sentían representantes del espíritu contestatario de la época (encabezados por Miguel Gutiérrez, Oswaldo Reynoso, Vilma Aguilar, Carlos Gallardo, Juan Morillo, Eleodoro Vargas Vicuña, Javier Montiori, Roberto Reyes Tarazona, entre otros), en ese interés por expresar, confrontar y debatir las ideas a la vez que cuestionaban la cultura oficial. La revista se organizaba a través de líneas matrices como la crítica marxista, la validez



del realismo literario y la polémica sobre el compromiso social del escritor. A su vez se trazaba y calificaba los sucesos del país. Esto era una buena señal de la composición ideológica de los integrantes en el que tuvo una acción decisiva Miguel Gutiérrez porque tenía “un mayor manejo de los postulados teóricos presentados” (Rondinel 211). Cada número representó una posición clara de sus integrantes y de cómo entendían su participación en la cultura y sociedad peruanas.

La presentación del primer número (1966) de la revista marca la pauta de los contenidos de los números posteriores y cuya concepción está bajo los acontecimientos de las guerrillas de 1965. De tono agresivo es un análisis claro de la situación política del Perú, junto con los lineamientos ideológicos de sus integrantes (*Narración*):

Creemos que el hombre es un ser social y, por lo tanto su realidad sólo es comprensible dentro de la sociedad en la cual se da y, necesariamente, se desarrolla

Creemos que el narrador, ser eminentemente social, debe tener conciencia de su realidad y del papel que le toca asumir

[...]

HEMOS NACIDO en un país cuya historia ha sido y es la lucha heroica del pueblo contra los militares, los politiqueros, los frailes, los gamonales, los intelectuales vendidos que han utilizado el poder para hartarse y para vender la patria al mejor postor extranjero

[...]

NOSOTROS, los de la Revista “Narración” [sic], pertenecemos a la capa media urbana; pero, a lo largo de nuestra vida, con nuestra conciencia, con nuestra obra creadora, con nuestra actitud vital, hemos escogido la causa del pueblo

[...]

QUEREMOS la instauración de un sistema socialista de trabajadores, porque comprendemos que es la única manera de hacer de nuestro país un lugar en donde todos puedan vivir como hombres

COMPRENDEMOS, como narradores revolucionarios, comprometidos con su pueblo, que nuestra tarea es formar, a través de la acción y de la obra creadora, en la conciencia de las clases explotadoras, la necesidad urgente de la Revolución

POR ESO NUESTRA MISIÓN es aprender del pueblo, poder escribir, sin equivocarnos, sobre la realidad nacional [3].

Compromisos con los que siempre Oswaldo Reynoso comulgó y plasmó, específicamente en su primera novela *En octubre no hay milagros*, un año antes de la publicación de la revista.

El número 2 (1971) tiene como norte la oposición a la cultura oficial:

[F]rente a la dictadura del oportunismo burgués en los dominios de la crítica literaria, hipócrita apolítica, ciertamente tramposa, y a la mediocridad de la crítica académica, mojjigata y estetizante, planteamos la necesidad de una crítica



que no esconda su sello, que considere a la obra narrativa como una expresión de la lucha de clases en el campo de la superestructura.

Todo esto, fundamentalmente, ha determinado la publicación del segundo número de NARRACIÓN (1).

Esta posición parecía más la de Oswaldo Reynoso que del colectivo frente a la crítica de su primera novela *En octubre no hay milagros*, una manera directa de enfrentar las posiciones de los críticos literarios de la época. También por estos lineamientos podemos entender la reseña que Reynoso le dedica a *Ciro Alegría*. En este número también se presenta un “Suplemento de la revista Narración” en el que se relata la convulsión social del período.

Finalmente, el número 3 (1974) es “más político que literario” cuyo “tema central fue el fascismo a raíz de la caída del gobierno de Allende en 1973 y la proliferación de dictaduras militares en América Latina” (Rondinel 214)

Sin embargo, la experiencia duró un tiempo muy breve y el grupo se dispersó para proseguir cada uno un camino personal y productivo.

En el número 3 de *Narración* Oswaldo Reynoso (1974) publica una reseña de la novela póstuma de *Ciro Alegría Lázaro* (Buenos Aires, Losada, 1973). En esta recensión Reynoso expresa su concepto de la novela:

La novela debe ser un reflejo de la realidad. Pero no un reflejo pasivo. No un espejo que se pasea frente a la realidad, como lo quería Stendhal. No. Debe ser un reflejo dialéctico. Realidad e imagen reflejada deben actuar la una sobre la otra y viceversa, transformándose mutuamente. (46).

Y piensa que *Alegría* sigue esta pauta en sus novelas porque refleja la “verdadera” “realidad social” por la presencia de la lucha de clases.

Para el escritor de *El escarabajo y el hombre* la evaluación final sobre *Lázaro* es aceptable ya que ella “nos muestra una realidad múltiple, dialéctica, que irremediablemente, lleva al lector a comprender que la vida y los conflictos de los personajes están determinados por la lucha de clases”. Pero para ser coherente con esta actitud, dice Reynoso, *Alegría* debió conciliarla con su trayectoria política, esto es no integrar el Parlamento Nacional y de votar por una ley que dio pena de muerte a los



“guerrilleros” de entonces. Labor que también lo alejó de su tarea intelectual porque, dice Reynoso: “comprendió que ya no era un escritor del pueblo.”

Esta apreciación creemos que tiene algo de apresuramiento porque la novela era todavía un proyecto cuando Alegría murió en 1967, como lo recuerda Tomás G. Escajadillo (1983): “*Lázaro*, [...] parece ser el texto en el que cifró mayores esperanzas; desgraciadamente, al estar de sus aseveraciones en los años en que escribía, apenas si redactó un 30 ó 35% del proyecto inicial” (X).

Juicio que comparte Winston Orrillo (1972) y carga la responsabilidad a la viuda del escritor Dora Varona: “Publicar *Lázaro*, novela inconclusa de Ciro Alegría es un riesgo que asume plenamente su viuda, con la conciencia de que, sin embargo, el conocimiento de esta obra contribuirá a ensanchar la visión que se tiene del gran novelista” (249).

En efecto, las aseveraciones de Escajadillo y Orrillo quedan plenamente confirmadas por las notas dejadas por Ciro Alegría y que la viuda compiló y publicó bajo el título de *Mucha suerte con harto palo. Memorias* (Alegría 1976). En el capítulo XXVIII, apartado “Días van, días vienen (1953-1954)”, aparece la siguiente revelación:

Aquí estoy, en este aislado y bello paraje de Cuba, desde hace cuatro meses, escribiendo una nueva novela que se llama *Lázaro*. [...] Creo que terminaré allá por diciembre. [...] Si continúo como voy, *Lázaro* será la mejor novela que se haya escrito en América Latina hasta hoy ([282]).

Por último, la certificación de que *Lázaro* era un proyecto inconcluso aparece en el capítulo XXX, acápite “El escritor en la Estacada”:

Cuando aún recibía derechos de autor, me puse a escribir, con calma y cuidado, mi novela más amplia, más ambiciosa, *Lázaro*. Luego vi que mi modesto dinero de hacía más modesto aún, que no iba a durarme mucho tiempo, y dejé esa voluminosa obra, para empeñarme en una más breve: *El dilema de Krause* (294).

Con estas evidencias la novela inconclusa de Ciro Alegría no puede ser enjuiciada en su verdadera dimensión, de la misma manera como opinó Antonio



Cornejo Polar cuando Reynoso publicó su primer avance de *Los kantus*, pero sí nos interesa la reseña de Reynoso porque permite conocer la concepción de la novela que manejaba el escritor arequipeño.

2.2.2.4 Traducción

La revista *Harawi* publica dos traducciones, según los créditos consignados, de Ai Qing (1980). El primero de ellos se titula “Sobre poesía” ([1-3]) en el que se esgrime el concepto de la poesía bajo determinados lineamientos políticos aun cuando hable de “inspiración” que, como sabemos, tiene resonancias románticas en el proceso creativo. Y “Canta una muchacha negra” ([7]) es la oda a una nodriza que cuida a un niño. Y surge el contraste de tonalidades de la piel y el comportamiento de ambos, mientras el niño llora la mujer entona una canción alegre.

2.2.3 1990-2007

2.2.3.1 Narrativa

Luego de una extensa estancia en China Oswaldo Reynoso retorna al Perú en la década del ochenta del siglo pasado. Entonces, se suceden las reediciones de sus libros y se produce un redescubrimiento crítico a ellas; así le dan páginas de diarios y revistas y se constituye en obligada lectura para las nuevas generaciones a la vez que una revaloración de sus obras.

Es así como en 1992 da a conocer “Malte” (Reynoso 2005a 369-370)¹⁸ que sigue la misma línea de sus relatos anteriores. Aquí se desvanece la historia entre líneas plásticas, el ayer y el presente se dan la mano. La felicidad del pasado: contemplación del adolescente y gratificación por la ayuda.

¹⁸ Este texto tiene una primera versión, con algunas variantes, que consigna su procedencia: “Oswaldo Reynoso [sic], del libro ‘En busca de Aladino’” (Reynoso 1992). Sin embargo, esta información es falsa pues no aparece en la edición que publicó Peisa en 1993.



Luego, en 1993, publica *En busca de Aladino* en la que cambia su ruta de escenarios marginales hacia un “lugar mucho más cerca de lo bucólico y la magia” con “explosión de sentidos, lujuria del lenguaje, exacerbación de un estilo impresionista que desarrolla el tema –no tan velada exaltación de una límpida homosexualidad– de forma ondulante, cadenciosa[...].” (Silva-Santisteban).

Prosiguiendo con ese afán de escribir lo que vive y emociona nos da a conocer *Los eunucos inmortales* (1995), novela ambientada en la China comunista. Ella es la Novela del desencanto, en la que la frustración personal se constituye en eje del movimiento diegético, traducida en la cita que precede a la novela:

Cuando comencé a escribir esta novela, creía firmemente que había ido a China a buscar la felicidad. cuando la terminé, comprendí que no era la felicidad lo que buscaba, sino la verdad, y esa verdad la he encontrado en la felicidad de haberla escrito (9).

Y ciertamente que la motivación política (represión de estudiantes en la Plaza de Tian'anmen) resulta opacada por el lenguaje de la narración, por la escritura poética de pasajes memorables. Además de los tópicos caros a él como el amor y la juventud conexos a evocaciones de su ciudad natal y la revolución arequipeña de los años cincuenta, revelada con nitidez en *Las tres estaciones*.

“El aroma de la soledad” (Reynoso 2005a 371-372) es una muestra más de los tópicos temáticos que acompañan la escritura de Reynoso desde sus primeros poemas, tales como el mar, el placer y el sexo, interrelacionados estrechamente. La decepción amorosa en los jóvenes causa preocupación, frustración y solidaridad. Mientras que “La más atroz de las violencias” (Reynoso 2006) se presenta más como un testimonio de un personaje oscuro y de gran poder en la vorágine violentista del ochenio odríista de la cual fue testigo privilegiado.

Por su parte “El mural” (Reynoso 2005 373-376) es una pequeña muestra de la maestría en el relato de Reynoso y como siempre urdida con hechos de la vida real



cercana al autor y a nosotros, a nuestro tiempo. Es un contraste de las clases sociales. Con una exposición pulcra rescata la acción de una célula subversiva en una zona de clase media ascendente y que en este caso el texto no resulta una apología si recordamos su propuesta esgrimida en el *Primer Encuentro de Narradores Peruanos*, en el que también abogaba por la violencia¹⁹.

El afán de exploración física y contemplativa llega con *El goce de la piel* (2005) que parece ser la prolongación “de la búsqueda ética y estética [...] propuesto en su anterior *En busca de Aladino*” entrelazando “la belleza del sexo con el culto a la vocación artística”, en palabras de Ricardo González Vigil (2005).

Y “Delicias de terciopelo azul” (Reynoso 2006 389-390), resulta otra evidencia testimonial, con trazos narrativos poéticos, de los potajes orientales. Traducida en el final placentero: “Narrar el saboreo de este plato es tan imposible como querer describir el placer de sedas desgarradas en noches de terciopelo azul” (390).

2.2.3.3 Prólogos

Los prólogos a las obras, como paratextos (Genette 1989b 11), son una guía para el lector y una invitación al placer de la lectura, son, por tanto, una forma breve de ejercicio crítico y probidad intelectual con el autor y el público. Y la valoración del libro que ofrezca el prologuista al interesado servirá para que éste asuma el riesgo de la constatación o el rechazo de la posición que plantea el prologuista.

Y hay dos tipos de introducciones, aquellos que se escriben por el compromiso de cumplir con el autor, sea amigo de él o de la editorial, y otros que son objetivos y cumplen con el verdadero propósito de invitar a disfrutar la lectura.

¹⁹ Aquí dijo Reynoso: “En lo que se refiere a mi actitud como hombre y como escritor he de decir que yo estoy por la violencia, pero no una violencia irracional, sino una violencia inteligente, organizada, para cambiar al país. [...] la única solución para el país es la violencia, menos mal, que ya estamos entrando en esta etapa.” (Casa de la Cultura del Perú 57)



En este segundo caso se encuentra Oswaldo Reynoso cuando presenta tres libros. El primero de Roberto Reyes Tarazona: *Las torres y las aves y otros cuentos* (2002), en el que Oswaldo Reynoso delata su conocimiento de la obra del autor y es por ello que puede llegar al meollo de la propuesta antológica en este caso porque el libro reúne una selección de tres libros anteriores.

En el libro de Reyes Tarazona el autor de *Los eunucos inmortales* haya el hilo conductor que “conduce a la concepción ética y estética del autor” (11) en el que lo importante está en el conocimiento y demostración del trabajo estilístico y de la estructura narrativa considerando su procedencia profesional, ajena a la literatura, la de sociólogo.

Otro detalle importante en la antología, precisa Reynoso, es la presencia de los animales que desencadenan “la tensión en una intensidad muy bien lograda” (13).

El siguiente prólogo es al libro de Samuel Cardich: *La muerte puede llegar mañana* (2003). Como artífice de la palabra, Reynoso destaca del libro lo que llama el perfeccionamiento de la prosa “hasta conseguir un estilo propio, es decir, un ritmo, una entonación y un uso personal del lenguaje al servicio de la historia narrada: un tono singular de contar” (11), aproximándolo a la prosa poética.

También encuentra en ellos “personajes tristes, fracasados, de vidas encontradas que se ven obligados a vivir en un mundo de crisis, de convulsiones sociales, de miserias” (12), acaso pensando en su propia obra narrativa.

Finalmente, el año 2007 el escritor arequipeño prologó: *Camino de Ayrabamba y otros relatos*, del Grupo Literario Nueva Crónica. En este caso inicialmente se podría pensar que predominaría el Reynoso político antes que el Reynoso narrador, sin embargo, conjugó ambas opciones para hallar el término medio. Subraya el carácter “artístico” del “texto literario” ([7]), en conjunción con el contenido. Celebrando que la



“guerra interna que vivió el Perú” también tuvo “ternura y amor” ([8]). Demostrando así que persigue la propuesta de Mao: “Las obras de arte, por muy progresistas que sean políticamente, son impotentes si carecen de calidad artística” (48).

El “pensamiento teórico” que ha desarrollado Oswaldo Reynoso, desde 1952 hasta el 2007, demuestra que es un escritor adscrito a una ideología, testigo de su tiempo y animado a paso lento y seguro por su proyecto narrativo. Su trabajo inicial poético le sirvió para afinar el manejo del lenguaje y consolidarse en el género narrativo. A la vez que su ideología logró configurar su pensamiento y ser constante a una tendencia que, desde su punto de vista, era la que mejor oportunidad le brindaba para construir un “modelo de vida” que pretendía compartir con sus contemporáneos.



CAPÍTULO 3

EN OCTUBRE NO HAY MILAGROS

Cuando se publicó la primera novela de Oswaldo Reynoso se generó un movimiento inusitado en la crítica literaria de la época. Entonces las opiniones se dividieron entre el apoyo y la indiferencia, sin embargo, esto no fue un obstáculo para el escritor que la defendió siempre, entonces ya había expuesto sus ideas con una fuerte carga ideológica en el *Primer Encuentro de Narradores Peruanos* que exacerbó la opinión de algunos críticos.

En junio de 1965 la Casa de la Cultura de la Municipalidad de Arequipa, dirigida por Antonio Cornejo Polar, organizó el *I Encuentro de Narradores Peruanos*. Al evento asistieron los más importantes escritores del momento: Ciro Alegría, José María Arguedas, Arturo Hernández, Francisco Izquierdo Ríos, Porfirio Meneses, Oswaldo Reynoso, Sebastián Salazar Bondy, Oscar Silva, Eleodoro Vargas Vicuña y Carlos Eduardo Zavaleta. Mario Vargas Llosa ofreció una Mesa Redonda en el Departamento de Extensión Cultural de la Universidad de San Agustín, un mes antes había dado una conferencia en el Teatro Ateneo. También participaron docentes universitarios y críticos literarios como Alberto Escobar, Tomás Escajadillo, Jorge Cornejo Polar, Pedro Luis Gonzales, Aníbal Portocarrero, José Miguel Oviedo, Enrique Ballón Aguirre y Winston Orrillo.

El Encuentro se desarrolló en dos partes: Testimonio y lectura (cuatro sesiones), y Debates (El novelista y la realidad, Sentido y valor de las técnicas narrativas, y Evaluación del proceso de la novela peruana). Reynoso participó en todas ellas.



Y fue precisamente en la tercera sesión de “Testimonio y lectura” que Oswaldo Reynoso provocó más de una sorpresa cuando declaró su adhesión a la violencia (Casa de la Cultura del Perú 57) y luego el desconcierto continuó al declararse “marxista leninista” en el “Primer debate” (“El novelista y la realidad”) (Casa de la Cultura del Perú 134), y solo quedaba esperar la publicación de la obra para conocer la medida exacta de las reacciones²⁰.

Así en el mes de diciembre del mismo año, 1965, se dio a conocer *En octubre no hay milagros* bajo el sello editorial Wuaman Puma. La carátula de este libro ya anunciaba su materia pues estaba teñida de color morado mientras que en la segunda edición cambiaba el tono hacia el amarillo. También en ambas ediciones se incluyeron un “Vocabulario”, al final del texto, que se eliminó en las ediciones posteriores.

Entonces la atención de los críticos generó una división de las opiniones: los que se oponían al proyecto novelístico de Reynoso y los que la apoyaban de manera incondicional. Entonces la discusión devino en confrontación y develación de pasiones políticas, morales y literarias.

De los críticos y docentes universitarios que asistieron al *Primer Encuentro de Narradores Peruanos* cinco participaron en el debate, a los que se unieron Washington Delgado, compañero de generación, y Mario Vargas Llosa, sin embargo, ninguno de ellos confrontaron las ideas expuestas por Reynoso en el evento además de los postulados de Mao en el Foro de Yenán para acercarse a la novela.

²⁰ En la reseña del evento que preparó Carlos Eduardo Zavaleta (1965) se refirió a Reynoso de la siguiente manera: “unos se confesaron ‘extremistas’, como se dice ahora” (123). Mientras que en la reseña anónima de la edición del Encuentro... (“Hablan los narradores”) se habla de “la beligerante defensa de la literatura militante de Reynoso” (37) y en la reseña del evento publicada en *Oiga* (“Los narradores en Arequipa”) se cita: “Oswaldo Reinoso [sic] (‘me declaro marxista-leninista’)”.



Bajo esta perspectiva consideramos válida la revisión de los planteamientos esgrimidos por Oswaldo Reynoso en tan importante acontecimiento literario, así confrontamos los juicios del escritor arequipeño con su proyecto ideológico, esto es, de ser una novela de tesis porque ella perfila “estrategias de tipo argumentativo y reclama casi siempre sistemas ideológicos claramente establecidos” (Reis y Lopes 185), en la que la demostración esencial es la frustración de los personajes en el tipo de sociedad en que desarrollan su vida. Sin proyectos a futuro ni espacios tanto para el avance personal como social puesto que sus vidas están al límite. Reforzados con los planteamientos esgrimidos por Mao en el Foro de Yenán (Mao).

3.1 Los asedios de la crítica

Las opiniones que a continuación revisamos revelan el interés que *En octubre no hay milagros* generó en los especialistas de la literatura peruana. Si bien no hubo consenso en los juicios sí se preocuparon por destacar los méritos que la señalaban como un valor importante en el desarrollo de la literatura peruana del siglo pasado.

Por otro lado, las obras publicadas por el escritor arequipeño durante la última década pasada refrendan la posición de escritor importante en la literatura peruana en la denominada Generación del 50.

3.1.1 Publicaciones periódicas²¹

Los críticos que juzgaron la novela se dividieron en dos facciones, los que la apoyaban aun con algunas reticencias (Washington Delgado, Marcos Martos, Winston Orrillo, Jorge Cornejo Polar, Pedro Gonzáles, Xavier Bacacorzo, Mario Vargas Llosa y Luis Alberto Sánchez) y los que la cuestionaban en la evaluación general (José Miguel Oviedo, Antonio Cornejo Polar, Mario Castro Arenas y Tomás Escajadillo). De manera

²¹ Las referencias son de Reynoso (2006) y se indicarán las páginas respectivas entre paréntesis. De no ser así se indicará la fuente respectiva.



que consideramos significativo explorar estas posiciones y que en algunos casos fueron ofensivas, críticas *ad hominem*.

Wáshington Delgado (394-395) revela aspectos centrales de la novela en la contracarátula de la primera edición y segunda ediciones (Reynoso 1965, 1966). En ella revela aspectos centrales del proyecto novelístico de Reynoso, que posteriormente repetirán algunos estudiosos de la literatura peruana, y al mismo tiempo anotaba juicios que otros críticos no quisieron puntualizar: la situación caótica de la sociedad limeña.

Dice Delgado:

Esta novela, a través de una anécdota singularmente limeña, la multitudinaria procesión del Señor de los Milagros, señala audazmente la realidad desconsoladora de la capital peruana; en ella vemos desfilar, procesionalmente, las sicologías típicas de una población, las amargas pugnas sociales, los negocios turbios y pingües, las componendas de la política criolla, el esplendor de sus barrios elegantes, las miserias de sus barriadas. La lectura de *En octubre no hay milagros* nos revela una Lima monstruosa, egoísta y desesperada.

Pero este despliegue de la sociedad, en palabras de Delgado, que es lóbrega, también es: “hermoso y rebosante de poesía; poesía en el lenguaje, denso, gráfico y sabroso; en los caracteres turbios, y violentos y vivientes, en la trama misma de la novela, tumultuosa, imbricada, fascinante”. Situación que enfrenta al lector y será él quien aquilate su valor real, y por otro lado Delgado asegura que la novela ofrece un camino “de verdad y belleza en la literatura peruana”. Asimismo aquilata el uso de la técnica narrativa a través del monólogo interior y “la arquitectura fraccionada del relato” en conjunción con el “lenguaje conversacional”, aporte indiscutible en la narrativa peruana del siglo veinte.

Luego de esta presentación de la novela se escribe una breve nota anónima que refleja un carácter moralista bajo el título “De lo malo lo peor”:

Pero es de señalar el ensarte caricaturesco que ha hilvanado el autor de esta abominable muestra de mal gusto que había escrito *Los inocentes*, igualmente mala, no habla a favor de quien, en la vida real, es maestro de profesión. *En octubre no hay milagros*, tiene un destino natural: la basura.



Estas líneas buscaban, únicamente, desacreditar al escritor y más todavía cuando se enfatiza que el novelista es “maestro de profesión” y que por tal razón estaría desacreditando a su función esencial de educar. Afortunadamente solo fue una opinión más dentro de las condiciones en que se generó el circuito crítico contrario a los intereses del proyecto narrativo del escritor arequipeño.

Por su parte Marco Martos (401) destaca el hecho de que la novela peruana afianza su interés temático sobre la ciudad y que la obra de Reynoso adiciona a este logro dos elementos más: la representación de la clase media, clase social que el poeta piurano cuestiona, y el lenguaje, que Martos califica de: “naturalismo, popularismo, deliberada procacidad”: “las peculiaridades de un vocabulario que ya no es exclusivo del hampa para mostrarnos el rostro de Lima, gris y servil, donde todas las capas sociales exhiben una descomposición vital y donde importa más el 'qué dirán' que el 'qué es’”.

Martos comprende y discute la intención del novelista, de usar la novela como medio de conscientización y de buscar soluciones a los conflictos a través de ella, pero que, a su juicio, constituye, una actitud romántica.

La crítica más efusiva a la obra de Reynoso vino de Winston Orrillo (1965a, 1965b), en ella señala que la novela es un “virulento documento de denuncia de una realidad que [...] hasta ahora no había pasado a letra de molde y menos al mundo novelístico” (20), opinión que otros críticos también reconocerán posteriormente. Además de la exultante realidad que revelan las páginas de la novela: “Su obra se desborda sobre la realidad, se alimenta de ella y, al mismo tiempo, la descubre y la ofrece a nuestra vista para escarnio de todos nosotros que la soportamos y la



cultivamos.” (22). Así la obra se inscribiría dentro de la corriente realista, en el pensamiento de Orrillo.

También Orrillo destaca otras características importante de los integrantes de la Generación del 50: el “trabajo de composición”, el afán de “profesionalización como escritor”; y también “demuestra que el autor no es un diletante sino un lúcido trabajador de sus materiales y un dominador de los resortes expresivos característicos del presente” (21). Otro punto a favor de Reynoso está, dice Orrillo, en la capacidad de explotar sabiamente “el lenguaje, la riqueza verbal”, por el “ideal de oralidad”, “por su frescura, por su transparencia, por su fidelidad” (21).

Pero el crítico no se ciega con los méritos de la primera novela de Reynoso y señala “la parte más borrosa, más débil de la novela” (21) y que él llama “el recurso de la novela en la novela”, esto es, que un personaje hable de la composición de la novela y que está buscando un título para ella. Así como la “intervención demasiado directa del novelista” (p. 21), por las intervenciones críticas del narrador. Olvida Orrillo que esta intromisión del narrador está dentro del proyecto narrativo e ideológico de Reynoso, como veremos más adelante.

Luego José Miguel Oviedo (396-399), célebre y punzante crítico de *El Comercio*, destaca que Reynoso es “un autor fascinado por la abyección, la morbosidad y la inmundicia en que se revuelca el hombre en esta misma pudibunda ciudad –ese tipo de narrador escandaloso y coprolático que apenas si asoman en nuestra literatura” (396). Y enumera los tópicos por los cuales piensa de esta manera: “la sexualidad aberrante” (396) y “drogas, el bestialismo, alcohol” (397).

Además Oviedo declara la intención política de la novela, sin penetrar en los aspectos centrales que descalificarían tal posibilidad. Y por ese carácter ideológico de la obra Oviedo enrostra a Reynoso sus excesos en la representación de los personajes,



cuestiona esa bipolaridad de los personajes: el “pobre empleado”, don Lucho, frente al “imperio financiero” (397) encarnado en don Manuel. Por esto califica al escritor arequipeño como “marxista rabioso” (397). De esta manera el crítico revela, al lector de su reseña, que en su descalificación de la novela prima la opción política.

Pese a estos cuestionamientos ideológicos básicos Oviedo no olvida la materia literaria, motivo del estudio que había propuesto inicialmente, y aprueba la correcta descripción del “ambiente social”: “la clase media urbana empobrecida económica y espiritualmente, el lumpen-proletariat que oscila entre la barriada y la casita en urbanización humilde, entre el cafetín y la fiesta social para empleados, entre la Procesión y el romance de pacotilla” (398). Elementos que unidos a los anteriores, confiesa el crítico, busca “seguramente, [con su novela,] el despertar de una conciencia de clase adormecida en una mal satisfecha conformidad.” (398)

Igualmente rescata los rasgos estilísticos de la obra como el lenguaje, las imágenes expresionistas y los monólogos interiores entrelazados con la realidad.

En cuanto a la estructura de la novela Oviedo revela que ha descubierto “cierta desorganización, cierto caos en el denso plan novelístico (fusión de planos narrativos, de pensamiento y de acción, del ayer y del hoy) que la presentación tipográfica ha contribuido a aumentar” (399). Observaciones que creemos que no son acertadas y que pasamos a discutir.

La “fusión de planos narrativos” revela la intención de Reynoso en incidir en la técnica del contrapunto, entre el pasado y el presente, puesto que la vida de los personajes fluye del presente al rescate del pasado y que tiene una relación importante para configurar a los personajes. Este propósito se ve claramente, por ejemplo, cuando Miguel, desde una mesa del Bar Zela, insulta a Bety y a Mery y solamente comprendemos su comportamiento cuando se traslada al pasado y recuerda el despertar



sexual temprano de su hermana Bety (por boca del “grandazo de la Quinta”), y el rechazo de Mery a sus pretensiones amorosas y su consecuente relación con un muchacho ajeno al grupo que frecuentan. Así el narratario conoce antecedentes importantes de los tres jóvenes y asegura el circuito de la información.

Por otro lado la “presentación tipográfica”, como dice Oviedo, no es otra cosa que el manejo de los tiempos que el narrador considera necesarios para enfocar mejor distintas situaciones.

La polémica también llegó a la tierra natal del escritor. En Arequipa el diario *El Pueblo* elaboró un cuestionario²² sobre la novela y se la entregó a cuatro destacados críticos de la ciudad sureña: Jorge Cornejo Polar, Pedro Luis Gonzales, Antonio Cornejo Polar y Xavier Bacacorzo, quienes absolvieron las consultas y se publicaron en el referido diario. Sus opiniones fueron divididas según lo veremos.

Jorge Cornejo Polar (402-405) y Pedro Luis Gonzáles (406-409) coinciden en calificar a la novela de Reynoso como de realismo urbano, asimismo destacan los aportes técnicos y la presencia de los jóvenes como personajes. También la descomposición social y por ello mismo consideran a la novela de Reynoso como de denuncia.

Para Jorge Cornejo Polar hay “fallas en la estructura por la interpolación en el texto de índole más bien teórica que literaria” (403). Igualmente discute que podría haber otros protagonistas importantes en la novela. Y en cuanto a la calificación de “novela de denuncia”, Cornejo afirma que sí lo es, pero que para el narratario esto sirve de desesperanza y no de estímulo para provocar el cambio social. Esta lectura de

²² La preguntas fueron las siguientes: “1° ¿Cuál es el aporte de *En octubre no hay milagros* a la novelística nacional? 2° ¿Puede señalársela como una novela de denuncia? 3° Se habla de una incidencia exagerada en lo que toca al tema del sexo, calificándola de una novela pornográfica. Según esto: ¿Se puede hablar de pornografía en la novela? 4° ¿Es posible ubicar a Reynoso dentro de la nueva corriente crítica que habla Rodríguez Monegal con respecto a la novela americana?”.



Cornejo Polar enfrenta la posición de Reynoso quien busca conscientizar a sus narratarios.

Por otro lado, Pedro Luis Gonzales critica la caracterización de los personajes –planos (Reis y Lopes 199; E. M. Forster 74-88)–, defectos en la estructura, fallas en los diálogos, pero acierta en el binomio lenguaje-personaje y logra establecer una relación perfecta entre ambos. En cuanto al aspecto sexual ambos críticos opinan que la presencia de este tema lo hace para demostrar el desgaste moral de la “clase aristocrática”, de la “clase media” y de los marginales, pero que no llega a ser pornográfica, además de ser la representación de una realidad humana. Y si coligamos estas conjeturas, dicen los críticos, se llega a la conclusión de que la novela es de denuncia.

Por su parte, Antonio Cornejo Polar (410-412) piensa que la novela no aporta “nada esencialmente nuevo a la novelística peruana”, aunque destaca “la valentía con que juzga nuestra realidad” (411), y la denuncia explícita por las invocaciones que el narrador hace al narratario. El tema sexual, para Cornejo Polar, se justifica plenamente en el desarrollo de la novela aun cuando parezca desagradable para algunos.

Finalmente, para Xavier Bacacorzo (413-416) el tema sexual no es un tema novedoso en la literatura peruana asegura que solo “la reinaugura, nada más”. Y señala como antecedentes inmediatos a *Duque* de Diez-Canseco y *El Anticristo* de Alberto Hidalgo. También, señala Bacacorzo, que “críticos-políticos” la insertan en “la gran corriente de la denuncia social de la novelística peruana y continental” (415). Reclama la falta de trabajo en el diseño de los personajes pues estos resultan planos y por tanto “ha creado un planismo narrativo” (415) y que la novela, para el estudioso, antes que realista es neo-naturalista.



Bajo el polémico tema sexual de la novela *En octubre no hay milagros* Mario Vargas Llosa quiso aclarar este horizonte con el artículo: “¿Pero qué diablos quiere decir pornografía?” (417-420). El autor de *La ciudad y los perros* opina que los destinatarios de la novela de Reynoso no están acostumbrados a que se revelen determinados temas en algunos géneros literarios y por ello se escandalizan cuando esto sucede. Y esto ocurre, dice Vargas Llosa, en el caso específico de la novela de Reynoso, pues los destinatarios buscan mundos idílicos que los aislen de la realidad para evadirse, por un momento, de sus angustias sin perturbar su “estructura mental, sin herir sus convenciones ni costumbres” (417)²³ en tanto que no están educados para ver los problemas y las taras de las sociedades, antes que buscar que la literatura los ayude a descubrir y conocer la realidad que los circunda. Responsabilidad que también comparten, señala Vargas Llosa, los propios escritores que no se atreven a plantear temas como los que Reynoso revela concluyendo que esta situación delata el bajo nivel cultural en que se encuentra la sociedad peruana.

Además asegura que la pornografía es “todo aquello que trata de la prostitución” (418) y en la obra de Reynoso, dice Vargas Llosa, “este tema aparece muy de pasada” (418). También para Vargas Llosa el lenguaje es una herramienta primordial en el trabajo del novelista: “[Y] él organiza, distribuye y elige las palabras, pero no las crea. ¿No hay una monstruosa contradicción en que una sociedad reproche a un autor utilizar las palabras que esta misma sociedad ha inventado, es decir que le atribuya su propia grosería?” (419). Deduciéndose de estas palabras que para Vargas Llosa *En octubre no hay milagros* es realista, pero no es pornográfica ni obscena y que además

²³ Esta búsqueda de la evasión aún persiste como lo revela Isabel Allende (2009): “Nosotros, los lectores compulsivos, estamos unidos por un insaciable apetito de historias. Como los niños, deseamos sumergirnos en la magia de la narración, perdernos en el universo que nos propone el autor, sufrir y gozar con los personajes, que en algunos casos llegan a ser más importantes que los miembros de nuestra propia familia” (27).



es: “de una crudeza fría y áspera como la realidad que la inspira y tiene los altos méritos –raros entre nosotros– de la insolencia y de la ambición” (419).

Pero estos méritos se maltratan cuando Vargas Llosa anota, en su juicio, que Reynoso ha preferido el “documento” antes que la “ficción”, que los personajes jóvenes no sean aprovechados totalmente, la extrema bipolaridad de los personajes y la falta de objetividad en el tratamiento de los mismos.

3.1.2 Estudios generales

La historia de la literatura peruana está en permanente cambio porque la producción literaria se incrementa constantemente y la perspectiva desde la cual se revisan las obras que las anteceden se modifica y relucen de forma distinta destacando detalles que antes permanecieron ocultas al crítico o historiador de la literatura (Delgado 1984 [5]-6). Y en algunos casos estas historias literarias son una selección de autores y obras insertos en una corriente literaria y contexto sociocultural (Castro Arenas [1967], A. Cornejo Polar 1982, González 1997, González Vigil 2006, Higgins) que arrastran una determinada posición crítica además de no ser exhaustivas (A. Cornejo Polar 1981 14). También la tarea es tan amplia que merece ser emprendida por un equipo de investigadores con apoyo institucional (García Bedoya [11]).

Estas precisiones nos permiten comprender la razón por la cual Oswaldo Reynoso no ha recibido la suficiente atención dentro de las historias y estudios generales sobre la literatura peruana cuando se refieren a su tarea como novelista. Mientras que su trabajo de cuentista si ha merecido la atención crítica tanto en el Perú como en el extranjero (Carrillo; Oviedo 1968a, 1968b; Tamayo 1981) a pesar de que ya se conocía su primera novela. También entendemos que más de una ocasión ha servido para una breve acotación o actualizar la bibliografía del escritor. Por ejemplo, Mario Castro Arenas ([1967]) considera a *En octubre no hay milagros* “novela-cartel” por la



excesiva y evidente posición ideológica que influyen en la configuración de los personajes, además de los discursos políticos interpolados en el texto narrativo (262).

Por su parte, Antonio Cornejo Polar (1981) caracteriza a *Los inocentes* y *En octubre no hay milagros* como de “fuerza e incisividad” en la “crítica social”, por el impulso de “hacer coincidir la perspectiva del relato con la índole popular de sus referentes” (151) y, por último, de epígonos e inmaduros, pero que preparan el camino para los que lo siguen aunque “en pleno proceso de perfeccionamiento” (151).

A su vez Wáshington Delgado (1984) destaca la continuidad de la temática urbana en la narración peruana, el análisis de la baja clase media y el mérito de “haber rescatado el lenguaje narrativo puntillista y poético” (163), de *La casa de cartón*, para la representación de las condiciones trágicas, dolorosas y punzantes de la realidad peruana.

Para Luis Alberto Sánchez (1989 V) Reynoso incide en personajes de la “gleba suburbana, muchachos provincianos arracimados en las barriadas, de infancia triste, de adolescencia amarga, de juventud herida y protestadora” que señalan una disposición al “pesimismo, más que al realismo” (2162). Y apunta que la primera novela del escritor arequipeño penetra en una sociedad de contradicciones.

Miguel Gutiérrez (1988)²⁴ presenta, bajo la perspectiva marxista, un panorama general de este grupo generacional, de la cual es uno de los más representativos. Y profundiza su exposición en los escritores distintivos de las vertientes poética y narrativa. Así al hablar de Reynoso narrador muestra su balance crítico de los tres primeros libros (*Los inocentes*, *En octubre no hay milagros* y *El escarabajo y el*

²⁴ Este libro tiene su génesis en la “Introducción” al volumen preparado por Félix Huamán Cabrera, Editor. *La generación del 50 en la Literatura peruana del siglo XX*. Chosica, Universidad Nacional de Educación “Enrique Guzmán y Valle”, La Cantuta. Facultad de Humanidades y Artes, Departamento Académico de Literatura, 1989. Tomo I, Vol. I, pp. I-CX.



hombre). Señala los aportes de Reynoso: forjador de la narrativa urbana, revela aspectos nuevos de la condición humana, innovador en los planos técnicos (monólogo interior) y estructural (ruptura del tiempo en el relato), renovador del lenguaje (y que *Los inocentes* influye, según Gutiérrez, en la poesía del 70). Además Gutiérrez desmitifica la idea de que Reynoso es “el primero en introducir el tema juvenil en la narrativa peruana” (143), porque, afirma que antes lo hicieron Martín Adán, José Diez-Canseco y José María Arguedas; y compañeros de generación como Carlos Eduardo Zavaleta y Enrique Congrains, sin embargo, la diferencia radica en que Reynoso, a juicio de Gutiérrez, “hace del tema juvenil uno de los soportes de su universo narrativo” (143), además de configurar a muchachos de “conciencia más elemental” en el que el sexo confiere “vacío y sentimiento de culpabilidad” (143) antes que de felicidad.

Otro mérito, añade Gutiérrez, está en la configuración de la homosexualidad como estigma porque lo presenta en una sociedad machista como la nuestra. También la relación directa que Reynoso establece entre vida y literatura, y descubre “formas del comportamiento que se hallaban en estado germinal, latentes, prefigurando por tanto, el horror que ahora se ha institucionalizado y se ha convertido en parte de la cotidianeidad en la que todos nos hallamos sumergidos” (145).

De *En octubre no hay milagros* Gutiérrez piensa que la novela no se ajusta al llamado realismo socialista por su “carácter retórico, sentimental y moral, pero confuso y errado (incluso caricatural) como propuesta ideológica y política” (146). Esta apreciación de Gutiérrez resulta de los postulados rígidos a los que se sometían los escritores que defendían esta corriente literaria y cuya tarea estaba vinculada a la transformación ideológica a través de la educación del pueblo (Godínez).

Luego, sobre *El escarabajo y el hombre* cree que las historias superpuestas “tienen un carácter demasiado racional y apelan a la piedad y el perdón por las



flaquezas humanas” (147), sin dejar de rescatar el valor de la historia principal: “uno de los relatos más hermosos y desgarradores de la narrativa peruana” (147).

Mientras tanto, Ricardo González Vigil (2006) le dedica pocas líneas a su producción narrativa en las que resalta: la eficacia del monólogo interior, el lenguaje “desinhibido de *Los inocentes*”. El intento conscientizador de *En octubre no hay milagros* y de las obras de “sesgo maravilloso y fantástico” de *En busca de Aladino* (1993), *Los eunucos inmortales* (1994) y *El goce de la piel* (2005). Luego, 2008, centra su visión en la pulsión homosexual y erótica.

Finalmente, James Higgins (2006 272-273), resume las opiniones de los críticos que se han ocupado de Oswaldo Reynoso (jerga, técnica narrativa, lucha del hombre contra un medio alienante). Sobre la novela que nos ocupa incide en que ella “yerra” en la caracterización de los personajes oligárquicos por superficial y la predisposición “a caer en la caricatura” (273).

Como apostilla final recordamos el juicio que Tomás G. Escajadillo tiene sobre la novela y que incluye en la “Introducción” a *Duque* de José Diez-Canseco (1973). Aquí opina que ésta novela y la de Oswaldo Reynoso se inscriben dentro de lo que denomina “línea de novelas 'antiburguesas’”, pero cuestiona la obra del escritor arequipeño porque, dice, “gran parte de las limitaciones de Reynoso se debe al poco conocimiento que revela el autor de *En octubre no hay milagros* del mundo de la oligarquía peruana que intenta corroer novelísticamente” (9-10).

3.2 Proyecto narrativo de Oswaldo Reynoso

Las primeras revelaciones de las premisas teóricas sobre la novela que manejaba Oswaldo Reynoso se dan en el *Primer Encuentro de Narradores Peruanos. Arequipa 1965* (Casa de la Cultura del Perú), célebre cónclave que reunió a los más



selectos representantes de la literatura indigenista y neorrealista urbana, además de críticos literarios de primer nivel.

En esta reunión se buscaba saber cuáles eran las motivaciones del ejercicio creativo en palabras de los propios escritores. Así como de la opinión que tenían los críticos respecto de aquellos mundos revelados. Es por ello que consideramos importante la revisión del testimonio de Oswaldo Reynoso para conocer qué buscaba como creador, a donde se dirigía su posición ideológica, tal como cuando revisamos sus crónicas en el capítulo anterior, robustecidos con las propuestas de Mao. Hecho que confirma la preocupación del autor por darle un valor especial a la obra que construye.

Y haremos la revisión testimonial puesto que conseguirá despejar más de una incertidumbre difundida por los críticos ocasionales de la novela. A pesar de la opinión contraria de Mario Vargas Llosa (1977) quien asegura que:

Es arriesgado aceptar a pie juntillas las interpretaciones que hace un autor de su propia obra, ya que ésta, por su cercanía —ese contexto que el escritor difícilmente distingue del texto—, puede resultar para él más enigmática que para sus lectores (91).

3.2.1 La Ideología

Rosental y Iudín (1973) definen a la ideología como el “sistema de concepciones e ideas: políticas, jurídicas, morales, estéticas, religiosas y filosóficas” (232). Y Karl Mannheim (2004) asegura que todos “los grupos y clases de la sociedad que se hallan en pugna buscan esa realidad en sus pensamientos y en sus obras por lo tanto no es de sorprender que aquella aparezca distinta a cada uno de ellos” (133). Estas posiciones son las que Reynoso planteó en el *Primer Encuentro de Narradores Peruanos* (Casa de la Cultura) al declarar su ideología en los siguientes términos: “Mi ideología es una ideología marxista leninista, por lo tanto la concepción que yo tengo del mundo depende de estos principios fundamentales de la teoría marxista leninista”



(134). De esta manera se adhiere al planteamiento propuesto por Mao: “Quien se considere un escritor revolucionario marxista, y especialmente un escritor comunista, debe tener un conocimiento del marxismo-leninismo.” (18).

La doctrina marxista-leninista es un sistema de concepciones filosóficas, económicas y político-sociales. Esta ideología establece la posición de dominio del Estado a través de una dictadura y de la polarización de la sociedad entre dos entes antagónicos. El choque de dos fuerzas sociales busca necesariamente la extinción de una de ellas para que subsista la otra, pero no de manera consecutiva sino a través de un cambio radical, esto es de una revolución social. Propuesta a la que se adhiere Reynoso:

En lo que se refiere a mi actitud como hombre y como escritor he de decir que yo estoy por la violencia, pero no una violencia irracional, sino una violencia inteligente, organizada, para cambiar al país. Las otras posiciones de reforma lenta o paulatina o de revoluciones pacíficas, en mi concepto personal, son engañosas: la única solución para el país es la violencia, menos mal, que ya estamos entrando en esta etapa (57).

Este cambio, o revolución social, es la transformación radical en el desarrollo de la sociedad pues se sustituye un régimen para instaurar otro nuevo, es decir suplantando una clase social por otra (Rosenthal y Judin 405-406). Como Engels declara en “Ciencia de la historia”: “el proletariado toma el poder político y, por medio de él, convierte en propiedad pública los medios sociales de producción que se le escapan de las manos a la burguesía” (Marx y Engels 158).

También la ideología marxista leninista propugna que la literatura es un instrumento de ideologización y propaganda política tal como lo manifiesta Reynoso y “y más propiamente a través de la novela o a través del cuento o de la narración” ([Testimonio] 1969 134-135). En los que incidirá en una entrevista de Antonio Cisneros (1965) después del lanzamiento de la novela: “el de hacerle consciente al lector, a fin de llevarle a una acción que transforme esta realidad”.



Como también se lo comenta a Wolfgang Iser (1977): “De tal manera que los propósitos que yo he querido dar en lo que escribo es formar a los posibles, y aun minoritarios grupos de lectores, darles una conciencia de clase” (90).

Un ejemplo de lo que afirma Reynoso se encuentra en “Paco Yunque”, relato de César Vallejo, que como sabemos refiere el maltrato de un niño y sometido a la voluntad del hijo del patrón donde labora su madre. Texto que demuestra claramente la dominación de una clase social sobre otra y más todavía en el mundo infantil, estrato donde la inocencia es factible antes que los actos de autoridad y represión brutales y que si se presentan son productos de la imitación del mundo que los rodea. En cuanto a una producción mayor podemos señalar a *El Tungsteno* del mismo poeta.

3.2.2 La realidad

Reynoso entiende que la realidad:

[E]s un conjunto de formas naturales o creadas por el hombre, de sensaciones, experiencias, observaciones, intuiciones, imaginaciones, que se presentan en un mundo totalmente caótico, sin ningún orden, y ésta es la forma como todos los hombres, sin ser novelistas, sin ser artistas, se enfrentan a la realidad; es un conjunto de observaciones, sensaciones, vivencias, que se presentan en una forma caótica (124).

Lo importante de la realidad y su relación con el hombre está en la “concepción que el hombre tiene de este mundo caótico” (124) en el que se desenvuelve. Pero la representación de esta realidad conlleva, para Reynoso, “doble fin: uno estético y otro, el de hacerla consciente al lector, a fin de llevarlo a una acción que transforme esta realidad. Hablo de una literatura socialista” (Cisneros 1965). Este realismo socialista glorifica la lucha del hombre proletario en la vida y el trabajo. Así como de la representación concreta de esa realidad.

A Reynoso le interesa describir el mundo conflictivo de la sociedad peruana y su repercusión en los individuos. Además de que la construcción de la novela sea veraz y transparente al mismo tiempo que el escritor se integre a la obra como personaje para



dar testimonio desde sus raíces, en palabras de Adoum (1977 207). Como también lo corrobora Luckacs en el que “el problema estético central del realismo es la adecuada reproducción artística del 'hombre total'” (14) y para A. Zhdanov: “conocer la vida a fin de poder representarla verídicamente en las obras de arte; representarla no de manera escolástica. Muerta, no simplemente como *realidad objetiva*, sino representar la realidad en su desarrollo revolucionario” (Godínez 150, énfasis en el original).

3.2.3 La experiencia vital

Las cuatro sesiones de “Testimonio y lectura” del Primer Encuentro de Narradores peruanos fueron exposiciones del quehacer literario de cada participante. En la “Primera sesión”, Ciro Alegria, por ejemplo, afirmó que en toda creación literaria había un carácter autobiográfico y que la novela mostraba e interpretaba una realidad. Mientras tanto, José María Arguedas buscaba dar una versión real de los indígenas pues lo que habían escrito López Albújar y Ventura García Calderón le parecía falso.

En la “Segunda sesión” Arturo Hernández reveló que su primera novela fue producto de la eventualidad cuando tuvo que presentar una monografía en la Facultad de Letras de la Universidad de San Marcos y le agradó al profesor de Geografía Humana. Luego Francisco Izquierdo Ríos confesó su formación autodidáctica de la escritura y de apropiación de “temas de la realidad” (50) que incluye en su narrativa. Porfirio Meneses también revelaba que su producción creativa provenía de la vida de su pueblo, Huanta, con trazos de ficción en la caracterización de los personajes.

La “Tercera sesión” continuó con Reynoso, del cual nos ocuparemos después. El tono confesional se ampliaría con Sebastián Salazar Bondy quien subraya la influencia cultural, “lecturas muy precoces”, y la necesidad “de expresión literaria” (61) de la “mitología de la clase media” (62). Por su parte Oscar Silva confesó, también, el impulso realista y hasta testimonial de su novela *Sindicato*.



En la “Cuarta sesión” encontramos a Eleodoro Vargas Vicuña para quien la “palabra”, esto es la comunicación, y la vitalidad del hombre son elementos importantes en la producción creativa. Carlos Eduardo Zavaleta, igualmente revela el basamento real en su producción creativa y el interés de autodidacto.

De estas revelaciones la más impactante resulta ser la de Oswaldo Reynoso pues rompe el carácter romántico de los testimonios de los escritores en general. De esta manera Reynoso muestra el carácter ideológico como horizonte fundamental de su proyecto narrativo. Sin olvidar su biografía centra su exposición en una “experiencia fundamental” para su vida, la “revolución contra la Dictadura de Odría” ([55]), y a través de la cual establece la relación hombre-sociedad. Sucesos que se revelan en sus trabajos y los más cercanos son los que aparecen, por ejemplo, en *Las tres estaciones* y *Los eunucos inmortales*. Así la revolución contra Odría la considera importante porque: “Esta circunstancia histórica nos descubrió la violencia y generó nuestra manera de ver el mundo” (Gutiérrez 1965).

Reynoso tenía dieciocho años de edad cuando enfrentó esta crisis social lo que revela que el escritor arequipeño siempre estuvo atento a los sucesos de su tiempo, participante de las acciones sociales que revelaran la disconformidad con la situación política de su tiempo, y de allí su necesidad de comunicar lo que ve y siente.

3.2.4 El escritor comprometido

El concepto de “escritor comprometido” es el producto de un proceso enlazado con la historia política y cultural posterior a la Segunda Guerra Mundial. Jean Paul Sartre junto con Maurice Merleau-Ponty fundaron el órgano del movimiento existencialista, *Les Temps Modernes*, desde el cual llevaron a cabo sus actividades políticas. De allí trasciende la idea de que el “compromiso, pues, es un acto consciente, permanentemente discutido y, producto de una elección, derivado del hecho de que no



se existe sino comprometido” (Godínez 160). O como escribe Jean Paul Sartre (1962): “Nosotros escribimos para nuestros contemporáneos y no queremos ver el mundo con ojos futuros –sería el modo más seguro de matarlo–, sino con nuestros ojos reales, con nuestros verdaderos ojos percederos” (11). Esto se juzga como anclar en la historia de su tiempo estableciendo lazos profundos con ella. De manera que el escritor no puede evadirse de su realidad aun cuando “su compromiso no implica la producción de una literatura militante” (Godínez 160).

Respecto de esta posición como escritor ante la sociedad Reynoso se decide por el compromiso político con su país: “Yo creo que el escritor comprometido con su país necesariamente debe tener una militancia política, [...] militancia política en el sentido de estar adherido teórica y prácticamente con una ideología [...]” (57).

Por tanto, no hay disociación entre el quehacer literario y la opción política. Así, cuando habla del compromiso del escritor, se revela el afán de una militancia política paralela a la actividad intelectual para ser partícipe del cambio social, proceso en el cual, como dice Gutiérrez (1988), “los individuos revelan lo mejor y lo peor que llevan dentro de sí” (230). Como decía Jean Paul Sartre: “Ya que el escritor no tiene modo alguno de evadirse, queremos que se abraze estrechamente con su época; es su única oportunidad; su época está hecha para él y él está hecho para ella” (Sartre) y que “El escritor tiene *una situación* en su época; cada palabra suya repercute” (10, énfasis en el original).

Las declaraciones de Reynoso revelan dos detalles importantes. Primero, el período de crisis social, de las contradicciones sociales en la que la toma de conciencia fue importante para el intelectual; y la adscripción a una ideología antes que a la militancia en un partido político, objetando así la posición del Partido Aprista Peruano que subsistía entonces bajo el perfil de representar a la mediana y pequeña burguesía,



conjuntamente con la aureola de heroicidad y resistencia a las dictaduras, y que luego de alianzas con los dictadores de turno opacarían esta gloria.

Y en segundo lugar el impacto que generó la Revolución Cubana, en 1959, en toda Sudamérica con la esperanza de que la sublevación estaba más cerca que nunca. También debemos recordar que luego de la Segunda Guerra Mundial América Latina accedía a su autodescubrimiento, a generar sus propias alternativas de salida a los distintos problemas que subsistían por la dependencia económica, causas del subdesarrollo social.

Ahora se puede entender que algunos críticos literarios opongan resistencia a la novela de Reynoso cuando conocen su militancia política, como es el caso de Oviedo (Reynoso 2006 397).

3.2.5 Las clases sociales

Reynoso presenta en su novela a dos clases sociales identificables: la clase social alta y la clase media empobrecida, dentro de la línea de Mao (“toda cultura, todo arte y literatura pertenecen a clases definidas y siguen lineamientos políticos definidos”, 42). En este esquema los presenta a través de comparaciones. La revelación de aquella es más un intento de aproximación y se inscribe dentro de la “idea” que el escritor tiene de esta clase social y se da como oposición de la clase media expoliada. Mientras que ésta sí es concreta porque asegura que la conoce, como se verá después.

La “clase media” es el grupo social que no se “sitúan ni completamente abajo ni completamente arriba, y se definen negativamente: no pertenecen a la clase dirigente y, sin embargo, se distinguen de la ‘masa’” (Bourricaud [54]), pero que tienen una participación activa en las decisiones políticas y que para algunos, como dice Bourricaud, es débil mientras que para otros es importante por el número de los miembros de este sector. Esta última apreciación sería precisa en el caso del Perú pues,



recordemos, los integrantes de la Generación del 50 fueron en gran parte de esa clase media y tuvieron una activa participación en el quehacer político y cultural del país.

Así la proyección ideológica que Reynoso imprime a su primera novela está en la representación de la realidad que conoce y su misión de revelarla: la clase media empobrecida y sus actitudes o aspiraciones. Tal como le hace saber a Luchting (1977):

Yo quiero o pretendo ser un escritor que represente un sector de la realidad de mi país que conozco profundamente. Yo no puedo hablar de los campesinos, no puedo hablar de los obreros, porque yo no me movilizo dentro de los sectores de su vida. Yo soy un profesor universitario que me movilizo dentro de una clase media, clase que en todos los sectores trata de ser una clase media ascendente. Este es el sector que yo conozco, y que tengo la obligación de representar en mi obra narrativa (92).

La aspiración de este sector social es la del ascenso, de trasvasar de un nivel social a otro aun a costa de múltiples sacrificios, de intentarlo permanente o, por último, de simular ser de clase media. Tal como Reynoso le refiere a Gloria Zegarra ([1965]): “Exactamente, ese tipo de hombre que vive apoyado en la vana ilusión de la lotería o del ahorro para poder superar su condición. De ese hombre es del que realmente me interesa hablar” (54). Ambición de la clase media que ya había referido Sebastián Salazar Bondy en *Lima, la horrible* ([1974]) y que podría hacerlo a través de métodos lícitos y a la vez de oportunidades de “buena suerte” (lotería, juego hípico, concursos). Y recordemos que no es deseo exclusivo de la clase media también lo es de la clase social baja como lo describe Congrains en “Anselmo Amancio”. Y porque Reynoso conoce a la clase media y le interesa relatar sus sufrimientos, en el caso de la novela que estudiamos, tal como le reitera a Gloria Zegarra (1965) a la vez que señala el germen de la novela. Reynoso revela que un amigo le contó que lo habían desalojado de su casa y que se había visto en la necesidad de encargar a sus hijos y a su esposa en distintos hogares de su familia. Luego le increpó: “¡Cómo puedes escribir una obra como *Los*



inocentes –dijo– si el Perú es lo que te acabo de contar!” ¡Eso es el Perú!” (53). Luego

Reynoso continúa:

Me quedé meditando, tenía que escribir algo que trasuntara la angustia de la clase media proletarizada. Esa clase media con sus problemas de vivienda, vestido, sexo. Como tema de contraste empecé a imaginar otro problema, jugarlo entre personajes de las altas esferas políticas, sociales y económicas del País. Estos dos temas forman el contrapunto constante de la obra (53).

La primera novela de Oswaldo Reynoso, *En octubre no hay milagros*, no tuvo la fortuna de entenderse cabalmente como parte de un proyecto narrativo de su autor y por tanto como novela de tesis. Las aproximaciones críticas carecieron del esfuerzo que la obra ameritaba tanto que aun en los estudios completos sobre la literatura peruana como en los esbozos de la historia literaria sólo se les dedica algunas líneas. Sólo se la consideraba como texto documental o testimonial cuya fuente era la realidad crítica que vivía el Perú y exigía un cambio radical que alentaban los movimientos sociales peruano y continental, como es el caso de la Revolución Cubana.

El proyecto narrativo que planteó Oswaldo Reynoso nunca lo ocultó, tal como refieren sus declaraciones, salvo la censura mediática. Este proyecto llevaba la carga ideológica del marxismo que el autor expone claramente: la opresión del sistema social vigente sobre las clases sociales menos favorecidas. Es esta postura la que ha influido en su apreciación y, por tanto, en su valoración crítica.



CAPÍTULO 4

ESTRUCTURA NARRATIVA DE *EN OCTUBRE NO HAY MILAGROS*

La novela *En octubre no hay milagros* se constituye en el mejor logro de Oswaldo Reynoso. El vigor de la novela, bajo el icono religioso por excelencia de la sociedad tradicional limeña: el Señor de los Milagros, está en el uso de las técnicas narrativas para demostrar al narratario que sí es válida su propuesta de novela de tesis y por ello la eficacia de su proyecto ideológico. Y es el punto cenital de su propósito narrativo que se inició con *Los inocentes* y continuó con las crónicas periodísticas.

Al amparo de estos juicios abordaremos, en este capítulo, la estructura narrativa de la primera novela de Oswaldo Reynoso (2005 [159]-365), aquella “que designa la organización específica de cada texto narrativo, el conjunto de elementos funcionalmente necesarios y textualmente pertinentes” (Reis y Lopes 90), que para el autor de *Los inocentes*: “está íntimamente ligada a la concepción que el novelista tiene [del mundo] y al conjunto de experiencias o sensaciones que ha tenido con la realidad” ([Testimonio] 1969 178). La que es vivida como “realidad caótica” (125).

En el plano literario son las técnicas literarias las que permiten revelar ese mundo y las emplea con maestría y eficacia. Y Reynoso revela que son importantes: el contrapunto (“porque he empleado la técnica con una intención consciente para expresar la forma como yo concibo la realidad”, 179); el diálogo que posibilita contrastar las diferencias (sociales, económicas, políticas y hasta raciales), y finalmente, el “lenguaje” porque el escritor, dice Reynoso, vacila entre la elección de “un lenguaje totalmente literario” o el uso de un “lenguaje cotidiano tal como la gente habla, con lo que se quita el valor literario” (170). Además de otros componentes importantes en la elaboración de



la novela objeto de nuestro estudio y que Reynoso no declara, pero que demuestran el conocimiento que tenía de las pericias modernas de la narración. Estos elementos son: el narrador, el tiempo, el espacio, los personajes y otras técnicas narrativas (la alternancia múltiple, el encadenamiento y el monólogo interior).

4.1 El narrador

El narrador es el elemento fundamental en la producción narrativa de Oswaldo Reynoso. Recordemos que en el *Primer Encuentro de Narradores Peruanos* afirmó que la obra literaria lleva un mensaje para “dar conciencia a la gente, al lector, de lo que es y a través de determinadas técnicas hacerles intuir lo que debe ser” (136). Referencia importante porque a través del narrador el autor puede “proyectar sobre él ciertas actitudes ideológicas, éticas, culturales, etc., que perfila” (Reis y Lopes 157).

Gerard Genette (1989a) señala que en un texto narrativo es posible encontrar a los siguientes narradores: narrador autodiegético (como “protagonista de su relato”, 299); narrador heterodiegético (“ausente de la historia que cuenta”, 299) y narrador homodiegético, como testigo de la historia, como “personaje en la historia que cuenta”, 299). Además de que el narrador puede cumplir una determinada función: narrativa, de control, de comunicación, testimonial o ideológica (Bourneuf y Ouellet 95 n. 7).

Así, el autor de “Cara de Ángel” hace uso de dos narradores (autodiegético y heterodiegético) para conseguir un objetivo: el de conscientizar al narratario. Esta conscientización se impulsa a través de dos tópicos desarrollados en la novela: el sexo, como expresión de liberación de las opresiones existentes en el medio social; y la religión, en cuanto se constituye en aliado del poder político, y elemento de represión y entumecimiento de los impulsos de protesta ante el sistema de dominación. Por ello el interés de Reynoso de estructurarla bajo el amparo de la procesión de la imagen del Señor de los Milagros. Y junto con estas materias embiste al sistema político que no



considera las necesidades de un sector de la población, y en el caso de la novela, la clase media empobrecida.

4.1.1 El narrador autodiegético

Este narrador desempeña una tarea fundamental en la novela: recordar el pasado y su proceso se da a través de la analepsis. Este rescate del tiempo pasado que realiza el narrador autodiegético permite que conozcamos la vida de cada uno de los personajes en el que todos buscan alcanzar lo deseado sin conseguirlo.

A la vez este narrador permite cerrar el círculo de comunicación con el narratorio en el que su interés primordial, como parte del proyecto ideológico del autor, está en el sexo, en la religión y en la crítica al sistema.

El ejemplo representativo es Miguel quien a través de este mecanismo, cuando ya ha concluido sus estudios escolares, nos indica que sus penurias amorosas se animan por el rechazo de Mery pues ella aspira a una mejor posición económica de la que ostenta el joven. También nos enteramos de la importancia del pedido que le hace un amigo de la quinta que comente a los "carreras del barrio" que mantiene relaciones sexuales con su hermana Bety. Este requerimiento es una afrenta a su orgullo masculino y desata su furia que consigue calmar destruyendo los juguetes y la muñeca más querida de su hermana, desde entonces se vuelve conflictivo. A la vez culpa a los demás de la falta de ayuda que le permita cumplir sus aspiraciones.

4.1.1.1 El sexo

Reynoso declaró lo siguiente a Miguel Gutiérrez (1965) sobre su novela: "Pues bien, yo he descrito una sociedad en la que no existe el amor y en la que la sexualidad es una forma de evasión, una forma de olvido de sí mismo" (V). Por estas palabras podemos entender a los personajes de la obra de Reynoso, sin embargo, no se trata solamente de la evasión de los problemas en que se encuentran también están en la



búsqueda permanente de la felicidad. Tal como lo afirma Wilhelm Reich (1985): “El núcleo de la felicidad en la vida es la felicidad *sexual*” (23, énfasis en el original), y va acompañado de la libertad total de los individuos en una sociedad porque “La represión sexual engendra la estructura servil que obedece y se rebela al mismo tiempo” (20). Ésta felicidad también la persiguen Miguel y don Lucho con Doris, don Manuel con Tito, Bety con Coqui y el Zorro con la prostituta anónima.

Así Miguel confirma su frustración en la iniciación sexual mientras consume una cerveza en el Bar Zela. Rememora su pasado cuando intenta un acercamiento sexual con Mery, púber vecina de la Quinta donde viven:

Y en la cocina oscura, junto, juntito a Mery. Mi rodilla en su rodilla. [...] Y quiero revolcarme con ella debajo de la mesa. Entonces le viene el susto. Y hace la que llora. Resentida me empuja. Eres malo, dice, limpiándose la boca. Y sale corriendo. Así son las chelfas, carretas, lo arrechan a uno y luego lo dejan tirando cintura. (166).

Este rechazo resulta frustrante y devastador para él ya que se le niega la posibilidad de cumplir con el propósito establecido en los códigos sociales de relación con los pares y el rol que debe cumplir: la masculinidad. También está la pugna para ejercer el dominio o no ser dominado, como lo veremos en el caso del Zorro.

Esa negación de afirmación masculina lo empuja a transitar por un prostíbulo para satisfacer sus impulsos adquiriendo luego familiaridad con la mujer que frecuenta: “Luego llegamos a ‘México, como a eso de las once. De frente me fui a donde Doris y me puse en la cola’. Yo soy así: me encachino con una sola [...]” (174). Así, la confianza que consigue con Doris entraña una relación de dependencia y de afirmación como hombre porque confía en su capacidad sexual como signo de madurez. Asume que su rol de hombre ya está establecido aunque sepamos que recién cumplirá veinte años y depende económicamente de su padre. Además la subordinación afectiva y



sexual de Miguel por Doris se refuerza cuando ella se preocupa por la vida del joven y dejar ver una relación más estrecha que el simple trato comercial sexual:

“¿Por qué tienes esa cara triste?”, me dice sin dejar de abrazarme. [...] “Estoy metido en un lío”, le dije, y casi lloro. Cuando ya salía [del prostíbulo] me puso en el bolsillo varias libras. No se las quise aceptar; pero ella es bien caprichosa: tuve que tomarlas. Al salir me besó en la boca (176).

Pero esta relación de madurez es falsa pues Miguel no ha conseguido estabilizarse sentimentalmente puesto que no puede olvidar a Mery, y la pretensión de borrarla de su recuerdo con el comercio sexual es aparente, es imaginaria. Entonces asoma la confusión en Miguel con ambas mujeres:

“y [Doris] apretó fuerte, moviéndose. ¿Y por qué en ese momento el rostro, su rostro de Mery? Bonita. Bonita. Bonita. Sus cabellos en la arena. [...] Y ella, Mery, Mery, desnuda, agitándose en la cama. Y yo con ella. Con Mery, con Mery, Mery, con Doris que deja de moverse (175).

Por otro lado, la valoración que tiene de Doris es el resultado del placer que le produce y difiere completamente del de Mery cuando lo rechaza sentimentalmente y consecuentemente sexualmente: *“Y ahora está de puta, de puta, reputa como mi hermana. Y tanto cuidarlas. Y tanto hacerlas vigilar con la collera de mi hermano el Zorro.” (169).*

Si Miguel busca satisfacer sus apetencias sexuales, aplacar su instinto y cumplir con su rol de hombre y afirmación de su sexualidad que la sociedad le exige no sucede lo mismo con su hermana Bety. Ella resume la experiencia sexual:

[A]hí, en la azotea de la quinta y yo que me desmayaba en sus brazos y me quitaba el calzón con sus manos duras [...] fue la primera vez, [...] salió mucha sangre, el Julio asustado me limpiaba con su camisa: recién había cumplido los trece y el Julio estaría por los quince (247).

Además le sirve como medio de ascendencia social:

[A] Coqui le gusta olerme: está que se muere de ganas, primero iremos a la procesión, luego le diré que me lleve al Embassy: bailaré pegadita a él, después que haga lo que quiera conmigo; y mañana seremos novios y dejaré esta casa que ya me tiene aburrida (246).



Esta seguridad en su madurez sexual le permite decidir y tomar algunos riesgos para conseguir sus objetivos y las consecuencias que de ellas derive. Es consciente de que este comportamiento es la armazón válida que la impulsará a tener una mejor vida, entendiéndose como las comodidades materiales que el dinero provee, y el ascenso social que le permitirá integrarse a un nuevo estrato. Y cree que no hay otro recurso para conseguir este propósito. Así, esta situación se despliega en imperativo e hipótesis que la estimula a delirar: *“Coqui tiene que sacarme de este infierno”* (246).

Bety también piensa que su desarrollo físico es el requisito indispensable para lograr algunos beneficios y por tanto para atraer la atención de Coqui. Sin embargo, sin tener plena conciencia de su actitud, Bety reafirma el concepto machista de mujer-objeto dentro del pensamiento de una clase social distinta a la suya, y en algunas instancias como prostitución en medio de esa sociedad sexista. Situación que será evidente cuando Bety reciba “el paquetito de Coqui y dentro de un estuche tres billetes de cien soles bien doblados” (63), luego de la relación sexual y ella quedará resignada a su condición de mujer de clase media empobrecida y, posiblemente, al pie del círculo vicioso de su amiga Gladis (“sangradora de viejos”) para mejorar un poco su extracción social.

4.1.1.2 La religión

Marx consideraba que la religión siempre estuvo ligada a los intereses de las clases dominantes y por tanto que se ha interesado en trabajar a su favor predicando entre los pobres la resignación a los poderes establecidos con la expectativa de una mejor vida luego del sufrimiento. De esta manera, dice Marx, justifica el orden establecido y la desmovilización de las clases sociales oprimidas, como forma de alienación.



Por otro lado, Marx anotaba que “los principios sociales del cristianismo son principios hipócritas y el proletariado es revolucionario” (Kudo y Tovar 58). Y de allí su juicio famoso: “la religión es el opio del pueblo” (50), que enfatiza el carácter dominante y sedante sobre las tensiones sociales, que apacigua el temperamento y la reacción ante las injusticias sociales. De manera que para Marx era fundamental el cambio de las condiciones económicas para superar esta condición.

Las ideas esgrimidas por Marx las aplica Reynoso en su novela ideologizando así su proyecto narrativo.

Por su parte José Luis González Martínez (1987) considera que cuanto menos instrucción y mayores necesidades vitales tiene “el creyente vive su fe más motivado por la necesidad que siente de que Dios le ayude en su vida” (71), como se aprecia en doña María cuando implora ayuda a la imagen del Señor de los Milagros para conseguir una casa a donde pueda mudarse con su familia.

En cuanto a la devoción por los “santos” González Martínez concluye que se da porque significa la proximidad a Dios y ellos pueden interceder “entre la necesidad del hombre y el poder de Dios” (123). Este carácter de intermediario refleja una jerarquización, son “siervos de Dios, humanos como sus devotos” (125) y por tanto que han conocido y padecido la aflicción. Y también que los “santos” poseen determinados poderes especiales y que su campo de acción cubre cualquier tipo de actividad humana.

Y la importancia del “santo patrono”, como en el caso del Señor de los Milagros, está en que es el “símbolo de la identidad grupal católica” (133) y se evidencia con la masa que la idolatra sin distinciones sociales, raciales y económicas.

Estos propósitos se refieren en la novela en los casos de doña María y la mamá de Tito, *Caradehumo*. Ambas lo relacionan con algún beneficio inmediato como sucede con la mamá de *Caradehumo*, que don Manuel devuelve a su nombre original Tito,



cuando agradece al icono religioso porque el potentado rescata a su hijo de las calles de La Victoria y se lo lleva a vivir con él: “La madre de Tito nunca se cansó de darle gracias al Señor de los Milagros por el repentino cambio de su situación: ‘Es un milagro del señor’, decía. Rezó mucho por el alma bondadosa de don Manuel” (179).

O cuando para doña María es suficiente colocar una vela a la imagen religiosa: “en la pared una repisa dorada, sobre ella, un cuadro con marco plateado del Señor de los Milagros, flores y una vela encendida” (195), y más adelante siguiendo el rito se “persigna y reza un padre nuestro [...]” (195).

Esta necesidad de ayuda se presenta también en el sentimiento de Bety cuando va al departamento de Coqui con la intención de dejarse llevar por la situación: “Si todo sale bien te prometo Señorcito de los Milagros llevar el hábito hasta que muera” (344). También sirve para aliviar los pecados sociales, calmar la preocupación por la ruptura del estigma social de llegar virgen al matrimonio y libre de todo sentimiento de culpa que la disminuya ante las demás. Como vemos su fe se orienta en la posibilidad de conseguir un objetivo determinado e inmediato, no existe un convencimiento real de la fe, como también se comprueba en la invocación que doña María hace a las estampas de San Martín de Porres, de la Virgen del Socorro y del Señor de los Milagros (“Señor de los Milagros, tienes que darnos una casita, no puedes olvidarte de nosotros, este barrio es un infierno [...]” 195). Asimismo es explícito el proyecto ideológico de Oswaldo Reynoso, a través de las palabras de doña María cuando ella habla del castigo que reciben porque Miguel es descreído: “Virgencita del Socorro, ¡hasta cuándo Miguel llevará mala vida! [...] ahora, me han dicho que hasta tiene amigos comunistas y tanto que le digo: ‘no te metas, no vas a ganar nada con meterte en política’, ¡válgame Dios!, se ha vuelto un descreído: seguro, por él, el Señor nos castiga” (195).



Empero, no es esperanza lo que constantemente prodiga el icono religioso también arrastra críticas como las que considera Miguel cuando se encuentra en el Bar Zela. El siguiente pasaje revela este espíritu censor y además demuestra que entre los feligreses se esconden comportamientos alejados de la fe:

Olor de puta morena. Olor azulino en lengüitas amarillas como llama de cirio prendido. Olor de procesión. Y los morenos de la Santa Hermandad estarán sacando de Nazarenas al Señor. Ya las velas encendidas estarán quemando pelos y rabos de beatas putas. Y los giles, serios, haciéndose los rezadores, se juntarán a las hermanas. Y con el pretexto del Señor, muy de mañana comenzará el cochineo general. Sí. Juntos. Juntitos para no sentir el viento frío de invierno (165).

4.1.1.3 La crítica al sistema

Dentro del proyecto ideológico que Reynoso inserta en su obra está la presentación del estado de crisis social en que se desenvuelven los personajes de su novela, en la fase límite de su condición. Así los conflictos son consecuencia de aquel escenario a que ha llegado el sistema social vigente y ante lo cual solo queda otra alternativa política en la que nadie esté sometido a estas condiciones.

Por otro lado, el enfrentamiento de los jóvenes y los empleados con el Estado adquiere relevancia en cuanto representan al sector de clase media empobrecida que sufre las angustias de la represión económica y luego sobreviene la coacción de las libertades políticas.

Este tipo de narrador, en el proyecto ideológico que Reynoso considera útil, critica al sistema político vigente y al sector opositor que busca cambiar el estado actual de las cosas según se presenta en la novela.

La forma más clara y directa como cuestionamiento al sistema por el abuso que cometen las instancias del poder económico se muestra en las palabras del hermano de la viuda Adelaida que llega en su auxilio cuando el desalojo se ha cumplido. Entonces la edad, porque era mayor que su hermana, e impotencia ante el abuso le impide algún



racionamiento inmediato y grita: “El Perú es un mierda” (257). Esta sentencia es la síntesis del estado social crítico de los inquilinos de la quinta. Así el desalojo se transfigura en la señal inequívoca de las desigualdades sociales, la otra, según vemos en la novela, es la alimentación.

Otro caso es el de don Lucho quien especula que no debe pasar por el infortunio de la pobreza y cree necesario un cambio en la sociedad, pero con reparos pues al parecer ya hizo carne en él, según se aprecia en la novela, la campaña de desprestigio de otro sistema político producto de la coyuntura internacional: Cuba y Fidel Castro. Don Lucho apela a un nacionalismo (320) que el banquero don Manuel y sus aliados buscaban en la sociedad para fortalecer sus apetitos de dominio, como lo vemos en las páginas 228-229, cuando se crea una “Cruzada Nacionalista para el Desarrollo del País”.

4.1.2 El narrador heterodiegético

La participación de este narrador sirve para fortalecer los pensamientos y las acciones de los personajes. Pues a través de él se instauran los proyectos ideológicos que el autor quiere transmitir a sus narratarios para conscientizarlos. Así vemos que el novelista considera importante cuestionar temas como: el sexo, la religión y el sistema político vigente.

4.1.2.1 El sexo

En este apartado el sexo, primero, tiene un componente de estimulación visual, acentuando los atributos físicos de la mujer.

Este sucede con el dúo Bety y Mery en quienes el atributo físico es fundamental: “El frío gris de la mañana trepa por las piernas: culebrinas. Bety y Mery, vaporosas moradas, avanzan entre el gentío matutino del portal” (170); que se repite con insistencia: “Un auto negro roza sus faldas ajustadamente hembras. Rozan también sin



vergüenza, con la gente apurada que colma la vereda estrecha” (172). “Mery y Bety caminan [...]. Cierran sus tibias piernas. [...] Sus nalgas mañaneras. Un matutino bamboleo, en ajustado hábito morado, avanza en claro reclamo de mirada de macho” (173). “[Bety] desliza suave la mano por su grupa trasera y arregla el cordón blanco de su hábito morado...” (173). “Entre un paso y otro Mery toma por el brazo a Bety, la de ojos grandes y nalgas generosas, y la empuja [...]” (175).

Así el narrador nos la ha presentado con el desarrollo físico y cronológico que tendrá punto final crítico importante, como hemos visto, en Bety.

En el caso del potentado don Manuel el sexo tiene como referente su homosexualidad que este narrador lo emplea con carácter ideológico: la degradación de la clase social alta. Así el narrador revela en la novela que la homosexualidad del banquero tiene vínculos con la religión porque la revelación de tal condición sucede en un internado regentado por curas. Y con el agravante, en palabras del narrador, de que la relación con una persona de una clase social distinta a la suya denigra al pecador validando, de alguna manera, esta relación si sucediera entre pares sociales: “la falta tendría atenuantes si la relación íntima, carnal, se hubiera producido con algún compañero de su misma condición social, le hizo ver [el cura Domingo]” (332).

Otra manifestación sexual de don Manuel tiene relación con el masoquismo, que se expresa con el rechazo de Tito a sus oleadas eróticas: “Le gustaba sufrir y saboreaba, lentamente, la dolorosa sensación de encontrarse rechazado [...]” (177); “Todo estaba bien: si su Tito fuera un incondicional, un pegajoso, como muchos, ya se hubiera cansado de él, pero su tierna rebeldía lo hacía cada vez, más apetecible [...]” (238).

La actividad sexual de Miguel, como hemos anotado anteriormente, es el resultado del rechazo de Mery y el aprendizaje que requiere para su madurez y posterior



afirmación sexual, camino que seguirá el *Zorro* aunque en su caso poseído por la imagen sensual de su hermana Bety, aun cuando se encuentre en el prostíbulo:

Olor a ruda, a esperma, a incienso, a orines podridos, a semen, a perfume, a cuerpo de mujer en celo, excitan al *Zorro* que, sentado sobre la cama, mira, asustado, a la mujer que se quita la bata, el sostén: (no, no, no, no, no sirve: no tengo que pensar en las piernas de mi hermana) (358).

El recuerdo de su hermana ante la prostituta es, según la novela, el resultado de la tugurización como secuela de las escasas posibilidades de adquirir un espacio adecuado lo que redundaría en los desarrollos psicológicos y sexuales adecuados.

En esta situación conflictiva el *Zorro* seguirá el rumbo trazado por su hermano y será cliente habitual del prostíbulo, pero en él solo prima el interés sexual, el afán comercial con la mujer, y justificado por la manera como relata el narrador el final del trato sexual del *Zorro* y la meretriz: “el *Zorro* entregó quince soles a la puta y se tocó la curita adherida al dorso de la mano derecha” (362).

En el caso de don Lucho el sexo es la puerta de escape a sus problemas personales y al deterioro físico de su mujer, doña María, además de encontrarse en el mismo círculo de carencias económicas que su hijo Miguel pues se relaciona con la misma prostituta Doris que frecuenta el joven.

Comprendemos así que padre e hijo se encuentran rodeados de las mismas posibilidades para ejercer su sexualidad y cumplir roles adecuados a su edad. Miguel representa el inicio de la actividad sexual, del desempeño de la virilidad y del inicio de responsabilidades como futuro padre de familia. Mientras tanto, don Lucho es la encarnación del ocaso sexual y de la desesperante búsqueda de la continuidad como padre de familia y con ello la de proseguir con todos los compromisos que conlleva esta situación. Sin embargo, el poder del ejercicio sexual es tan fuerte que si no cumple con él se sentirá disminuido y relegado en su rol de protector.



Otra diferencia de don Lucho con Miguel es que Doris es el refugio para su crisis personal, emocional; por ello la búsqueda del placer en una mujer joven y con diferencias físicas notables que la esposa ya no posee. Mientras que para el hijo es el sucedáneo del fracaso, la imposibilidad de satisfacer el deseo plenamente con la mujer amada, el intento de olvidarla y el hallazgo de la protección “maternal”.

Así el prostíbulo se constituye en el único abrigo para el placer sin considerar las consecuencias futuras que ello genera por el contraste entre la joven Doris y su esposa: acabada completamente por la vida doméstica, sin recursos ni ideas para conservar el vínculo sexual de la pareja, tal como lo refiere el narrador. Y el desconcierto que genera la apetencia sexual en don Lucho, absorbido por la comparación física entre su mujer y Doris, se da por el lado sentimental pues cree estar enamorado de la prostituta, y ante la frustración de no poder compatibilizar esta situación trastoca el ambiente familiar y conyugal hasta volverlo crítico. La confusión sentimental que Doris genera en don Lucho se halla en el mito popular del origen de una mujer de tierras cálidas: “El compadre le dijo que se cuidara de esa mujer, por algo le decían ‘La Devoradora’. La muy puta era del norte y parecía que entre las piernas tenía candela” (302).

Finalmente, este narrador ideologiza su programa narrativo cuando, en la novela, se refiere a Toño, hijo del potentado don Manuel. Esta vez se preocupa por dar a entender que el descubrimiento de la sexualidad del joven y el intento de afirmación masculina fracasan y se orienta a la duda porque, primero, no puede satisfacerse sexualmente con una mujer; y en segundo lugar, porque el padre es homosexual, como si se tratara de un rasgo clasista.

Esta indicación la revela el narrador en el siguiente fragmento cuando Toño estudiaba en un internado religioso en Chaclacayo, siguiendo el mismo derrotero de su



padre. Los mayores de la clase escapan del encierro durante la noche, abandonándolo en el dormitorio, y se dirigen al río para consumir una aventura sexual, pero Toño, astutamente, los sigue a escondidas y se presenta ante ellos. Luego intimida a los demás compañeros mostrando un “billete de quinientos soles” y domina la situación, pero cuando quiere demostrar esta superioridad fracasa en el intento de consumir el acto sexual, entonces viene la agresión y develamiento de una verdad a través de Miky:

Cuando le llegó el turno se tendió junto a la mujer; pero su cuerpo, el de él, se encogió, tembloroso; su miembro, tercamente, se resistía, muerto, entonces, se levantó y llorando de vergüenza, corrió, corrió tropezándose con las piedras. Desde el río llegaba la voz de Miky que le gritaba: “Maricón como tu viejo” (250).

Finalmente, la desesperación lo empuja a buscar la verdad de la acusación de Miky, y por tanto de su incapacidad sexual con las mujeres. Se escapa del internado escolar y va a la casa de playa de Ancón, entonces descubre a su padre en el dormitorio principal abrazando “a un muchacho moreno” (250).

La confirmación de la acusación de Miky le sirve a Toño, según se conjetura de la lectura de la novela, para predecir su destino y enrostrárselo a su padre poco antes del homenaje que éste le rendirá al Señor de los Milagros, acompañado de Tito. Y por tanto su frustración como “hombre” lo conducirá a un destino incierto.

4.1.2.2 La religión

El uso de la religión como modelo de dominio le permite al narrador incidir en un aspecto esencial dentro de las creencias populares: la plasmación del poder e influencia de los sectores que manejan la economía del país. Resulta simbólica en cuanto agrupa a todos los sectores sociales y que los emparenta con el uso del “hábito morado”.



Así este narrador se acentúa en la novela cuando relata la historia del “Cristo de Pachacamilla” (293-294 y 307-308) que intenta justificar la fe religiosa popular y que tiene mayor incidencia, refiere el narrador, en las clases sociales oprimidas.

Cuando el narrador nos refiere la historia del Señor de los Milagros plantea las situaciones en contrapunto para imprimir la sinceridad y pobreza de los negros esclavos frente a la lujuria y boato de los blancos. Igualmente ilustra las diferencias entre la imagen pintada por un negro en una muralla y la que los españoles habían labrado en piedra y adornado con metales preciosos.

Asimismo dentro del proyecto narrativo del escritor arequipeño estaba el interés de señalar el uso que los opresores le daban a la religión cuando el narrador señala que: “la hispánica nobleza y la criolla burguesía no se cansaban de agradecer al Altísimo por el orden social y pedirle que lo haga eterno” (293). Y producto de esa fe una “noble” recibió el mensaje de que los fieles “deberían tener hábito morado” (294) y en razón de esta decisión “nobles, criollos y esclavos pusieron sobre sus hombros un hábito morado y se sintieron iguales ante el Cristo Rey.” (294).

En este escenario el narrador emite un discurso (307-308) que explica el afán adormecedor de la religión cuando el “amo español” comprueba los afanes del negro esclavo por rebelarse:

Entonces, el sumo sacerdote de las viñas de oro terrenal habla del tránsito llorado de este valle de lágrimas y afanes, de la natural condición humilde de los hombres y de las abominables acechanzas del maligno que enciende la rebeldía en las almas, y toda la furia colérica de los esclavos se desborda, inútil, en canciones, rezos y maldiciones al repugnante Ángel de las sombras (307).

Dominio que se extiende hasta los tiempos en que el narrador se expresa: “De esta forma y manera, durante casi dos centurias, los poderosos que tienen señorío sobre estas pródigas tierras del Perú han conservado, con buen gobierno, haciendas, minas y gentes” (308).



La capacidad de convocatoria de la imagen igualaba falsamente, refiere el narrador, a los grupos sociales cuando salía en procesión por el “simple [uso del] hábito morado” (294) y oraban a una sola voz. Sin embargo, esta aparente paridad desaparece cuando concluye la celebración y todos regresan al campo natural de sus vidas:

Pasado octubre, el amo invita a sus viñas al sumo sacerdote; y los esclavos, arrepentidos de la furia que almacenaron contra sus amos, vuelven, pacíficos, católicos, a la noria de este mustio valle que es la vida, y los ríos grandes, por sabrosos valles, y los pequeños, por áridas tierras, terminan, por igual, en el mar que es el morir (307).

Unos como opresores, otros como oprimidos y estos últimos sin mayores perspectivas que la esperanza de un mundo mejor en “otra vida”.

4.1.2.3 La crítica al sistema

La situación desesperada de don Lucho y su familia permite al narrador, en el relato, criticar al sistema que impera en la sociedad apelando a la crudeza de una autopsia de la miseria y la pobreza. Y esto porque el desalojo expondría ante el vecindario las difíciles condiciones económicas en que vive la familia Colmenares cuando retiraran de la vivienda las pocas cosas útiles con que contaban, pues irá contra los propósitos de don Lucho de considerarse dentro de la clase media ascendente frente a aquellos que apenas esbozan este interés de ascenso social. Esta última posibilidad se refrenda por el trabajo estable de don Lucho como empleado en una institución comercial de prestigio y que recibe un sueldo que siempre sería mejor que el de sus vecinos, pero todavía insuficiente para cubrir las necesidades mínimas de subsistencia:

[M]añana a primera hora, todos sus muebles, sus cajas, sus cubiertos, sus vergüenzas estarían en plena vía pública. Era como abrirle el vientre y sacar y exhibir, a la luz pública su intestino, su riñón, su hígado, la intimidad de su mujer, de su hija (242).

Esta situación le permite al narrador ser más explícito con su apreciación y expone una alocución que apela a la conciencia del narratario para influenciar en su ánimo:



Y así como a don Lucho, mañana, a ti, también, pueden sacarte los muebles a la calle. [...] Entonces, después de muchos años de trabajo, comprenderás que nunca tuviste un pedacito de tierra para vivir, que todo lo tuyo fue ajeno, que ni siquiera eres dueño de tu patria (322).

Esta información también señala el momento crítico de la población por la carencia de viviendas así como por el afán de modernización urbana, auspiciada por el gobierno central, que afectaba a los sectores débiles económicamente.

Por el narrador de la novela nos enteramos que ésta prédica no es suficiente, pues también arremete contra las instituciones que le interesan conservar este estado de sujeción, como la Iglesia (“La iglesia te aconsejará paciencia, humildad”, 322). Igualmente arremete contra los líderes políticos (“los políticos te prometerán un cielo terrenal a cambio de un voto”, 322). De la misma manera se exaspera con los letrados que se aprovechan del sistema (“los sabios te avergonzarán al demostrar que no supiste emplear la inteligencia para hacer fortuna”, 322), con los poetas que viven a espaldas de la realidad (“los poetas señoritos verán tus cosas en la calle y luego cantarán al geranio de tu maceta rota o a tu gata que juega sonámbula con el sol”, 322) y con los “escritores puros” sin compromiso social (“los escritores puros tomarán debida nota de tu tragedia y escribirán un cuento perfecto en donde tú sólo serás un personaje interesante para sus artificios verbales”, 322) y especialmente con aquellos que se consideran de “izquierda” (“Niñas pitucas e hijos de gerentes aplauden el recital de un poeta que dice ser de izquierda”, 361).

Concluye, el narrador, con una invocación que trata de resumir los problemas de la clase media angustiada representada en la familia Colmenares, palabras que también repite Leonardo cuando acompaña a Miguel rumbo a la procesión (343): “[D]ecirte que la revolución socialista depende de la acción colectiva y consciente de todos los que, como tú, no tienen un pedacito de tierra en su país, para vivir” (322).



Finalmente, la pretensión del narrador de *En octubre no hay milagros*, al ser tan crítico con la nula participación de los que ostentan la capacidad de generar el cambio social, busca sacudir la consciencia adormecida y aún no contaminada del narratario como última alternativa posible de permuta con perspectivas de un futuro mejor.

4.2 El tiempo

Ésta categoría narrativa tiene una dimensión específica e importante en la novela de Reynoso en el que la alternancia cumple el objetivo de darle complementariedad y unidad. Estos procesos se dividen en tiempo cronológico y tiempo novelado. El tiempo cronológico permite situar la historia en la ciudad de Lima entre las 8.00 de la mañana y las 9.22 de la noche, es decir trece horas con veintidós minutos de la vida de los actores; y se inicia con Miguel en el Bar Zela y concluye cuando Leonardo descubre el cadáver del joven en la Asistencia Pública. Además revela lo esencial de la materia novelística: el curso de la vida que se desentraña en un lapso breve, despertar y ocaso de una vida, así como de las frustraciones de los demás personajes. De la existencia de las vidas al límite de su capacidad.

Este tiempo fue materia referencial de la novela en su primera edición y se especificaba conjuntamente con el espacio: "LIMA/ 18 de octubre de 196..." (Reynoso 1965 15) y fue retirada de las ediciones posteriores. Nosotros creemos que el transcurso de las acciones de los personajes hacían innecesarios estos énfasis y por esta razón el autor decidió prescindir de ellas.

Por su parte el tiempo novelado se muestra a través de la alternancia entre el presente y el pasado, en el que la analepsis permite integrar en una unidad la vida de los actores, de esta manera se moviliza la estrategia narrativa del novelista arequipeño y que sirve de apoyo a su proyecto ideológico. Así afirmamos que la novela desarrolla dos tiempos: el de la historia y el psicológico.



4.2.1 El tiempo de la historia

Es el tiempo “matemático propiamente dicho, sucesión cronológica de eventos susceptibles de ser tratados con mayor o menor rigor. A veces, el narrador explicita los marcos temporales que enmarcan su historia” (Reis Lopes 236). Y esto es lo que sucede en la primera novela de Reynoso *En octubre no hay milagros*: define el espacio y el tiempo.

Por otro lado este marco temporal señala otro aspecto importante, de allí la recepción crítica de la novela, el de la representación de un potentado de vital importancia en la vida económica del país en relación con el icono religioso de la sociedad limeña, como nos lo recuerda Roberto Reyes Tarazona (Reynoso 2006):

Las respuestas [a la recepción de la novela] hay que buscarla esencialmente en el tratamiento abierto del tema de la homosexualidad, y en particular de la homosexualidad de un reconocible oligarca de entonces: Mariano Ignacio Prado. [...] A ello debe sumarse el tratamiento absolutamente irreverente de uno de los iconos religiosos del mundo limeño: la procesión del Señor de los Milagros (15).

Este tiempo cronológico de la historia se inicia con la presentación de los miembros de la familia Colmenares: de Miguel y sus traumas psicológicos, de Bety y sus aspiraciones de ascenso social, de don Lucho angustiado por hallar una nueva vivienda, la invocación de doña María que pide una nueva casa al Señor de los Milagros y de Carlos, el *Zorro*, disputando una cuota de poder.

Así como de don Manuel que disfruta su posición dominante sobre *Caradehumo*, Tito, después de rescatarlo de las fauces corruptas de la calle para corromperlo más. Y la del supuesto destino trágico de Toño, hijo del potentado. Así como las contradicciones del profesor Leonardo, amigo de Miguel.

La brevedad del tiempo en que se desarrolla la novela, doce horas explícitas, aspira a ser conocida como el punto crítico de la vida de los personajes. La traslación de un drama personal a un drama social, el paso consecutivo de penas y sufrimientos cada



cual más penoso y lamentable, y cuya única resolución para algunos es la muerte física y para otros el agotamiento de la esperanza, y la subsistencia que el medio social les impone.

También sirve para recordarle al narratario que esta situación debe cancelarse con opciones políticas nuevas en las que el sujeto no sea objeto de dominación y sufrimiento, y en la que la felicidad es viable para la sociedad en su conjunto. Esta exhortación es efectiva en la medida que el narratario es consciente del proceso que se despliega en la sociedad peruana como consecuencia de los procesos paralelos que se desarrollaron en el mundo latinoamericano y cuyo mejor ejemplo es la Revolución Cubana. Asimismo se infiere que la novela es propia del idealismo existente en la época en la que los intelectuales que apoyaron aquel proceso pensaban que “la revolución está a la vuelta de la esquina”.

4.2.2 El tiempo psicológico

Este tiempo es esencial en la novela que estudiamos cuando decimos que se trata de la recuperación del pasado pues este tiempo psicológico “es el tiempo filtrado por las vivencias subjetivas del personaje” (Reis y Lopes 236). Y el recurso válido para su funcionamiento es el monólogo interior. A través de este mecanismo asistimos a las experiencias que han marcado la vida de los personajes y su posterior influencia en los desenlaces respectivos, pues recordemos que la novela es de composición cerrada (Reis y Lopes 46). Tal como asevera Reynaldo Santa Cruz (1997) respecto del cuento y que también podemos aplicar a la obra del autor de “El Príncipe”: “que no permite otra interpretación” (70). Así las experiencias presentadas quedan como un catálogo irrefutable de infortunios.

El tiempo psicológico se da por la persistente recurrencia al pasado a través de la analepsis. Este recurso podemos apreciarlo cuando Miguel recuerda el desalojo de la



viuda Adelaida (“1.00 pm”, 251–254 y 255–257) y que revela la permanente condición crítica de los ciudadanos que carecen de los recursos económicos para poseer una propiedad habitable. Una habitación estrecha pueden considerarla como una “vivienda”. Y esta suerte no cambiaría con los años pues el desalojo de la viuda ocurre cuando Miguel estudiaba en “segundo o tercero de Media” (251) y ahora les llegaba su turno y no contarían con la ayuda de los vecinos pues habían abandonado la quinta antes.

Otro caso es el del profesor Leonardo. Primero nos enteramos de su trabajo en un colegio religioso (10.12 am, 196-200) y después (2.05 pm, 277-278) sus ideales y frustración luego de su egreso de la Universidad y su inserción en el mercado laboral educativo pues siente que las ilusiones de una nueva opción de vida se ha cancelado o postergado indefinidamente.

Del mismo modo el *Zorro* (11.10 am, 216) sabe que ha concluido su formación educativa luego de la agresión a *Chaveta* en la clase del Instructor militar pues se cumple la amenaza del Auxiliar de normas cuando lo descubrieron fumando en el aula (“–Y ya sabe, Colmenares, que ésta sea la última vez que lo traen a la dirección, la próxima se va de la Unidad y no se le recibe hasta cuando vuelva con su padre.”, p. 216, énfasis en el original). Luego sabremos que es el Instructor militar quien rompe la regla al fumar en clase y, sin embargo, es el alumno el sancionado. Más adelante también sabremos que se cumplió la amenaza del “auxiliar de normas” (223 y 239) y que el *Zorro* oculta a sus padres la papeleta de sanción y la arroja al excusado.

4.3 El espacio

El espacio es entendido “como dominio específico de la historia” y lo integran, en primer lugar, “los componentes físicos que sirven de escenario al desarrollo de la acción y al movimiento de los personajes: escenarios geográficos, interiores, decoraciones, objetos, etc.”, y en segundo lugar, lo conforman “las atmósferas sociales



como también las psicológicas” (Reis y Lopes 82). El espacio donde se ubican los personajes, de *En octubre no hay milagros*, se da a través de la comparación o el contraste lo que permite establecer la situación económica y psicológica de cada uno de ellos. Así se insiste en capturar la atención del narratario con la finalidad de abonar en beneficio del proyecto ideológico de Oswaldo Reynoso. Identificamos dos espacios que resultan vitales en el desarrollo de las historias de *En octubre no hay milagros*: el espacio social y el espacio psicológico.

4.3.1 El espacio social

El espacio social se refiere a los “ambientes que ilustren, casi siempre en un contexto periodológico de intención crítica, vicios y deformaciones de la sociedad” (Reis y Lopes 83). El escritor arequipeño se preocupa por presentarnos hasta tres espacios vitales: el de la familia Colmenares y los lugares recorridos por sus integrantes en el que siempre se acentúa el deterioro y la pobreza, el de don Manuel, como contraste al de la familia Colmenares, en donde la opulencia es marcada por las viviendas, los alimentos y las bebidas que consume; y el del colegio-calle pues ambos son conexos por la participación de los personajes y su comportamiento social.

La primera línea de la novela (8.00 am, 165) condiciona la materia novelística en que se fusionan el fervor religioso, por el color morado, y el estado de la sociedad: “Morado. Ácido morado sobre cielo de ceniza. Sucia la niebla podrida en pescado. Morado dulce en alfombra. Morado turbio y ondulante en cuerpos morenos. Morado tibio en mañana fría: mojada.” (165).

Panorama que se repite en muchos párrafos y que se extiende hasta las viviendas de la ciudad: color gris, brumoso, nublado, ceniza, plomo, negro, oscuro, etc. (cf. 219, 264, 268, 291 y 304).



Cuadro deprimente que brotará con insistencia cuando se refiere el estado anímico de Miguel y de la misma manera cuando su padre busca una nueva casa. Espacio que funciona como un testimonio de la representación social.

La vivienda de los Colmenares es sombría pues es un solo espacio demarcado por los utensilios que corresponden a cada habitación: el juego de comedor; las camas y el ropero; la mesa con útiles escolares; la cocina y el maltrecho baño (cf. 193, 194, 195).

Por su parte Lucho Colmenares contempla otro mundo, externo a él y a su familia, en su peregrinaje por la ciudad. En su recorrido descubre la geografía urbana con distintos matices y en una alternancia que puede ir de la decadencia a la opulencia o de la opulencia a la decadencia. Su periplo se inicia en la avenida principal de la ciudad, el Jirón de la Unión, y luego recorre distritos de clase media como Jesús María y Lince; y de estratos sociales opulentos como San Isidro; hasta llegar a los extramuros de la ciudad con la esperanza de vivir en la comodidad de una buena vivienda y que, finalmente, no encuentra.

Este espacio contrasta con el “paraíso” que abriga a don Manuel cuando habita su residencia de invierno en Santa Inés, su casa de playa de Ancón o su “casona colonial” del centro de la ciudad (179, 208, 248).

Finalmente, el espacio colegio-calle deja ver el comportamiento de la collera en plena lucha por la sobrevivencia en un mundo hostil en el que los menores son los más vulnerables.

Todos estos espacios funcionan a través del contraste, la alternancia y el lenguaje retórico y cuya fusión alienta la conexión absoluta con el narratario. De esta manera captura su conciencia en aras de un proyecto personal y único del autor.

4.3.1.1 La crisis social



Este tópico se presenta a través de las manifestaciones de protesta de los empleados bancarios, los estudiantes universitarios y la gente común, cuando participa Miguel. Y cuando la represión por parte de la policía local es insuficiente se apela al auxilio de la ayuda exterior. También se apoya en los titulares del diario que don Lucho tiene entre sus manos buscando una vivienda y que no es exclusiva del Perú, como lo refiere el diario, ya que también sucede en otros países.

La muestra de la protesta social inicialmente la impulsan los empleados bancarios y en la que participa Lucho Colmenares y Miguel, como testigo por proteger a su padre, refiere la agresión que sufre el primero confirmando que la represión no hace distinciones de ninguna naturaleza:

Corro tras de mi viejo. Un policía descarga con furia su vara sobre él. [...] Lo tiene acorralado contra la pared. Y [...] los gases y mi viejo encogido con las manos en la cara y los anteojos en el suelo [...] lo dejan tirado en el suelo. Lo levanto. Recojo sus anteojos; las lunas están rotas. Lo agarro del brazo y corremos de los caballos que vuelven a la carga. (171).

Luego la población manifiesta su disconformidad con la situación económica y política y son reprimidos con brutalidad, y Miguel lo relata así:

Todos gritábamos contra el gobierno, avanzábamos por La Colmena. A la altura del "Palermo", más o menos, una patrulla de policías atacó con sus varas. [...] Golpearon fuerte mi espalda. Mis hombros ardían. Los pulmones los sentí molidos. Tuve que dar patadas y puñetes. Era una gran batalla cuerpo a cuerpo con la policía (167).

Y si resulta insuficiente se requiere la ayuda de los marines norteamericanos revelada en el comentario: "Como los tombo de aquí no pueden con los agitadores dicen que han venido a ayudarlos", dice un joven." (183) cuando don Lucho transita por la Plaza San Martín. Sin embargo, este apoyo encierra otra acción: la dependencia externa para la defensa de un sistema que atenta contra los grupos sociales frágiles, revelado en la reunión de don Manuel con sus amigos: luchar contra la penetración comunista asistida por Fidel Castro (217 y 228-229).



Los movimientos sindical y estudiantil también participan en la protesta (329, 360).

Finalmente, la secuela de esta protesta, como lo anunciaba una muchacha (328), es la represión contra los dirigentes populares, hecho que ratifica la decisión de don Manuel y su entorno para asomar ante la opinión pública como “salvadores de la patria”:

Gritó y con la boca llena de sangre quedó desmayado sobre el frío suelo de cemento. El hombre más gordo, empujándolo con la punta del zapato, afirmó:

–En la segunda tanda se ablanda más.

–Si resiste –comentó el hombre más alto y tirando a un rincón de la habitación la vara de caucho, prosiguió– y dicen que la moña es seria (355).

Esta disconformidad social y represión en Lima son ampliadas con noticias de conflictos sociales en el interior del país en el diario más importante del Perú y representante del sector conservador de la sociedad: *El Comercio*; hecho que revelaba, a juicio de algunos intelectuales, la “coyuntura revolucionaria” y por ello la esperanza de que “la revolución está a la vuelta de la esquina”, en el Perú especialmente (185).

Esta protesta también es contra los partidos políticos, especialmente el Apra (285), organización que gozaba de mayor credibilidad durante las primeras décadas del siglo veinte y fue arrastrado por las componendas políticas con el afán de ganar algún espacio dentro de la sociedad y a la vez manipular a determinados sectores oprimidos de la sociedad.

4.3.2 El espacio psicológico

El espacio psicológico se articula en “función de la necesidad de evidenciar ciertas atmósferas humanas, a veces inestables y mudables, traspasadas por comportamientos y mentalidades que hacen de un lugar físico algo más que eso” (Reis y Lopes 83).



En el caso que nos ocupa el espacio está signado por la ausencia psicológica del lugar en que se encuentra un personaje y en el que cada uno de los integrantes de la familia Colmenares tiene sus propios problemas y busca una salida a ellos. Como sucede con Miguel cuando quiere atacar la imagen del Señor de los Milagros y la conversación que tiene con Leonardo parece más un monólogo pues camina decidido a cumplir su propósito.

En otro momento Miguel expresa que la soledad lo domina y que nadie se da cuenta de este estado e insiste en recordar las constantes prohibiciones de su madre para que no lleve ninguna mascota a su vivienda sin que ésta indague la razón de esta necesidad del muchacho por ese tipo de compañía: *“Pero nunca nadie se dio cuenta de que yo estaba solo. Ni yo mismo. Nunca nadie le importó que yo estuviera solo. Solo.”* (167). Así como las opiniones que tiene de la observación que hace del ambiente y del hábito que señala el respeto a la imagen del Señor de los Milagros (167).

La misma actitud de soledad, aunado al de egoísmo, es el que demuestra su hermana Bety, cuando pretende abandonar el hogar paterno, en su diálogo con Gladis en el centro de trabajo:

- Te vienes a vivir conmigo y se acabó.
- No sé qué me daría dejar así no más mi casa –dice Bety y con una sonrisa en los labios atiende a un señor que va en busca de corbatas. (184)

Doña María domina su soledad acompañándose de una radio que transmite una radionovela, sin alejarse de la preocupación por la amenaza de desalojo (193-195). Don Lucho vive recluso en las presiones económicas (*“Y nunca pudo hacer plata: siempre en el mismo puesto del Banco desde hace más de veinte años.”*, 264). Así como en las presiones laborales (sus compañeros de trabajo lo acusaron de soplón cuando quisieron formar un sindicato, 267; mientras que la patronal le negaba, desde entonces, toda clase de apoyo por no delatar a sus compañeros, 268) agregado a la apremiante mudanza.



El *Zorro*, por su parte, suple la ausencia de la familia con la collera. Ella estimula su desarrollo en la urbe limeña y se deja ganar por los instintos (pp. 279-284). También le sirve como modelo para desenvolver su personalidad cuando comprueba que *Conejo* es dominado por la necesidad y asume el riesgo de acompañar a un adulto que, según los indicios de la novela, lo requiere para un trato sexual –se repite la historia de *Caradehumo*, Tito–, situación que lo conduciría a la promiscuidad.

4.4 El lenguaje de la novela

Reynoso habla del lenguaje como recurso novelístico que hace uso y opta por dos posibilidades (“totalmente literario” y “lenguaje cotidiano”, 179) admitiendo que en la lengua existen varios niveles de expresión en concordancia con los distintos estratos sociales. Ellos son “lenguaje estándar” y “lenguaje subestándar” (Ramírez): [93]). El primero lo emplean quienes gozan de una posición económica privilegiada mientras que el segundo lo manejan los desafortunados económica, social y culturalmente.

Y el “lenguaje estándar” tiene como variedades a “la lengua literaria o artística, la lengua culta y la lengua coloquial” (Ramírez 96). En el que la “lengua literaria”, cultivada por los escritores, recurre a las figuras retóricas que busca la creación estética (Escobar 2003 44). Juzgándose como retórica las dos posibilidades que apunta Bice Mortara Garavelli (1988): “La una es la práctica y la técnica comunicativa, y también el modo en que nos expresamos (persuasivo, apropiado, elegante, adornado...)” (9).

En el caso del “lenguaje cotidiano”, al que se refiere Reynoso, es el que se conoce como “jerga” o “argot”, en lo que Ramírez llama “lengua cerrada” (110) y que define como “producto artificial y parasitario creado voluntariamente por hablantes que viven marginados de la sociedad” (111) . Y que Reynoso, en la novela, lo emparenta con la caracterización del personaje y lo explota sabiamente. Hecho que fue aplaudido por José María Arguedas (1961) al cual llamó “jerga popular” (5). Mientras Luis Jaime



Cisneros (1961) decía que los “giros populares” obedecen “a razones fundamentalmente retóricas, para acentuar la verosimilitud y robustecer la ubicación geográfica” (5).

Pero las propuestas de Reynoso van más allá del recurso novelístico pues lo que hizo fue “aprender en forma concienzuda el lenguaje de las masas.” (Mao 16) para que ellas entiendan su trabajo (Mao 17).

En el caso del “lenguaje literario”, “lenguaje retórico” decimos nosotros, destaca el lenguaje del narrador y de algunos personajes. Mientras que el “lenguaje cotidiano”, cuyo medio es la “jerga” o “argot”, y la oralidad, tienen dos variantes: el de la collera y el de *Caradehumo* con su soliloquio (Santa Cruz 153).

4.4.1 El lenguaje retórico

El lenguaje retórico se da a través del narrador. En su discurso podemos hallar figuras retóricas que cumplen una determinada función como en la enumeración que, a nuestro juicio, sirve para que enfatizar la rutina y las condiciones de pobreza en que viven, por ejemplo, los Colmenares:

Olor a pescado, a flor marchita, a jabón de ropa, a cirio encendido, a pared húmeda, a turrón canela, a sahumerio, a sábana tendida, a polvo de piso con agua, a kerosén, a fría mañana: aroma casero de familia. (193).

Siempre el baño con la bomba rota: está oxidada, inútil, vieja, desde hace más de un año [...] (194).

[Doña María] Estornuda que estornuda entra al dormitorio de los chicos: olor a ropa sucia, húmeda, guardada; a perfume barato, Bety; a cigarro Inca, sueño sudoroso, cerveza, Miguel; a chocolate con zapato viejo, Carlos; [...] (194).

Con el hábito y el cordón en la mano cruza la habitación y entra a su dormitorio: cueva triste, oscura, sin ventanas: aroma a incienso, a sahumerio, a flor marchita, a vela prendida, mezclado con agrio olor a ropa usada, muy usada, casi sucia. (195).

En otros casos la enumeración indica el desorden, como en el caso de la mesa de trabajo de Leonardo: “Abrió los ojos y, poco a poco, en la penumbra granate fue perfilándose la mesa llena de libros, cuadernos y papeles.” (225); y el barullo de la avenida Venezuela, a las 11 de la mañana, con la traza de la pobreza y el abandono:



“[Leonardo] Se quedó mirando la avenida Venezuela: autos, colectivos viejos, ómnibus destartalados repletos de pasajeros, carretillas de vendedores ambulantes llenaban la pista.” (236).

Este recurso estilístico también cumple dos funciones conjuntas cuando Leonardo visita el prostíbulo: extender el ambiente y absorber al narratario hacia el local, pues el relato avanza lentamente hasta descubrir el elemento principal de la casa de citas clandestina: “Bruma roja con humo de cigarro. Olor a perfume, a sexo, a sudor hembras.” (226). Asimismo, el narrador busca acercar un evento al narratario cuando refiere que la masa expele: “olor terrible, vinagre, a pie podrido; olor picante de axila sudada; olor amarillo a ropa interior sucia, turbia.” (292) que lastima el sentido olfativo del banquero mientras espera, en el balcón colonial, el paso de la imagen del Señor de los Milagros.

Este lenguaje focaliza la atención del lector a partir de la sensualidad, del interés sexual de Miguel cuando acariciaba a Mery: “Y mis manos sucias de tierra, de trompo, de cometa, de bolsillo: suaves, suaves por sus piernas. Y Mery arrecha, como gallina, caliente: respira, respira, por lo bajo, sin ruido: le gusta.” (166). O cuando el narrador se preocupa por revelarnos el tránsito previo, de Mery y Gladis, al centro de labores. Entonces el narrador despliega un lenguaje sensual exclusivo del ámbito femenino: “Residuo a cama tibia, hembra: sábana, jabón camay, perfume violeta.” (175-176).

Así mismo este lenguaje nos permite percibir, a través de un relato indirecto, el malestar de un personaje. Un ejemplo es don Manuel cuando decide que castigará a Tito si no accede a sus requerimientos amorios luego de la excursión europea, el paseo al Caribe y la diversión en el Carnaval de Río: “a su madre le regalaría un chalet, pero todo a condición de que fuera más tierno, más dócil, porque de lo contrario, era capaz



de todo, de todo, de todo, sí, de todo, ya lo conocería: lo podría dejar en plena calle y ¡en qué forma!, sí a la calle, calato.” (237).

Enfatiza la homosexualidad de los amigos de don Manuel como sucede con Fredy cuando opina de los ceramios preincas de la colección del potentado: “con voz aflautada de senil canario, alabó la maravillosa, maravillosa y siempre maravillosa maestría de los antiguos [peruanos:] ¡eran todo, todo y todo un primor!” (272); o cuando se refieren al conocimiento que ha demostrado Fredy sobre estos ceramios: “¡era todo, todo, pero todo un especialista, un encanto!” (272).

Otro uso de enumeración es describir el tedio del Zorro en el aula: “Fuera el hambre, el sueño, la modorra.” (212). También resulta efectivo para describir el terreno donde el Zorro y Chaveta van a trompearse: “Bullanguero forman rueda: terreno baldío, basural, urinario, desmonte, latas viejas: estercolero.” (219), en el que mérito está en la acumulación de información para luego sintetizarlo.

Cuando don Lucho recorre la ciudad y para representar su movimiento se recurre a ésta figura retórica. Descubrimos a los ambulantes, las vitrinas adornadas con luces de neón exhibiendo productos de la temporada, los feligreses camino a la procesión, etc. (182-183).

Esta enumeración también lo encontramos cuando don Manuel descubre por primera vez a Tito, *Caradehumo*: “no se cansaba de mirarle su pelo encrespado; su rostro limpio, quemado; sus ojos grandes, dormidos, negros; sus labios gruesos, su cuerpo robusto, color cáscara de huevo quemada: su piernas largas, fuertes.” (177); “que tenía problemas con la policía y con su madre, que en pandilla armaba líos en cualquier cantina, que en plena calle jugaba fútbol, que en el billar era un príncipe, que como tres huachafitas casi lo mandan a la cárcel acusado de violación.” (177-178).



La enumeración que realiza el narrador cumple la función de representar una situación, un espacio o una sensación íntima de algún personaje y permite abstraer al narratario por su capacidad rítmica extrayéndolo de una simple yuxtaposición gradual de datos.

La anadiplosis nos ayuda a comprender el estado de ánimo de Miguel cuando bebe solo en el Bar Zela y refiere una característica de la estatua de San Martín: “Siempre, siempre mirando: mirando al mar.” (165). Esta figura retórica destaca la rutina y la estrecha habitación que transita la madre de Miguel: “doña María que, con su bata de entrecasa, floreada, va diligente, de la cocina al comedor, del comedor al baño...” (193).

Otro recurso retórico es la anáfora que le permite a Miguel referirse al flujo que exhume la sociedad en la temporada del Señor de los Milagros a través del ritmo poético: “Olor a cigarro Inca fuerte. Olor de ruda con incienso. Olor de puta morena. Olor azulino en lengüitas amarillas como llama de cirio prendido. Olor de procesión.” (165).

Por otro lado la sinestesia revela sensaciones visuales, auditivas, psicológicas, etc. En el siguiente caso el narrador subraya cuatro tipos de sensaciones: la gustativa, la olfativa, la visual y la corporal; y las impresiones que provocan en el narratario son las de angustia, de sensualidad, de pesar: “Ácido morado sobre cielo de ceniza. Sucia la niebla podrida en pescado. Morado dulce en alfombra. Morado turbio y ondulante en cuerpos morenos. Morado tibio en mañana fría: mojada.” (165). “Aroma azul de gasolina con asfalto mojado, más penetrante olor a pescado podrido” (192).

Igualmente aporta un efecto de aburrimiento en el siguiente fragmento: “El Zorro se toca la curita adherida al dorso de su mano derecha; luego, mete las manos en los bolsillos: frío meloso de niebla en el cuerpo.” (204-205); “El tiempo se deslíe



húmedo, frío, en suave sordo murmullo de moscardón, cuando, de pronto, Sebito maúlla fuerte, agudo.” (213); “Aburrimiento húmedo, frío, con hambre: la mañana se estira, se alarga, pegajosa en duermevela:...” (205).

4.4.2 El lenguaje cotidiano

Reynoso ha optado por el registro urbano del “lenguaje cotidiano” de la collera y tiene en el relato del *Zorro*, cuando el grupo hace la travesía en la procesión, a una de las mejores representaciones.

La oralidad se halla en las reproducciones textuales como cuando un canillita vocifera la venta de diarios: “expresocronicaprensicomercio” (166). O cuando Mery y Bety van a su trabajo y “un tecló” las mira: “-Siguesigue, novoltees, disimula” (173). Y en la respuesta del *Zorro* cuando el Instructor le ordena ponerse de pie antes de que le haga alguna pregunta sobre el grito en el aula: “-Yonesido, yonesido, selojuro, pordíós” (213). Igualmente cuando el *Zorro* va a lidiar con *Chaveta* y éste anuncia que le pegará y alguien responde: “-¡Desgraciao!” (219).

La “jerga” o “argot” se usa en algunas zonas urbanas de clase media que don Lucho visita para alquilar una vivienda o departamento y le resulta incomprensible cuando solicita alguna información sobre la casa o las condiciones para alquilarla y recibe las explicaciones del caso. No descifra palabras como: “jamancia”, “manyó”, “seis grandes o sea una quina y ten labias”, “seis ferrocarriles o sea una quina y ten labias” (266).

Pero este uso es ininteligible en algunos casos como cuando platican los integrantes de la collera. Dice *Parafina* cuando están reunidos en la “tienda de la esquina del barrio”: “-Patitas, junta para cáncamos -y estirando la mano-, tuen solifacios por mitra” (291). Sin embargo, este lenguaje cerrado es comprensible en algunos casos, por ejemplo cuando articulan un relato con marcas industriales de



determinados productos: “-Y le dijo: Amalie, vamos a mi Quaker. La muy puta contestó, ¿para Shell qué cosa? Para que me des tu Conchán. No, contestó, porque estoy en Esso y además tú eres Castrol.” (311). Narración que contextualiza el interés sexual de un hombre por una mujer.

O este otro:

-Calla, que éste es más bacán: Datsun le dijo: Mercedes Benz, ¿vamos a Chevrolear? ¿Cuánto Packard?, contestó. A veces, Dodge; a veces, Ford; otras, Fiat y casi siempre Nash. Entonces, la meca Mercedes le dijo: ¡andavete a la Mercury, hijo de una gran Pontiac! (311).

Este recurso de la lengua permite la comunicación entre un grupo de amigos, pero que el narratorio puede descifrarlo sin dificultades para integrarse al circuito de comunicación.

Esta manera de usar el lenguaje cerrado difiere del que utiliza *Caradehumo* cuando relata el tránsito de la collera por la procesión y sus peripecias. Y no requiere mayor explicación o un vocabulario particular como el que apareció en las dos primeras ediciones de la novela. Además de acompañarlo con algo de humor (Cf. 281, 282, 283).

En esta misma condición está el lenguaje de *Conejo* cuando relata la historia sobre su apelativo, donde el argot la engarza con el lenguaje culto: “-Entonces llevé la paloma a la casa: ‘paloma malahuera’ dijo la javie y la botó a escobazo limpio, casi me la deja corvina.” (299). O cuando quiere llevarlos a su cama como si se tratara de un animal que no requiere cuidados especiales (cf. 299).

El rescate del lenguaje cerrado de los personajes refiere el interés del escritor por mostrar un lenguaje asequible y comprensible para otros sectores ajenos al de sus usuarios. También revela el afán de creatividad de esos usuarios relegados y marginales de la sociedad.

4.5 Los personajes



El personaje, para Carlos Reis y Ana Cristina M. Lopes (1995) “es una categoría fundamental de la narrativa” (194 ss.) y evidencia su importancia porque otorga a la construcción novelística un carácter propio o de signo porque permite identificarlo con algún sentido temático o ideológico. En el caso de la novela de Reynoso ocurre esto último al mostrar dos tipos de personajes bajo la proyección ideológica del autor (“La literatura y el arte revolucionario tendrían que crear todo tipo de personas sobre la base de la vida real y ayudar a las masas a impulsar la historia hacia adelante”, Mao 35), en el que uno de ellos procede, como dice Wáshington Delgado (1984) “de un mundo situado en la baja clase media y cercano al lumpen” (163). El otro es la clase social opuesta. Cada uno con características propias que los identifican: la vestimenta, los alimentos, y, lo más expresivo de la novela, las viviendas.

Dentro del primer grupo, clase media empobrecida, están Miguel, Bety, Lucho Colmenares, El Zorro (Carlos), doña María, Tito (*Caradehumo*), Leonardo y el Instructor militar. Y quienes están cerca del lumpen son los integrantes de la collera.

En el segundo están don Manuel, Toño y los amigos que los acompañan.

4.5.1 Miguel

Miguel es el primer personaje que revela su vida inmersa en la frustración y la desesperación. Censura al protagonista de la Independencia y su conexión con el estado de crisis social que no ha ayudado a resolver, reconoce sus aspiraciones, su iniciación sentimental, su preparación sexual, los retos que debe afrontar desde que tiene uso de razón para luego asumir las responsabilidades que la mayoría de edad impone, y la completa soledad psicológica en que desarrolla su vida.

El recuento del fracaso acarrea la visión crítica de su entorno, tanto así que cuestiona al personaje representativo de la Independencia del Perú encarnado en el monumento: José de San Martín. Y la referencia a la estatua implica que se halla en el



lugar equivocado como emblema de la libertad porque está lejos del lugar representativo de las protestas sociales: “*Su gran cabeza de bronce no conoce el Parque Universitario: ¡mejor! Sólo siente la niebla y el olor podrido del mar*” (165). Este “olor podrido del mar” es una interpretación de la situación caótica de la sociedad en la que se desenvuelve. Igualmente el animal recibe la censura porque es la encarnación de la opresión y dominio políticos:

[Y] el caballo [de San Martín] se queda chiquito: enano, en la boca del globo. Así: así deben ser los caballos de la policía para correrlos, pero no: son grandes y malos. Sería bueno que alguien enseñara a los caballos a comer policías (170).

Distinto aspecto es el que se refiere a su despertar sexual pues luego de ser rechazado sentimentalmente por Mery y, por consiguiente, no consumir la relación sexual acude a un prostíbulo donde conoce a Doris, con la que adquiere familiaridad según lo testimonia: “*De frente me fui a donde Doris y me puse en la cola*”. Yo soy así: me encachino con una sola (18).

Situación que acaso podría considerarse como la de una relación maternal o de hermana mayor:

“¿Por qué tienes esa cara triste?”, me dice sin dejar de abrazarme. “No sé, así es mi cara: qué se le hace”, contesto. “Nunca dejes de venir”. Entonces le dije: “A lo mejor ya no vuelvo”. “No hables así”. “Franco, a lo mejor nunca más me vuelves a ver”. Triste se me quedó mirando. (176).

Esta relación amical-sexual es la consecuencia directa del rechazo de Mery, la chica que lo atraía sentimental y sexualmente:

Y quiero revolcarme con ella debajo de la mesa. Entonces le viene el susto. Y hace la que llora. Resentida me empuja. Eres malo, dice, limpiándose la boca. Y sale corriendo. Así son las chelfas, carretas, lo arrechan a uno y luego lo dejan tirando cintura. [...] (166).

Y cuando Mery busca a otro muchacho extraño a la quinta, la valora erradamente sin comprender que ella busca ascender socialmente: “*Y ahora está de puta, de puta, reputa como mi hermana*” (13).



Su condición de rechazado sentimental-sexual lo conduce al prostíbulo donde se relaciona con Doris, situación que su madre no comprende y sanciona que vaya desarrollando su condición sexual de hombre y por tanto demostrar su virilidad. Sin embargo, contradictoriamente, sí avala su desarrollo masculino como consumidor de cerveza porque no lo castiga cuando llega a su casa ebrio: *“Ojalá que mi vieja no me sienta el olor a puta que tengo todo en mi cuerpo. Ya no dice nada cuando me siente el aliento a cebada, pero se enoja cuando me huele y me siente con olor a 'México'.”* (174), situación que refuerza el espíritu hipócrita de la sociedad en la novela.

Doña María censura las relaciones sexuales de Miguel porque está yendo en contra de sus principios religiosos, y especialmente si se trata de una prostituta. Por otro lado es la expresión de la madre que considera que el hijo aún no alcanza la “mayoría de edad” a sus ojos por la dependencia económica del padre de familia.

Además la asistencia al prostíbulo y su relación con Doris dejar ver la confluencia de personajes sin distinguos morales o sociales en la que la prostituta tiene importancia al recrear la atmósfera (a través del incienso) que puede entenderse como la expiación de los pecados para reparar las ofensas cometidas a la moral: “Doris, anoche olía a procesión: incienso, ruda, flores, sudor. [...] ‘¿Te gusta mi olor?’ ‘Firme, claro’. ‘Es incienso del Señor’, dijo y apretó fuerte, moviéndose.” (174-175).

Miguel es un personaje que tiene miedo crecer, tiene miedo ser adulto, tiene miedo asumir responsabilidades y, por tanto, tomar decisiones importantes:

Pero la verdad, es que lloro porque soy cobarde. Cobarde: porque corro, porque tengo miedo de cumplir veinte años, porque tengo miedo de estar solo, porque ya no creo en mi collera, porque lloré cuando me jalieron en el examen de ingreso a San Marcos, porque ese tal Pocho me la quita a Mery y yo no le pego. (167).

El acto de llorar se contrapone al concepto machista que ha recibido en el colegio y la vida. Pero sin duda es la soledad del personaje lo que queda en el narratorio



en la construcción del personaje: “Todo me daba pena. Pero nunca nadie se dio cuenta de que yo estaba solo. Ni yo mismo. Nunca a nadie le importó que yo estuviera solo. Solo” (167).

Esta sensación de abandono, soledad, cobardía, hacen al personaje que se ubique en una situación de límite y decide profanar la imagen del Señor de los Milagros: “Pero hoy se acabó. Ya no correré de nadie” (167)”.

Y Miguel será agredido por la masa que rodea las andas de la imagen del Señor de los Milagros hasta causarle la muerte cuando intenta acercarse para escupirlo. Finalmente, esta inmolación resulta inútil puesto que su muerte no acarrea ninguna consecuencia favorable para su familia y mucho menos para él.

4.5.2 Bety

Bety, como personaje en la novela, representa a la joven materialista y liberal que apresura su madurez sexual a los trece años y tiene su primera experiencia erótica con Julio, amigo de Miguel y vecino de la quinta. Esta experiencia sexual es el inicio de su deseo de ascenso social y que considera válido para conseguir sus propósitos (Julio le regala caramelos). Con el correr de los años reniega de su condición social de clase media y aspira a casarse con un muchacho de una clase social mejor. Así conoce a Coqui y confía en que el joven universitario es el prospecto adecuado para alcanzar sus aspiraciones.

Por ello Bety prejuzga el comportamiento de sus pares sociales:

[T]odos en este barrio son sucios y apestosos: por eso lo dejé a Julio, antes yo también era cochina: no me importaba que el Julio viniera a verme con olor a cebolla en la boca, apestandole los pies, y con la camisa hedionda de sudor: hasta creo que me gustaba, pero Coqui me enseñó a ser limpia: mi Coqui anda siempre como recién salidito de la ducha (247).

Esta actitud revela la distancia que existe entre ella y su hermano Miguel sobre los problemas sociales pues no comprende que no es solamente desidia por parte de la



primera sino que conllevan un problema de salubridad que las entidades gubernamentales no han sabido solucionar o no han priorizado dentro de su proyecto urbano y político.

Por tanto, su aspiración será salir de ese infierno, abandonar a la familia y más todavía a su hermano Miguel: *“Ya no tendré que soportar al borracho de mi hermano: ¡lo odio! Sucio que no le gusta lavarse los pies,…”* (247). Pero fracasa en su intento de “atrapar” a Coqui a través de la relación sexual y recibe a cambio una retribución económica, “dentro de un estuche tres billetes de cien soles bien doblado” (p. 363).

4.5.3 Lucho Colmenares

La representación del padre de familia de clase media resulta deprimente. Su difícil situación económica se manifiesta en su apariencia física: “Surcos en la frente pálida, terrosa. Pequeño corte en la mejilla ajada, vieja. Dentadura cascada, amarillenta, entrevista en labios secos. Cuello flaco emerge, flácido, de camisa blanca, lavada, viejita.” (192). También la vestimenta, como un retrato realista, a pesar de que trabaja en un Banco importante y que supuestamente debería gozar de una mejor posición económica frente a los vecinos: “Sus zapatos marrones, un poco viejos, pero bien lustrados [...]. La manga del saco, telita de araña, roza con los automóviles que pasan, en columnas, lentos, pegados a la calzada.” (182), “el cuello de la camisa, con remiendo” (183). Por tanto, podemos descartar que su posición social y económica sea la de la clase media o de clase media en ascenso.

Este estado de crisis económica permanente influye sobre el comportamiento familiar. Esta ruptura en la relación de confianza se arrastra por la imposibilidad de llevar una vida estable económicamente que conlleva una adecuada posición social que cubre todas las necesidades materiales de la familia Colmenares. En el caso del padre



con el hijo influye también la frustración del hijo por no haber logrado una plaza en el ingreso a la Universidad (257).

Finalmente, el comportamiento de don Lucho con Miguel crea inseguridad y temor frente a la vida. Circunstancias que no abogan en beneficio del joven.

Y en cuanto a la relación que don Lucho lleva con Bety también se da través de los logros económicos: “menos mal que ya Bety no es problema, casi todo lo que gana es para ella, ella tiene que estar bien presentada, como señorita decente” (258). Así la incomunicación con ella es más rígida pues como no necesita dinero no establece ninguna relación padre-hija y por tanto de responsabilidades.

La incomunicación de don Lucho también se da con su esposa:

[A]hora me mira como si yo fuera un extraño; apenas si hablamos del diario, de la comida, de la ropa, de la casa, de Miguel, de Carlos, de Bety, del trabajo. Ya ni siquiera la beso; debe sentirse sola, abandonada, como yo; pero no sé qué hacer; vivimos como quien sólo espera la muerte... (259).

En este escenario familiar conflictivo don Lucho descubre, como es ya estilo del relato de un personaje en situación límite, su entorno social empujado por el desalojo de la vivienda. Es entonces cuando se enfrenta a su verdadera realidad, sin mascarillas ni antifaces, que es un proscrito dentro de su entorno social porque no pertenece a la clase media ni a la clase baja. Esa contradicción lo aniquila para centrar su objetivo en buscar una casa de acuerdo a sus posibilidades económicas (como cuando visita Orrantía y San Isidro):

Habrà que buscar casa por Jesús María, por Lince o por cualquier otro barrio decente que esté cerca del centro. No conviene vivir por La Victoria: hay muchas cantinas y vagos; por el Rímac, ni pensarlo; por El Porvenir, tampoco, mucho provinciano pobre y hay maleantes y prostitutas (258).

Como personaje, el narrador hace que se diferencie de los otros compañeros de trabajo, que están en su misma situación económica, y lo empuja a no relacionarse con ellos bajo ningún medio y mucho menos que su hija se desenvuelva entre el grupo de



obreros. Así deja asomar sentimientos de rechazo a su propia condición de clase media empobrecida pues ellos son el reflejo de su propia familia:

El portero del Banco tenía razón, mucha razón: la casita es amplia y hasta con corralito, se podría criar gallinas, conejos, qué sé yo, lo malo es el barrio, la vecindad: todos son obreros: allí viven casi todos los empleados de servicio del Banco y no es conveniente, por ningún motivo, que yo, un antiguo empleado de oficina, los tenga como vecinos: esa gente es buena, servicial, pero pronto toma confianza y si no se les detiene se suben hasta el hombro (258-259).

Es un personaje que en buena cuenta describe el espíritu de clase media:

Y nunca pudo hacer plata: siempre en el mismo puesto del Banco desde hace más de veinte años. Y los hijos vinieron: se acabaron las fiestas y sólo de vez en cuando una amanecida en el club Futuro con su respectiva mesita de póker. Por más que todas las semanas comprara religiosamente un huachito de lotería nunca fue favorecido ni con un solo centavo. Probó suerte en la carrera de caballos, pero igual, siempre perdía (264).

De esta manera comprobamos que la negación de su pertenencia a una clase social crea conflictos irresueltos que mellan su percepción de la realidad.

4.5.4 El Zorro, Carlos

Carlos, conocido como el *Zorro* en la collera, es el estudiante que todavía no encuentra el rumbo en su vida ni tampoco halla un ejemplo a quien emular. Es descrito con una vida a la deriva, con rumbo al infortunio total. Así como pugna por no caer en el dominio del más bravo de la clase: *Chaveta*, pegatoda la clase. Tampoco se deja avasallar por las condiciones de marginalidad en que vive, de allí su rebeldía y afán de romper las reglas del colegio (fumar, pelear, faltar a clases, no vestir el uniforme completo) para prevalecer dentro del caos (204). Y la contienda con *Chaveta* es la disputa por el poder, que debe conseguir y conservar a cualquier precio, y la sobrevivencia prolegómenos de la futura vida urbana (221) alejado de la collera y la tutela familiar. Sin embargo, en la novela demuestra que aún no está preparado para asumir un nuevo rol pues luego de la pelea se percibe que está derrotado (223).

Por último consideramos que el uso de la corbata morada apunta a confirmar la fe en la bondad del icono católico (212), afirmando, tácitamente, que todavía tiene



esperanza, a diferencia de Miguel, en algo que su inmadurez política no acierta a desentrañar.

El *Zorro* también vive su soledad y huye de ella compartiendo sus experiencias con la collera, sin embargo, se aísla temporalmente porque cae en ella nuevamente cuando retorna al hogar y se enfrenta a los mismos problemas de necesidades de toda la familia.

4.5.5 Doña María

Doña María es la típica ama de casa de los sectores menos pudientes de la sociedad que no logró ninguna formación especial que le permita ayudar a su esposo. Y arrastra las ilusiones de progreso y conocimientos que no van más allá de la experiencia. Así determinadas situaciones la han preparado para administrar los escasos ingresos económicos de Lucho, su esposo. Entonces se ve obligada a permanecer en la casa con la consiguiente rutina (cocinar, lavar, planchar, limpiar la vivienda), envejeciendo en medio de las penurias económicas. Igualmente encarnará la tradición religiosa y lleva como lastre los prejuicios sociales y morales de los provincianos afincados en Lima respecto de las actividades políticas. “[válgame Dios!, [Miguel] se ha vuelto un descreído: seguro, por él, el Señor nos castiga”, 194).

Pero su fe religiosa queda en discusión puesto que sirve únicamente para determinados objetivos o logros inmediatos: “Señor, sácanos de este barrio. Bety ya está señorita y necesita otra clase de relaciones: ¡ayúdanos!, que Lucho consiga casa en un barrio decente: un solo milagro, Señor” (195).

4.5.6 Tito, *Caradehumo*

Como personaje el narrador lo construye figurante y joven (“pelo encrespado; su rostro limpio, quemado; sus ojos grandes, dormidos, negros; sus labios gruesos; su cuerpo robusto, color cáscara de huevo quemada; sus piernas largas, fuertes”, 177).



Lleva una vida sin mayores sobresaltos que la de subsistir en medio los apuros que la vida le presenta y que de manera brusca cambia su condición humilde cuando conoce a don Manuel:

Tito era un muchacho pobre, perdido, sucio, de La Victoria que tenía problemas con la policía y con su madre, que en pandilla armaba líos en cualquier cantina; que en plena calle jugaba fútbol, que en el billar era un príncipe, que como tres huachafitas casi lo mandan a la cárcel acusado de violación (177-178).

Su configuración sirve de pretexto para presentar al narratario el lado oscuro de don Manuel, quien lo sojuzga porque aprovecha el dinero que tiene para beneficiar a la madre de *Caradehumo*.

Tito inicialmente acepta los requerimientos de don Manuel, pero conforme transcurre el tiempo va rechazando su propia actitud sumisa tras comprobar que la relación es únicamente sexual y de dominio (179). Entonces decide abandonarlo y ante la incredulidad de su madre la rescata de una posible represalia del magnate (“–Pero por Dios ¿qué has hecho? ¡Virgen Santa!”, 354; “–¡Pero cómo te portas así con don Manuel que es tan bueno! –recrimina su madre guardando los cubiertos y los vasos en una caja de cartón.”, 354) y la traslada a la casa de su madrina. Luego huye hacia la selva recuperando su identidad de *Cara de humo*, asumiendo su propia personalidad de la cual no sabemos si podrá desprenderse después:

[T]irado sobre la carga de un camión se tapó el cuerpo con un costal vacío y soñó con la selva (362).

[S]oñaba y soñaba con la selva (363).

4.5.7 Don Manuel

De este personaje se destacan los mayores defectos pues se insiste en los gestos amanerados y exagerados que denotan rasgos femeninos. Se incide en su carácter degradado por cuanto es parte representativa de la clase social explotadora, dentro del proyecto novelístico de Oswaldo Reynoso: “Con paso firme, en bamboleo libre de caderas al viento, voluminoso, y manos de mariposa inquieta, avanzó, rápido, por el



largo corredor. Iba con la cabeza erguida; apenas si miraba, de reojo los grandes cuadros coloniales que adornaban el sobrio pasadizo” (201). Y: “femenino, señora, depositó sus amplias posaderas sobre el sillón y con gracioso gesto de vuela mariposa, invitó a que tomaran asiento” (203), y otras más que son reiterativas (211, 217, 291, 310).

A su vez los vicios que lo dominan, y disfruta en compañía de su séquito íntimo, solo sirven para demostrar que su vida se rige por su tendenciosa vida antes que por cualquier otro objetivo. La pulsión sexual lo domina completamente sin distinguos de clase social: “Don Manuel, goloso, no dejó pasar la oportunidad para catar debidamente, los rostros frescos y los cuerpos gráciles de los íntimos de su hijo Toño.” (304); “Pero no puede olvidar el quemante desenfadado de aquel mocito, amigo de su hijo Toño, que se le quedó mirando con esos hirientes ojos negros de ternero, ése más bien, parece que es de San Antonio (304).

O de otro joven dentro de la amplia geografía urbana limeña: “Un muchacho moreno, que avanza con la multitud apretujada, levanta la cabeza y se queda mirando el balcón colonial. Don Manuel, sin perder la dignidad, le sonríe [...] por la manera de mirar parece que es del Rímac. (304).

Además, el interés del narrador por resaltar el abolengo aristocrático e incidir en la perpetuidad de esa especie está en conscientizar al narratario de que se trata de una clase social viciosa, carentes de proyectos definidos de desarrollo, expresos en una historia personal:

[P]ara sus ilustres antepasados todo había sido fácil, glorioso: ahí en los grandes salones de su casa colonial del centro de Lima, estaban los venerables retratos del compañero de Pizarro, del erudito cortesano del virrey, del santo misionero de la Colonia, del preclaro tribuno de la Independencia, padre y fundador de la patria, del ínclito y valeroso militar de la República, del ejemplar héroe de la infausta guerra con Chile, del brillante hombre de letras, poeta, académico y connotado publicista, del talentoso embajador, del hábil hombre de finanzas: ahí estaban serios con patillas, barbas, medallas y bandas bicolor: para ellos el Perú fue una gran hacienda de siervos sumisos, tranquilos, formados en los nobles principios cristianos y católicos, fuente, semilla de la familia peruana (189).



Y que su padre se había interesado en perpetuar bajo cualquier condición: “hambre, cárcel y bala”, pero con talento (189).

Por otro lado, el “heredero” de la casta aristocrática es consciente de los distintos estratos sociales arraigados en la capital limeña. Por un lado están los grupos con ínfimas posibilidades, clase baja, para subsistir acompañados de sus vicios (fútbol, toros, televisión, cantinas). Y más allá los migrantes marginales (“Afuera, en los cerros, en las pampas, los serranos con su porquería”, 238; o “devolvemos al campo y si no tienen tierra hay que mandarlos a la selva”, 238). A continuación la clase media ascendente que le es útil (“hay que tenerla contenta: ellos están conmigo, me sirven”, 238). Y, finalmente, el suyo (“Menos mal que al sur tenemos los hermosos barrios para la gente decente, civilizada”, 238).

Esta apreciación es concluyente: el empresario detesta a los grupos sociales distinto al suyo en cuanto a la convivencia, pero útiles para su proyecto político. Y queda demostrado cuando la procesión se acerca al balcón colonial de su casa limeña, desde el cual le rendirá homenaje junto con su familia y amigos de confianza, y piensa:

Pueblo sucio, por naturaleza [...] Ya mi padre decía que la gentuza de Lima estaba formada por hediondos animales que parecen gente: si no fuera por el profundo sentimiento religioso que ponen de manifiesto en la procesión sería fácil pensar que Lima es un corral repleto de animales sucios, brutos (292).

De manera que el empresario sabe diferenciar su vida pública de la vida privada; auxiliado por su entorno amical en la vida privada y socorrido por sus incondicionales en la vida política. Así en la novela el narrador plantea que el sexo constituye una tregua en su febril actividad de lucha contra los que pretenden quitarle los privilegios heredados de su padre.

4.5.8 Leonardo

Es un actor que vive sumido en sus propias contradicciones luego de vivir en el idealismo de los estudios universitarios y la prédica política. Sus cuestionamientos



personales surgen cuando se gradúa y ejerce la docencia en un colegio religioso de nivel secundario y es absorbido por el sistema educativo y laboral:

Hace un año me creía un revolucionario porque era dirigente estudiantil, porque estudiaba marxismo, porque escribía cuentos con “claro mensaje socialista”, porque visitaba sindicatos; pero ahora ¿qué?: profesor en colegio de curas y borracho sabatino y nada más (277).

El inicial afán democratizador de la profesión, según apreciamos en la novela, es lo que estimula sus estudios, pero cuando los concluye descubre, a la vez que a los narratarios, que su profesión es la encarnación de la crisis del sistema educativo. Producto de ello es la doble condición de docente: la ausencia de una especialidad en el ejercicio profesional y sujeto transmisor de conocimientos, únicamente. Así se constituye en el estereotipo del profesional que se ubica en los límites de su idealismo:

El año pasado no más, cuando era estudiante en La Cantuta, era otro, pensaba en la revolución, discutía, iba a sindicatos, leía, escribía cuentos, ahora, como un animal trabajo ocho horas diarias, enseño geografía, anatomía, castellano, dibujo, música, zoología, repito de memoria nombres, soy una máquina y los sábados borrachera general, estúpida, y los domingos sueño pesado (226).

Por otro lado, el sistema lo corrompe pues las reuniones de confraternidad solo sirven para el desenfreno mientras los días de asueto y descanso son días improductivos (226). Pero a pesar de estos problemas Leonardo continúa en el sistema educativo porque no tiene otras oportunidades de sostenimiento: “*Uno se acostumbra a soportar, porque nos gusta tener un puesto fijo, porque tenemos miedo de quedarnos sin plata.*” (236). De esta manera comprobamos que el único fin que persigue Leonardo es el económico y por esto relega otras actividades, como la política, por ejemplo.

El relato nos lleva a constatar un sistema educativo deteriorado, su colega Pulga lo invita a que gane dinero fácil: “*compadre me pasas la fija de los exámenes que tomes compadre y yo me encargo de lo demás y después te cae tu buen molido suave suave compadrón*” (235); Leonardo no ha sido absorbido completamente por el sistema, pero vive en los bordes de ella.



El ofrecimiento de *Pulga* también denuncia un fin ideológico: “*hay que joderlos siempre te he dicho que la política no me interesa pero odio a los ricos que se queden brutos y es más nos tratan como sirvientes y ese Pancita cree que uno puede vivir con la miseria que nos paga [...]*” (235), cuestión que delata la falta de iniciativa de Miguel cuando *Pulga* le enrostra su supuesta actitud política y progresista: “*tú compadre me comprendes a pendejo pendejo y medio tú que siempre andas hablando de revolución contra los ricos jódelos que se queden burros[...]*” (235-236).

4.5.9 Toño

La vida de Toño, en la novela, también es la de la frustración por el estigma de la homosexualidad de su padre, que la descubrió cuando aún era adolescente, y por tanto de la posibilidad que trajine el mismo camino. Éste es el móvil para vivir desenfrenadamente y siempre con la tristeza a cuestas (249) y acaso abandonado a su suerte, como Miguel. Con la diferencia de que el padre de Miguel sí se preocupaba por él mientras que don Manuel vive para satisfacer sus deseos eróticos descuidando la relación paternal.

El relato sobre Toño se aproxima al estereotipo que se tiene del “hijo de millonario” cuando se resaltan sus rasgos físicos: cabello castaño, ojos verdes (248). Y con vicios censurables (consumo de cigarrillos, whisky y drogas), dentro de la propuesta del novelista, que los de un joven de menores recursos económicos.

4.5.10 Instructor militar

El Instructor militar es el protagonista dogmático inmerso en la sociedad civil. Su condición anónima permite discernir que todos los miembros castrenses acusan las mismas características porque reciben la misma formación de manera que no sería significativo, en el caso de la novela, nombrarlo específicamente. También está la de ser representante de un miembro de clase media ascendente absorbido por el sistema



político y que fue imbuido del espíritu castrense en el que el valor se mide por la acción obligada y la autoridad por el poder de dominio.

Y su dogmatismo lo empuja a negar la discrepancia y la duda de sus oyentes jóvenes que no tienen la capacidad suficiente para el discernimiento.

4.6 Las técnicas narrativas

En este punto Reynoso aclara que la técnica no es un artificio para él. No es un elemento decorativo y mucho menos gratuito, pues está relacionada con su visión del mundo:

[El novelista] de acuerdo a una concepción, ordena, y, por medio de una técnica logra plasmar en la obra literaria. De tal manera que la técnica está íntimamente ligada a la concepción que el novelista tiene y al conjunto de experiencias o sensaciones que ha tenido con la realidad; en este sentido, la técnica no puede ser un medio gratuito, sino que debe responder a lo que el escritor quiere (178).

De esta manera Reynoso se acerca a lo que José Carlos Mariátegui (1979) esgrimía en “Arte, Revolución y decadencia”: “La técnica nueva debe corresponder a un espíritu nuevo también. Si no, lo único que cambia es el paramento, el decorado.” (18). Para el escritor arequipeño la novela debe educar y formar la consciencia de los nuevos hombres del Perú, y por ello declara que las técnicas más importantes, para él, son el contrapunto, el diálogo junto con el uso del lenguaje (Casa de la Cultura del Perú 178-180). Las técnicas utilizadas por Reynoso también permiten ver a la vida como un mundo anárquico y fragmentario en que se hallan los personajes de su novela. Pero junto con estas técnicas existen otras que son las siguientes: la alternancia múltiple, el encadenamiento y el monólogo interior.

4.6.1 El contrapunto

Como lo reveló Reynoso, en el *Encuentro de Narradores...*, para él es básica esta técnica puesto que le permite ver los dos extremos de la sociedad que le interesa revelar en su novela, en este caso contrastar la clase media empobrecida con la clase



opulenta que es responsable de la situación en que se encuentra aquella. Ésta técnica se presenta a lo largo de la novela entre el discurso del narrador y el discurso del personaje, pues mientras aquél habla del presente éste refiere el pasado.

Una muestra de lo que señalamos se da en el caso de Leonardo cuando el narrador describe la escena en presente y en el siguiente párrafo se traslada al pasado para que comprendamos las razones del estado anímico y físico de Leonardo (196-200).

Otro ejemplo de contrapunto lo hallamos en la parte señalada como “1.00 pm” (245-263). En este apartado estamos frente a la carencia económica de la familia Colmenares. Don Lucho en un alto de su trajín por la calle come un plato de cebiche y bebe una cerveza en un restaurant, mientras que su familia consume pescado frito en su casa. Y el efecto técnico ocurre cuando Carlos le pregunta a su mamá: “- ¿Qué has hecho de segundo, ah?” (248), de inmediato aparece un espacio narrativo y en el bloque narrativo que continúa la historia se traslada a la mansión limeña de don Manuel en la que se manifiesta la abundancia gastronómica: “Variado y exquisito piqueo criollo sobre una larga mesa en el portal del patio principal de la casona colonial” (248).

Otro caso de contrapunto se aprecia cuando Miguel relata el desalojo de la viuda Adelaida de la quinta (251-254 y 255-257), cuando él era adolescente, y la preocupación por el desalojo que los amenaza. Lo que configura la situación permanente de precariedad, de vivir en el límite de la desesperación y la angustia.

4.6.2 La alternancia múltiple

En cuanto a la alternancia ésta “supone el desarrollo de un capítulo o una secuencia, al término del cual le sucede otra acción narrativa que se realiza posiblemente en otro espacio.” (Huarag 45). Este procedimiento desarrolla “un mayor número de espacios y personajes, de manera que pueden estar contándose simultáneamente cuatro o cinco historias” (47), como ocurre en la novela de Reynoso.



La alternancia ocurre con las historias de Miguel, Bety, don Manuel, don Lucho, doña María, el *Zorro*, y Leonardo; con historias colaterales de Toño y *Caradehumo*, Tito. Todas están distribuidas en trece secciones y un epílogo, señaladas únicamente por la hora de los acontecimientos. El desarrollo cronológico que presenta permite delimitar la alternancia múltiple y progresivamente los personajes se acercan a una situación crítica. La presencia de don Manuel, en mayor número de apartados, nos acerca al proyecto ideológico de Reynoso, esto es en destacar la imagen de un sector de la clase social opresora en un afán de sancionarla y enrostrarle su estado de descomposición moral y social, y cuya conclusión sería la de eliminarla políticamente con la perspectiva de un mejor futuro para la sociedad peruana.

Otra caso importante y de gran valor, a nuestro juicio, es la historia de Bety porque en un tiempo breve Reynoso traza una historia completa en la que apreciamos el nacimiento, búsqueda y caída de una ilusión. De manera que podemos denominarla un “cuento breve”, si tomamos prestado la denominación que consigna Antonio González Montes (2003 [182]).

Y para mostrar cómo se da esta modalidad de alternancia múltiple presentaremos un cuadro en el que se indican las secciones respectivas de la novela con números arábigos pues ellos sólo llevan como indicación el tiempo en que se desarrollan los eventos y señalaremos con un asterisco la historia referida. Así podemos tener una aproximación clara del propósito de Reynoso al elaborar la novela:



	[1]	[2]	[3]	[4]	[5]	[6]	[7]	[8]	[9]	[10]	[11]	[12]	[13]	[Epilogo]
Miguel	*					*				*	*		*	*
Bety	*	*			*	*			*			*	*	
Don Lucho		*			*	*	*	*	*	*	*		*	
El Zorro, Carlos				*	*	*	*	*	*				*	
Doña María			*		*	*					*		*	
Tito, Cara de humo	*					*	*						*	
Don Manuel	*	*	*	*		*	*	*	*	*	*	*	*	
Leonardo			*	*		*	*	*	*	*	*		*	*
Toño						*	*	*	*				*	
Instructor militar						*	*	*	*					

Este cuadro presenta otros hechos importantes a los anteriormente ya referidos. También el nivel importancia de los personajes en el proyecto narrativo ideológico y que la novela es de carácter cerrado porque las historias se cancelan de forma definitiva y no hay otra forma de interpretarla si nos atenemos a lo presentado en la novela. Aun cuando la participación del Instructor militar se dé en una sola oportunidad.

De este cuadro también concluimos el contraste de historias que el escritor desea contar y mostrar.

4.6.3 El encadenamiento

El encadenamiento se refiere a la sucesión de las secuencias narrativas que conforman el relato “siendo el final de cada una el punto de partida de la siguiente”



(Reis y Lopes 73), y que también puede ser el corte o pausa de una secuencia para continuar con otra, que “puede suponer cambio de escenario, un salto en el tiempo o personajes distintos en escena” (Huarag 2006 43). Esto último es lo que ocurre, con algunas variantes, en la novela de Reynoso. El primer caso es de tiempo igual con varios acontecimientos; el segundo, de tiempos diferentes y personajes diferentes, y el tercero, escenario diferente y personajes diferentes.

4.6.3.1 Tiempos iguales con varios acontecimientos

Este tipo de secuencia se refiere la simultaneidad de los acontecimientos que suceden en la historia y que el escritor quiere hacernos conocer. En este caso el procedimiento consiste en culminar la narración con el discurso de un personaje, se hace una pausa para insertar el pasaje de otro personaje en otro escenario y luego continúa el relato suspendido. Cuando hablamos de tiempos iguales nos referimos específicamente que en la misma hora señalada en el “capítulo” respectivo suceden varios acontecimientos.

Sirva como ejemplo la sección señalada con la notación siguiente: “11.10 am. / Gran Unidad Escolar / (aula del tercero de Media sección B)” (204-238) en la que se alternan las historias de tres personajes. La primera alternancia ocurre entre el Instructor militar dictando su clase y don Manuel reunido con sus amigos en su casa de playa de Ancón. La segunda alternancia continúa con la reunión de don Manuel y la pelea del *Zorro y Chaveta*. La tercera alternancia ocurre cuando Leonardo se despierta luego de la juerga y don Manuel en su oficina del Banco. En todos ellos este procedimiento se realiza a través del encabalgamiento.

La primera alternancia de la clase del Instructor Militar y la reunión de don Manuel y sus amigos ocurre entre las páginas 204 y 216.



El Instructor desarrolla su clase mecánicamente repasando en voz alta un manual e ignorando a los alumnos, y la sección se inicia así:

Sentado en la última carpeta de la fila de la ventana el Zorro se frota las manos entre las piernas. Hace frío. Por las grandes ventanas, abiertas, entra una helada corriente de aire. Bosteza. Se suspende el cuello de su casaca negra de cuero (204).

Y concluye cuando *Sebito* interrumpe la lectura del militar para hacerle una pregunta que éste considera tonta, lo recrimina y continúa leyendo el libro hasta el siguiente párrafo:

[L]a educación patriótica militar de la juventud estudiosa cumple sus fines primordiales al inculcar y exaltar la importancia y trascendencia moral de las virtudes militares (207).

Aquí se suspende la historia del Instructor militar para dar paso a la reunión de don Manuel con sus amigos en su casa de playa de Ancón (208-211) en la que se da noticia sobre el complot para desestabilizar al gobierno, la conformación de la Cruzada Nacionalista para el Desarrollo del País y la movilización de los sindicatos para una huelga. Se inicia así el relato:

Afuera, el viento del mar arremolinado, golpeaba los ventanales que dan a la terraza; adentro, en el salón, en atmósfera naranja de calefacción eléctrica, reposaban la digestión de la abundosa comida. Don Manuel sentado en un amplio sillón, conversaba, confidencial, con el político cuerpo de araña (208).

Nótese el contraste que presenta el escritor al hacernos ingresar en la historia. Mientras que en el aula hace frío porque las ventanas están abiertas, deducimos que faltan los vidrios, en la casa de playa del magnate la habitación tiene calefacción y por tanto resulta grato e íntimo para charla, sin que nada altere la tertulia.

Luego se suspende este pasaje con la insistencia del aire frío del lugar: “Don Manuel salió de la sala de estar y fue de grupo en grupo, señora de casa, brindando, conversando. El viento del mar, afuera, arremolinado, golpeaba los ventanales.” (211). A continuación sigue la clase del Instructor militar (212-216) repitiéndose el párrafo con que concluyó anteriormente (207). Y continúa hasta que se da la trifulca entre el



Zorro y Chaveta. El Instructor los separa y ordena al alumno García que llame al Auxiliar de normas. Aquí termina el relato (216).

La segunda alternancia ocurre esta vez entre don Manuel y la pelea en la calle del *Zorro y Chaveta* (217-223). Primero se da la secuencia de don Manuel iniciándose con la misma descripción del lugar de la reunión y con los mismos participantes:

Afuera, el viento del mar, arremolinado, seguía golpeando los ventanales que dan a la terraza; adentro, en el salón, en atmósfera naranja de calefacción eléctrica, conversaban animadamente, mientras bebían whisky, pisco y coñac (217).

Y se suspende de la siguiente manera: “Don Manuel, antes de hablar, tiró atrás su enorme cabeza calva.” (218).

Continúa esta sucesión de historias con la pelea del *Zorro con Chaveta* (219-223) en la que vence el primero. Se inicia también con el ambiente frío del lugar de la pelea: “El cielo gris: húmedo. En grupos alborotados corren por en medio de la calle. Frío tajante en la cara.” (219) y concluye con el triunfo del *Zorro* y la novedad de que fue expulsado del colegio: “Ojitos vio perderse en la bruma gris verdosa del mediodía la casaca negra del *Zorro* y el cabello abundante que iba en tremolina al viento...” (223).

La alternancia final, entre Leonardo y don Manuel se inicia en la página 224 y concluye en la página 238. Leonardo despierta por la mañana luego de la juerga: “El ruido de motores y bocinas lo despertó: la ventana estaba abierta, la cortina roja desteñida flameaba y un fuerte olor a pescado podrido invadía el pequeño departamento.” (224).

Y cierra esta sección así: “Se levantó de la cama y pisando revistas y periódicos desparramados por el suelo se dirigió a la mesa.” (227).

A continuación, se presenta a don Manuel y sus asistentes:” Frente al ascensor permanecieron algunos minutos: comentaban la denominación del nuevo gabinete que iban a proponer al Presidente.” (228). Y concluye cuando se despide de los amigos en el



mismo lugar: “Don Manuel, frente al ascensor privado del edificio de su Banco, con fuertes apretones de manos y cariñosos abrazos, fue despidiéndose.” (232). La presentación y despedida del personaje ocurre en el mismo lugar, por tanto, es circular.

Más adelante se retoma la historia de Leonardo: “En pijama, pisando revistas y periódicos desparramados por el suelo, se dirigió a la mesa repleta de libros, cuadernos y papeles. Tomó una pequeña calentadora y se encaminó al baño” (233). Y se cierra de la siguiente manera: “Dejó la ventana, se dirigió a la mesa, levantó la calentadora y echó el agua hervida a una taza” (236).

Pero este efecto técnico no es rígido o mecánico pues en los tres casos que presentamos se dan algunas recurrencias al pasado como ocurre con el *Zorro*, en los dos primeros casos, y Leonardo, con mayor énfasis en el último ejemplo.

4.6.3.2 Tiempos diferentes y personajes diferentes

Este caso se presenta en el apartado que tiene la siguiente notación: “1:00 pm” (245-263), en el que participan don Lucho y doña María y la historia se traslada del presente al pasado, y de un personaje a otro (259-263). Precisemos que estos acontecimientos suceden en el pasado. Otra particularidad está en que la última frase del tiempo presente engarza con el inicio del tiempo pasado a través del narrador. Dice don Lucho:

Ya ni siquiera la beso [a su esposa]; debe sentirse sola, abandonada, como yo; pero no sé qué hacer: vivimos como quien sólo espera la muerte... (259).

A continuación y luego de breve espacio narrativo el narrador habla de la niñez de doña María en Arequipa cuando murió su padre:

Y la muerte trajinaba por todos los rincones de la casa: en el patio, en la salita, y hasta en los dormitorios, amigos vecinos y parientes, haciendo grupos, hablaban en voz baja; sus tres hermanos mayores, con una cinta negra en el brazo, iban de un lado al otro con tazas de café y copas de pisco (259).



Y de inmediato la narración se transporta hasta el presente de doña María: “después de lavar los platos se dirigió a su dormitorio del fondo, triste, oscuro.” (263).

Otro ejemplo, con las mismas características, es el que ocurre con la collera, en tiempo presente, y Bety, en tiempo pasado en el apartado “4.42 pm /Balconcillo” (301-316). En el que se refiere el paseo de la collera por el centro de Lima que se inicia con el juego verbal de marcas comerciales (311) y concluye con la siguiente oración: “La luz naranja de la tarde vuelve color pálido morado los mágicos rostros inocentes” (313).

Y en el siguiente párrafo, con mayor espacio narrativo, el narrador reseña el pasado de Bety, cuando estudiaba en el colegio estatal Rosa de Santa María:

La luz naranja de la tarde iluminaba su hermoso rostro adolescente de ojos grandes y negros. Era la salida de las colegialas del Rosa de Santa María y, en la esquina de la avenida Venezuela, los muchachos del Guadalupe, en grupos palomillas, la piropeaban (314).

Luego se narra su primera frustración: no puede coronarse como Reina de Primavera porque su padre, pese a la protesta y el llanto de la muchacha, se opone a que la celebración se realice en la casa de una de sus compañeras de aula. Ante esta circunstancia Bety le cuenta a su enamorado, al que el día anterior había menospreciado, que no aceptó ser Reina de Primavera “porque todas sus compañeras eran unas pobres huachafitas.” (316) y a renglón seguido la narración retorna al presente de Bety mientras “envuelve una corbata” (316) en los Establecimientos Multiprix.

4.6.3.3 Escenario diferente y personajes diferentes

Este tercer caso se refiere al cambio de un espacio a otro bajo el mismo contexto de la procesión a la vez que ocurre el cambio de personajes (“4.05 pm / *Tienda de la esquina del barrio*”, 289-300), acunado por el ambiente desolador y frustrante: cielo gris, nublado, color ceniza, etc. Se va de la reunión de la collera (289-290) a la casa colonial de don Manuel que espera el paso de la imagen del Señor de los Milagros (291-



292). De aquí a la travesía de don Lucho que pide información de una casa que antes fue un prostíbulo y un muchacho le advierte la posible estafa (295-297).

Y cierra la historia en la página siguiente con la reunión de la collera en el Paseo de la Reserva (298-300).

Otro modelo es el que se presenta en la parte indicada como: “4:42 pm /Balconcillo” (301-316) en que se cuenta el suplicio de don Manuel por la avenida México, con interrupciones del narrador que relata la aventura amorosa con Doris y sus consecuencias. La primera parte concluye así:

Avenida México: dos pistas y un jardín en el centro. Autos, ómnibus y destartalados colectivos de Viterbo van y vienen en nube oscura de gasolina. Y el cielo gris, por occidente, se torna, lento, naranja (303).

Luego la historia se traslada a la residencia colonial de don Manuel:

Y el cielo ceniza se quema, lento, en naranja, por encima de las casas viejas y grises del centro de Lima (304).

4.6.4 El monólogo interior

Esta técnica “viabiliza la representación de la conciencia de un personaje” (Reis y Lopes 145) en la que se expresa “el tiempo vivencial de los personajes, diferente del tiempo cronológico lineal que dirige el desarrollo de las acciones” (146).

El ejemplo está en el siguiente pasaje cuando Miguel se halla en el Bar Zela y la narración se traslada al pasado cuando la relación infantil con las niñas era mejor que cuando creció, aun con los primeros atisbos del despertar sexual:

Frío frío frío frío frío y la prenda escondida no aparece. Se pierde. Se pierde en las faldas de la gallinita ciega. Y algún sabido se aprovecha de lo lindo y el gileo se resiente. Sacan la lengua y nos tuercen los ojos. Mejor vamos jugando a matatirutirulá. Y mientras cogidas de la mano van y vienen cantando, nosotros, sentados en la acera, tratamos de verles la cosa (165).

4.6.5 El diálogo

El diálogo “es una modalidad en el que el relato da paso a la directa expresión de los personajes” y que “no está desligado de la trama argumental” (Huarag 54).



Asimismo el diálogo directo admite varias modalidades como son: el diálogo directo puro, el diálogo directo mixto y el diálogo indirecto. Y por la actitud y contenido del diálogo se pueden clasificar en el diálogo dialéctico y el diálogo dialógico (González Montes 2004).

En la novela *En octubre no hay milagros*, se presentan estos tipos de diálogo.

4.6.5.1 El diálogo directo

El diálogo directo “en un texto narrativo” se da “cuando el narrador deja oír a los lectores la propia voz del personaje” (González Montes 2004 149).

4.6.5.1.1 El diálogo directo puro

Esta modalidad se da cuando “los personajes hablan y se desenvuelven libremente, sin la acción que sobre él pudiera ejercer el narrador, ya sea para describir su tono de voz, gestos, ademanes e incluso, sus motivaciones” (Santa Cruz 49).

En este ejemplo Bety y Mery hablan sobre Miguel y su caracterización como personaje producto del rechazo que la segunda ha provocado en él. Ambas censuran su actitud sin conocer exactamente la razón de su comportamiento:

- [Mery:] –Miramira, allá está tu hermano Miguel.
 [Bety:] –Pero, hija, te digo que no me hables de ese borracho.
 [Mery:] –Hay que sacarle pica, ¿ya?
 [Bety:] –El caso que nos hará.
 [Mery:] –Desde que me vio con Pocho se ha vuelto un idiota.
 [Bety:] –¿Así?
 [Mery:] –Claro
 [Bety:] –Si ya ni le importas.
 [Mery:] –Celos, y yo sé por qué te lo digo (166).

Otro ejemplo es el de Bety y Coqui cuando están en la habitación a punto de iniciar la relación sexual y ella lanza una pregunta que simula ser celos. De allí su “duda” por saber si ella es la primera mujer que lleva a ese departamento para este tipo de relación:

- [Bety:] –¿Y qué número tengo yo, ah?
 [Coqui:] –¿Qué? No te entiendo.



[Bety:] –Te digo que a cuántas has traído.
 [Coqui:] –Te juro que eres la única.
 [Bety:] –Ya te he dicho que no me mientas.
 [Coqui:] –Otra vez comienzas con lo mismo.
 [Bety:] –Bueno, te creo (345).

Otro caso es el que se presenta luego de la crisis política y don Manuel recibe la visita de su amigo Julio. Entonces se produce un diálogo en el que se reconoce el poder y la autoridad del banquero:

[Don Julio:] –Vengo a felicitarlo por el triunfo de su hábil maniobra política.
 [Don Manuel:] –Gracias, no es para tanto, las gracias a ti también.
 [Don Julio:] –Siempre he estado en contra de sus oscuras maniobras. Para mí siempre el país ha sido primero.
 [Don Manuel:] –Interesante, ahora resulta que los americanos son el país.
 [Don Julio:] –No he venido a discutir.
 [Don Manuel:] –¿Entonces?
 [Don Julio:] –Simplemente a decirle que ha sido muy injusto conmigo.
 [Don Manuel:] –Así es la política.
 [Don Julio:] –Sus diarios me han ridiculizado.
 [Don Manuel:] –Ya se encargarán de rehabilitarte.
 [Don Julio:] –Espero que así sea.
 [Don Manuel:] –Tendrá que ser así, siempre te he tenido entre mis mejores amigos, dime ¿y ahora qué vas a hacer?
 [Don Julio:] –Volveré a mi estudio.
 [Don Manuel:] –Emplearé tu experiencia en el foro y la política, te enviaré los casos más difíciles, pero ¿no te gustaría una embajada en Europa?
 [Don Julio:] –Lo pensaré (337-338).

4.6.5.1.2 El diálogo directo mixto

En este caso participan del diálogo los personajes con acotaciones del narrador, pero el protagonismo está en la voz de los personajes (González Montes 2004 150). El siguiente pasaje ocurre en Establecimientos Multiprix entre Bety y Gladis cuyo tema es el desalajo:

–Ya. ¿Y ahora, qué hacen?
 –No sé, no sé, hija –contesta Bety arreglando una caja de calcetines. La mercadería “Para Caballeros” se amontona encima del mostrador.
 –Miguel es un vago, él debe buscar casa, toda la vida se la pasa emborrachándose –dice Bety mientras guarda la caja de calcetines.
 –Tú que lo aguantas, hija –comenta Gladis arreglándose el cabello.
 –Pero si tú no te imaginas todo lo que hago.
 Vocerío en sordina, moscardón, de clientela que hormiguea por los amplios “Establecimientos Multiprix”. Único día de rebaja, se arregla la mercadería a manos llenas.
 –Te vienes a vivir conmigo y se acabó.



–No sé qué me daría dejar así no más mi casa –dice Bety y con una sonrisa en los labios atiende a un señor que va en busca de corbatas.
 –Pero que tonta eres –habla Gladis mientras enseña camisas a un joven.
 Señoras con cajas vacías de crema dental en la mano se apretujan en el fondo de los “Establecimientos Multiprix” (184).

4.6.5.2 El diálogo indirecto

En el diálogo indirecto el narrador “con sus propias palabras nos comunica lo que sus personajes dicen o comentan” (González Montes 2004 150). Leonardo se reúne con sus colegas en el chifa y en el relato se traduce la actitud de cada participante en del diálogo:

Felipe quiere llevarnos a una casa de la avenida Colonial, Rodríguez propone otra casa de San Isidro. El doctor De la Colina se disculpa, dice que tiene que atender un asunto importante mañana por la mañana y se despide dándonos palmadas en el hombro (226).

Y cuando se recuerda el desalojo de la viuda Adelaida. “*El Choro Plantado le preguntó por su hermano mayor y la bruja el dijo que vivía en el Callao y que no sabía nada de eso.*” (253).

El señor más gordo dijo que la sacaban [a la viuda] no por alquileres, sino porque el dueño necesitaba la casa para vivir. La señora Berta preguntó por el dueño. El señor más alto y flaco, haciendo una venia se presentó como dueño de la casa. Recuerdo que entonces el Choro Plantado le dijo que era un mentiroso (255).

También cuando sus compañeros de trabajo acusan a don Lucho de soplón:

Contó que hacía tres días el gerente lo había llamado a su oficina para interrogarlo sobre la asociación que estaban formando, pero él no dijo nada y para terminar dijo que estaba muy dolido por la falta de confianza que había demostrado un compañero hacia su modesta persona (267).

Y cuando don Manuel quiere algo de Tito: “Cuando se acercó a la cama con el vaso de licor, don Manuel, suplicante, lo tomó por el brazo; entonces, Tito le dijo que estaba cansado, agotado, que por favor lo dejara para después de la procesión.” (237-238).

4.6.5.3 El diálogo dialéctico



El diálogo dialéctico ventila “una diferencia” impone “un punto de vista” o establece “una relación de dominación o de verticalidad” (González Montes 2004 150-151). Este tipo de diálogo Reynoso lo utiliza para reforzar su propuesta ideológica y las distintas posiciones que se tiene sobre la coyuntura política. El siguiente ejemplo lo hemos extraído de la reunión de Leonardo con sus colegas del colegio religioso en el Chifa. En él se enfatizan las perspectivas ideológicas especialmente cuando se refieren al proceso político cubano y la posición de los profesores de clase media (*Pulga*, desinterés, y Felipe, desesperanza) y del desengaño definitivo de quien ha vivido el proceso político peruano los últimos años (don Bruno) y que es resuelto de manera abrupta por éste último por la autoridad que goza como “decano del colegio” (198).

–¿Y usted, profesor, qué opina de Fidel Castro?

–Es un auténtico revolucionario.

–De acuerdo, pero no debe emplear el paredón ni mucho menos sacar de Cuba a los religiosos.

Pulga, sin dejar de morder la pipa y poniendo el dedo pulgar en el bolsillo del chaleco interviene:

–Yo nunca me he metido en política, no me interesa, pero para mí Fidel es un dictador –y toma de un solo trago su licor de violetas.

–La política es así –dice Felipe jugando con una caja de fósforos –siempre unos estarán arriba y otros abajo, los políticos sólo dan vuelta a la tortilla.

–No creo –afirmo, y luego dirigiéndome al doctor De la Colina– pero hay que defender la libertad.

–¿Y qué es la libertad? –le preguntó.

Don Bruno deja de escarbarse los dientes y dando un golpe en la mesa protesta:

–Por favor, nada de política, hemos venido a divertirnos. A ver, Pulga, si te consigues un conjunto criollo.

Y Pulga sale del apartado (224-225).

El siguiente extenso diálogo se da durante la composición del nuevo gabinete ministerial que impuso don Manuel luego de la crisis política. Apreciamos que el Jefe del Partido político pretende influir en la elección del nuevo ministro de Educación deslizando su propuesta ideológica cuando se inclina por “tecnificar la educación”, pero es rechazada por don Manuel más por razones prácticas –conoce a su recomendado y no por razones estrictamente ideológicas. Además que compromete la opinión de las



Fuerzas Armadas y la de las congregaciones religiosas, aunque no se habla específicamente de la Iglesia Católica.

–No habrá cambio en las Carteras de las Fuerzas Armadas.

El general sin dejar de mascar chicle interrumpió:

–Correcto, las Fuerzas Armadas deben permanecer al margen de la política.

El político, mirando de reojo al general, sonrió levemente.

El joven editorialista continuó:

–Quedará el ministro de Educación.

El jefe dejó de mirar el cuadro colonial y protestó:

–Estoy en desacuerdo. No tengo nada contra Fernando, somos viejos amigos, nos conocemos desde las históricas jornadas universitarias del diecinueve, sin embargo, considero que es urgente tecnificar la educación, en esa Cartera hay que poner a un joven profesor inteligente y activo

Don Manuel, apoyando los codos sobre la mesa, refutó:

–Fernando ha demostrado mucha habilidad en esa complicadísima Cartera. [...] Es hombre de confianza, pues siempre ha estado al servicio de la nación sin fijarse en el color político de los sucesivos gobiernos que el Perú ha tenido en estos últimos años. [...]

El jefe ya se aprestaba a contestar, pero el general lo interrumpió:

–Fernando tiene el apoyo de los ministros militares y de las congregaciones religiosas (230-231).

4.6.5.4 El diálogo dialógico

En esta modalidad de diálogo dialógico se permite intercambiar puntos de vista sin llegar al conflicto, “sin discrepancias e intercambian serenamente sus puntos de vista sobre la vida o cualquier otro aspecto de la realidad” (González Montes 2004 151). Este caso Reynoso también lo utiliza para sus propósitos ideológicos pues en un simple diálogo se entrega información valiosa para que el narratario reconozca el poder económico de don Manuel. Lo vemos cuando don Lucho llega a La Victoria e indaga sobre el alquiler de una mísera habitación que llaman departamento que don Lucho no acepta el precio, luego ve a dos homosexuales y el guardián del edificio le refiere que el lugar “no sirve si tiene familia” (317), luego lo invita a descansar y ocurre el siguiente diálogo:

[Don Lucho:] –¿De quién es la empresa [dueña del edificio]?

[Guardián:] –Eso sí es un lío. Ni yo mismo sé para quien trabajo. Me pasan de empresa en empresa. Un empleado más antiguo que yo me dijo que el dueño de todo esto es el famoso Manuelito, ese que dicen que es del otro equipo, el dueño del Banco del Perú.



[Don Lucho:] –Ah, don Manuel.

[...]

[Guardián:] –Como le decía, ese empleado que le cuento me dijo cómo se había realizado el negociado de esta urbanización.

[Don Lucho:] –Algo también me contaron

[...]

[Guardián:] –Bueno, le iba diciendo que Manuelito en combinación con un ministro obligó al dueño que era un italiano a venderle toda esta tierra a precio regalado. Creo que compraron el metro cuadrado a dos soles. Claro que Manuelito no apareció en la compra, formó una sociedad anónima y puso al frente de ella a un gerente.

[Don Lucho:] –Así lo hacen

[Guardián:] –Después que urbanizaron la zona con ayuda de tractores del gobierno, el mismo Manuelito formó otra sociedad con otra gente y compraron nuevamente los terrenos. Y así toda la urbanización fue comprada y vendida más de ocho de veces. Pasaba de una sociedad a otra, pero Manuelito era el único dueño de todas las sociedades. Como comprenderá el precio de los lotes subió escandalosamente. Ahora los están vendiendo a trescientos soles el metro cuadrado. ¿Se toma una Coca-Cola?

[Don Lucho:] –Gracias.

Y el joven encargado salió con dos botellas vacías. Don Lucho miró la hora de su reloj pulsera. (318-319)

La estructura narrativa de *En octubre no hay milagros* revela que su autor no era un diletante pues conocía los recursos técnicos necesarios para plasmar su proyecto narrativo que demostrara su disconformidad con la situación social que se vivía en aquel tiempo. Así, a través de la novela, el autor insiste en que las condiciones políticas y económicas manejadas por un grupo de poder son perjudiciales para la sociedad peruana.

Por su carácter de novela de tesis apela a las técnicas narrativas válidas para que el novelista no transformara en una crónica las historias reveladas. Así comprobamos que Reynoso nos descubre un mundo duro y áspero, y cercano y palpable por nosotros a la vez.



Conclusiones

1. La llamada Generación del cincuenta del siglo veinte fue un movimiento importante dentro del espectro sociocultural peruano y se consolidó con los aportes de otros modelos como el latinoamericano, el europeo, y el norteamericano, especialmente. Cuyos aportes permitieron la modernización de la escritura a la vez que conoce e interpreta los problemas morales, psicológicos y sociales de la clase media urbana.
2. Como integrante de la llamada Generación del 50 Oswaldo Reynoso desarrolló su proyecto narrativo a través de otras actividades, que C.E. Zavaleta llamó el “pensamiento teórico” –tareas ajenas a la creación como el periodismo, la crítica literaria, el teatro, la traducción, etc.–, que redundan en su visión crítica de la sociedad peruana a fin de desarrollar su proyecto narrativo, buscando así el carácter utilitario de su trabajo literario. Esta actitud se inscribe dentro de la coyuntura política nacional e internacional de la década del sesenta del siglo veinte.
3. El proyecto narrativo de Oswaldo Reynoso tiene su cenit literario con su primera novela *En octubre no hay milagros* y que denominamos “novela de tesis”, que por su modelo de aplicación podemos llamarla “tesis novelada” ya que no abdica la naturaleza literaria, por cuanto aspira a demostrar que las condiciones sociales necesitan un cambio. Allí radica el carácter utilitario de la novela como vehículo de transmisión de las ideas políticas con el afán de conscientizar a los narratarios en el que el fracaso es la premisa.
4. En este proyecto narrativo hay dos aportes a la narrativa peruana. El primero es la inclusión de la clase media empobrecida de la zona urbana de la capital limeña y el segundo es el sector marginal de las zonas urbanas junto con su lenguaje cerrado conocido como la “jerga” o “argot”. El lenguaje de la novela, como artificio literario,



es importante por cuanto es otro de los aportes mayores del escritor arequipeño a la narrativa en el que la “jerga” o “argot” se involucra con el lenguaje poético.

5. La caracterización de los personajes de la novela se inscriben dentro del proyecto narrativo de Reynoso. Se destacan los vicios de cada uno de ellos porque la situación económica los ha transformado en elementos desprovistos de personalidad y que buscan paliativos para sus males permutándose en entes utilitarios de sus necesidades y urgencias. Visto además como traslación de drama personal a drama social.
6. La importancia de los recursos técnicos de la novela está en complementar las ideas del autor y crear la expectativa del narratario a la vez que conscientizarlo. Así se comprueba que el artificio técnico es un instrumento válido para que la novela no se valide como “documento” o “panfleto” y cumpla con los requisitos que permiten que se la acepte como artefacto literario.
7. La novela de Oswaldo Reynoso es moderna en cuanto a los recursos literarios que la novelística de la época le ofrecen y que la singulariza de manera especial. Como la participación del narrador como medio de expresión de las ideas para influir en la consciencia del narratario para incidir en la necesidad del cambio.



Bibliografía

A. De Oswaldo Reynoso

Poesía

- 1952 "Marinera", en Suplemento *Dominical de La Crónica*, 13 de abril, p. 12.
 1954 "Poema", en Suplemento *Dominical de La Crónica*, 10 de octubre, p. 14.
 1955 "Poemas de Luzbel", en Luis Yáñez, *Nueva poesía arequipeña*, Arequipa, Tipografía Acosta, pp. [29]-40.
 1956 *Luzbel. Poemas*. Lima, Ediciones Jueves.
 1957 "He caído y ya no podré agitar...", de *Luzbel*, en *La Tribuna*, 25 de agosto, p. 6.
 1958 "Poemas", en Suplemento *Dominical de El Comercio*, 11 de mayo, p. 2.

Crónicas periodísticas

- 1962a "Sucedió en Lima", en *Expreso*, 16 de octubre, p. 12.
 1962b "Sucedió en Lima", en *Expreso*, 19 de octubre, p. 13.
 1962c "Reina por un día", en *Expreso*, 10 de noviembre, pp. 12-13.
 1962d "El espíritu de la ciudad", en *Expreso*, 15 de noviembre, pp. 12-13.
 1962e "Réquiem para Tacora Motors", en *Expreso*, 22 de noviembre, p. 13.
 1962f "Examen final", en *Expreso*, 6 de diciembre, p. 13.
 1962g "El charlatán", en *Expreso*, 12 de diciembre, p. 13.
 1962h "Un niño y San Martín de Porras", en *Expreso*, 23 de diciembre 1962, p. 12.
 1962i "Nochebuena en Lima", en *Expreso*, 30 de diciembre, p. 12.
 1963a "El espíritu de la ciudad", en *Expreso*, 3 de enero, p. 13.
 1963b "Un tranvía llamado Chorrillos", en *Expreso*, 4 de febrero, p. 12.
 1963c "Un niño ha muerto en el barrio", en *Expreso*, 7 de febrero, p. 12.
 1963d "El vendedor del cielo", en *Expreso*, 12 de febrero, p. 12.

Narrativa

- 1957 "El muchacho del geranio", en *La Tribuna*, 6 de octubre, p. 6.
 1961 *Los inocentes*. Lima, Ediciones de La Rama Florida.
 [1964] *Lima en rock (Los inocentes)*. Lima, Populibros Peruanos.
 1965 *En octubre no hay milagros*. Lima, Ediciones Wuamán Puma.
 1966a *En octubre no hay milagros*. 2ª ed. Lima, Ediciones Wuamán Puma.
 1966b "Los kantus", en *Narración*, I, 1, noviembre, pp. 12-13.
 1967 "Los Kantus (primera parte). 3. Ayacucho", en *Visión del Perú*, 2, agosto, pp. 16 y 19-27.
 1968 "Los Kantus (fragmento)", en *Cantuta*, 1, pp. 7-10.
 1970 *El escarabajo y el hombre*. Lima, Ediciones de la Universidad Nacional de Educación.
 1971 "Los kantutos", en Julio Ortega, *Imagen de la literatura peruana actual, 1968*, Lima, Editorial Universitaria, pp. 25-58.
 1973 "Los kantutos", en Abelardo Oquendo, *Narrativa peruana 1950-1970*, Madrid, Alianza Editorial, 1973, pp. 145-182.
 1992 "Malte", en *Dominical de El Comercio*, 27 de octubre, p. 21.



- 1993 *En busca de Aladino*. Lima, Peisa.
- 1994 *En octubre no hay milagros*. Lima, Peisa.
- 1995 *Los eunucos inmortales*. Lima, Peisa.
- [1997] “El aroma de la soledad”, en *Imaginario del Arte*, 13, p. 15.
- 1998 “La más atroz de las violencias”, en *Quehacer*, 113, mayo-junio, pp. 40-43.
- 2002 “El mural”, en *Diégesis*, II, 2, junio, pp. 16-17.
- 2005a *Narraciones 1*. “Oraciones del cuerpo” de Jorge Eslava. Lima, Universidad Ricardo Palma, Editorial Universitaria.
- 2005b *El goce de la piel*. Lima, Editorial San Marcos.
- 2006a *Narraciones 2*. “Prólogo” de Roberto Reyes Tarazona. Lima, Universidad Ricardo Palma, Editorial Universitaria.
- 2006b *Las tres estaciones*. “Nota breve” del autor, “Prólogo” de Tulio Mora. Lima, Instituto Nacional de Cultura del Perú.

Reseñas

- 1963 “Calma chicha”, en *Destino*, I, 1, julio, pp. 24-27.
- 1974 “Lázaro”, en *Narración*, 3, 31 de julio, p. 46.

Traducción

Ai Qing

- 1980a “Sobre poesía”, en *Harawi*, XVI, 53, enero, pp. [1]-3.
- 1980b “Canta una muchacha negra”, en *Harawi*, XVI, 53, enero, p. [7].

Prólogos

CARDICH, Samuel

- 2003 *La muerte puede llegar mañana*. Lima, Universidad Ricardo Palma, Editorial Universitaria. “Prólogo” de Oswaldo Reynoso, pp. 11-12.

GRUPO LITERARIO NUEVA CRÓNICA

- 2007 *Camino de Ayrabamba y otros relatos*. Lima, Canta Editores. “Prólogo” de Oswaldo Reynoso, pp. [7-8].

REYES TARAZONA, Roberto

- 2002 *La torre y las aves y otros cuentos*. [Lima], Fondo de Cultura Económica. “Prólogo” de Oswaldo Reynoso, pp. 11-13.

Testimonio

[Testimonio]

- 1969 En Casa de la Cultura del Perú. *Primer Encuentro de Narradores Peruanos. Arequipa 1965*. Lima, Departamento de Publicaciones, 1969, pp. [55]-58, 124-126, 133, 134-136, 145, 178-180, 254-255.

[Testimonio]

- 1989 “Conversan sobre la Generación del 50: Oswaldo Reynoso, Aníbal Portocarrero y Juan Carpio”, en Félix Huamán Cabrera (ed.), *La generación del 50 en la*



literatura peruana del siglo XX, Chosica, Centro de Elaboración de Material Educativo CEMED-UNE, t. I, vol. I, pp. 231-248.

“Testimonio”

1998 En Universidad de Lima, Fondo de Cultura Económica, Perú, *Encuentro Internacional de Narradores de esta América*, Lima, Departamento de Impresiones de la Universidad de Lima, pp. 101-103.

“El último humanista del Perú”

2004 En *Calidoscopio*, 1, pp. 6-7.

Documento

“Intelectuales protestan por detención del poeta Alejandro Romualdo”

1965 *Tareas del pensamiento peruano*. Segunda Época. III, 8, pp. [54]-55.

Narración, Revista literaria peruana

1966 “Presentación”, N° 1, noviembre, p. 3.

1971 “Presentación”, N° 3, julio, p. 1.

Crónica

REYNOSO, Oswaldo, et al.

1979 *Luchas del Magisterio: de Mariátegui al SUTEP*. Lima, Ediciones Narración.

Entrevistas

ÁNGELES, Francisco

2007 “El escritor debe estar comprometido con la sociedad”, 15 de mayo, 13.46 h., <<http://elhablador.com/blog/2007/04/01/entrevista-a-Oswaldo-Reynoso>>

[CISNEROS, Antonio]

1965 “Un reportaje de Antonio Cisneros a Oswaldo Reynoso. Autor de *En octubre no hay milagros*”, en *Gestos*, 20 de diciembre, p. 28.

DÍAZ VILLANUEVA, Carla

1994 “Soy un auténtico solitario”, en *Quehacer*, 89, pp. 72-78.

DIEGNER, Brito [y] José MORALES SARAVIA

2006 “La gente necesita la lectura como deleite”, en *La novísima novela peruana*. Lima, Editorial San Marcos, pp. [45]-55.

GUTIÉRREZ, Miguel

1965 “Reinoso [sic] ¿Arte literario o pornografía?”, en *Estampa*, 12 de diciembre, p. V.

ESCRIBANO, Pedro

1996 “Oswaldo Reynoso y *Los eunucos inmortales*: ‘La novela es un juego’”, en *Culturas de La República*, 28 de enero, pp. 25 y 26.

ESLAVA CALVO, Jorge



- 1994a “Oswaldo Reynoso y sus inicios de escritor. Retorno a *Los inocentes*”, en *Culturas de La República*, 6 de marzo, pp. 27, 28 y 29.
- 2005b “Unas cebadas con Oswaldo Reynoso. Viejo león en su guarida”, en *Un vicio absurdo*, I, 1, pp. [55]-60.

LUCHTING, Wolfgang

- 1977 “¿Quién mierda...?”, en *Escritores peruanos qué piensan qué dicen*, Lima, ECOMA, pp. [83]-104.

OQUENDO, Abelardo

- 1973 “Encuesta a los narradores”, en *Narrativa peruana 1950-1970*, Madrid, Alianza Editorial, pp. 26-29.

ZEGARRA, Gloria

- 1965 “Reportaje...? [Sic] a Oswaldo Reynoso y Antonio Cisneros”, en *Alpha*, 4, pp. [53]-57.

B. Sobre Oswaldo Reynoso

ARGUEDAS, José María

- 1961 “Un narrador para un nuevo mundo”, en *Dominical de El Comercio*, 1 de octubre, p. 5.

[BACACORZO, Xavier]

- [1966] “Opina Xavier Bacacorzo: *En octubre no hay milagros* novela sorprendentemente neo-realista”, en *El Pueblo*, [27 de enero].

- 2006 “Opina Xavier Bacacorzo: *En octubre no hay milagros* novela sorprendentemente neo-realista”, en Oswaldo Reynoso, *Narraciones 2*, Lima, Universidad Ricardo Palma, Editorial Universitaria, pp. 413-416.

BERMEJO, Vladimiro

- [1955] “Literatura Sur-Peruana”, en *Conferencias*, 1, pp. 124-129.

CORNEJO POLAR, Antonio

- 1966a “Opina Antonio Cornejo Polar: *En octubre no hay milagros* no hay exageración pero sí parcialización”, en *El Pueblo*, 26 de enero.

- 1966b “*Narración*. Revista Literaria peruana. Lima, N° 1, noviembre, 1966”, en *Letras*. XXXVIII, 76-77, pp. 353-355.

- 2006 “Opina Antonio Cornejo Polar: *En octubre no hay milagros* no hay exageración pero sí parcialización”, en Oswaldo Reynoso, *Narraciones 2*, Lima, Universidad Ricardo Palma, Editorial Universitaria, pp.410-412.

CORNEJO POLAR, Jorge

- 1966 “Opina Jorge Cornejo Polar: *En octubre no hay milagros*: novela de tremenda amargura y de oscura desesperanza”, en *El Pueblo*. Arequipa, 25 de enero de 1966, s.p.

- 1990 *La poesía en Arequipa en el siglo veinte. Estudio y antología*. Arequipa, UNSA.



- 2006 “Opina Jorge Cornejo Polar: *En octubre no hay milagros*: novela de tremenda amargura y de oscura desesperanza”, en Oswaldo Reynoso, *Narraciones 2*, Lima, Universidad Ricardo Palma, Editorial Universitaria, pp. 402-405.

“De lo malo lo peor”

- 1965 En *7 días del Perú y el Mundo*, 390, 12 de diciembre, p. [27].

E.P.

- 1956 “El Perú en la noticia”, [Sobre *Luzbel*], en *Cultura Peruana*, XVII, XVI, 91, enero, s.p.

ESLAVA CALVO, Jorge

- 1994 *Universo adolescente en Los inocentes de Oswaldo Reynoso*. Tesis de Licenciatura. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras, Escuela Académico Profesional de Literatura.

[GONZALES, Pedro Luis]

- 1966 “Opina Pedro Luis Gonzales: La novela de Reynoso está enmarcada dentro de la corriente crítica del realismo urbano, afirma estudioso”, en *El Pueblo*, 26 de enero de 1966, s.p.
- 2006 “Opina Pedro Luis Gonzales: La novela de Reynoso está enmarcada dentro de la corriente crítica del realismo urbano, afirma estudioso”, en Oswaldo Reynoso, *Narraciones 2*, Lima, Universidad Ricardo Palma, Editorial Universitaria, pp. 406-409.

GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo

- 2005 “La moral de la piel”, en *El Comercio*, 28 de julio, p. C15.
- 2006a *Literatura*, Enciclopedia Temática del Perú. Lima, Empresa Editora El Comercio, T. 13.
- 2006b “Reynoso dialéctico”, en *El Comercio*, 13 de julio, p. C7.
- 2008 “Oswaldo Reynoso: de la inocencia a la utopía erótica”, en *Libros & Artes*, VII, 24-25, marzo, pp. 18-21.

GUTIÉRREZ, Miguel

- 1988 *La generación del 50: un mundo dividido. Historia y balance*. Lima, Ediciones Séptimo Ensayo 1, pp. 141-147.

HIGGINS, James

- 2006 *Historia de la literatura peruana*. Lima, Universidad Ricardo Palma, Editorial Universitaria, pp. 272-273.

“Historia de una pandilla rocanrolera encabeza sexta serie de Populibros”

- 1964 En *Dominical de El Comercio*, Lima, 15 de marzo, p. 4.

“Lima en Rock (POPULIBROS). No es lectura para menores”

- 1964 En *El Comercio*, Lima, 14 de marzo, p. 22.

“Los narradores en Arequipa”

- 1965 En *Oiga*, 3, 130, 25 de junio, pp. 20-21.



M.G. [Marco Gutiérrez]

1967 "Visión del Perú. Revista de Cultura. Lima, N° 2, agosto, 1967", [Sobre "Los Kantus"] en *Letras*, XXXIX, 78-79, pp. 278-279.

MANRIQUE, Nelson

1994 "La aventura de *Narración*", en *Quehacer*, 102, pp. 92-98.

MARTOS, Marco

1965 "En octubre no hay milagros", en *La Tribuna*, 12 de diciembre, p. 12.

2006 "En octubre no hay milagros", en Oswaldo Reynoso, *Narraciones 2*, Lima, Universidad Ricardo Palma, Editorial Universitaria, pp. 400-401.

ORRILLO, Winston

1965a "Un implacable, lúcido e iconoclasta testimonio de nuestra realidad", en *Oiga*, II, 155, 23 de diciembre, pp. 20-22.

1965b "Oswaldo Reynoso: *En octubre no hay milagros*. Lima, Ediciones Waman [sic] Puma, 1965, pp. 221", en *Letras*, XXXVII, 74-75, pp. 250-253.

1970 "Oswaldo Reynoso: *El escarabajo y el hombre*. Ediciones Universidad Nacional de Educación. Serie Narradores, N° 2, Lima, 1970", en *Revista Peruana de Cultura*, 13-14, diciembre, pp. 206-207.

OVIEDO, José Miguel

1966 "Reynoso o la fascinación de lo abyecto", en *Dominical de El Comercio*, 16 de enero, p. 22.

1968a "El cuento contemporáneo del Perú", en *Narradores peruanos. Antología*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1968.

2006 "Reynoso o la fascinación de lo abyecto", en Oswaldo Reynoso, *Narraciones 2*, Lima, Universidad Ricardo Palma, Editorial Universitaria, pp. 396-399.

"Peña literaria"

1956 En *Suplemento Dominical de El Comercio*, Lima, 29 de enero, p. 8.

R.V. [Raúl Vargas]

1963 "Destino o un nuevo esfuerzo por la cultura", en *Expreso*, Lima, 26 de julio, p. 11.

RAMOS REA, Jorge Antonio

2005a "Oswaldo Reynoso: Once crónicas y dos relatos desconocidos", en *Ínsula Barataria*, 3, 4, pp. 137-149.

2005b "Un vicio absurdo. Revista de los Talleres de Poesía y Narrativa de la Dirección de Bienestar de la Universidad de Lima. Año 1. N° 1", en *Ínsula Barataria*, 3, 5, pp. 151-153.

RONDINEL PINEDA, Sara

1995 "El proyecto literario de *Narración*", en *Márgenes*. VII, 13-14, noviembre, pp. [207]-226.

SILVA-SANTISTEBAN, Rocío

1994 "Pasión del esteta", en *Debate*, XVI, 77, mayo-junio, p. 77.



[Sobre *Luzbel*]

1956 En *Idea*, VII, 26, enero-marzo, p. 6.

SUÁREZ MIRAVAL, Manuel

1959 [Sobre Reynoso], en *Cultura Peruana*, XIX, XIX, 131, mayo, s.p.

TAURO, Alberto

1975 *Diccionario enciclopédico del Perú*. Lima, Editorial Juan Mejía Baca, 3 ts. + 1 Apéndice.

1987 *Enciclopedia ilustrada del Perú*. Lima, Peisa, 6 ts.

2001 *Enciclopedia ilustrada del Perú. Síntesis del conocimiento integral del Perú, desde sus orígenes hasta la actualidad*. 3ª ed. Lima, Herederos, t. 14, p. 2246.

VARGAS LLOSA, Mario

1966 “¿Pero qué diablos quiere decir pornografía?”, en *Expreso*, Lima, 13 de febrero, p. 11.

2006 “¿Pero qué diablos quiere decir pornografía?”, en Oswaldo Reynoso, *Narraciones 2*, Lima, Universidad Ricardo Palma, Editorial Universitaria, pp. 417-420.

VERLOJÁN, Tomás

1956 “*Luzbel* de Oswaldo Reynoso”, en *Dominical de El Comercio*, Lima, 29 de enero, p. 9.

C. Complementaria

ADOUM, José Enrique

1977 “El realismo de la otra realidad”, en César Fernández Moreno (coord.), *América Latina en su Literatura*, 4ª ed., México-París, Siglo Veintiuno editores.

ALEGRÍA, Ciro

1973 *Lázaro*. Buenos Aires, Losada.

1976 *Mucha suerte con harto palo. Memorias*. Ordenamiento, prólogo y notas de Dora Varona. Buenos Aires, Editorial Losada.

ALLENDE, Isabel

2009 *Los amantes del Guggenheim. El oficio de contar*. 1ª reimpression de la 1ª ed. Buenos Aires, Editorial Sudamericana.

“Antoñito Cabrera vino, vio y conquistó Lima”

1962 En *TV Expreso*, I, 21, Lima, 23 de diciembre, s.p.

ARGUEDAS, José María

1950 “La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú”, en *Mar del Sur*, III, 9, enero-febrero, pp. 66-72.

1969 [Testimonio] en Casa de la Cultura del Perú, *Primer Encuentro de Narradores peruanos. Arequipa, 1965*, Lima, Talleres Gráficos P.L. Villanueva, pp. [36]-43, 105-110, 139-147, 171-174, 191-196, 235-244.



[BELLI, Carlos Germán]

1963 "Miscelánea", [Sobre *Destino*], en *Estampa*, 9, 21 de julio, p. XIV.

BONILLA AMADO, José

1963 *Antología del cuento peruano*. Lima, Ediciones Nuevo Mundo.

BOURNEUF, Roland y Réal OUELLET

1989 *La novela*. 5a ed. Trad. castellana y notas complementarias de Enric Sullà. Barcelona, Editorial Ariel.

BOURRICAUD, François

1967 *Poder y sociedad en el Perú contemporáneo*. Trad. de Roberto Bixio. Buenos Aires, Sur.

CAJAS, Elsa

1989 "Sobre la Generación del 50: entrevista con Alejandro Romualdo", en Félix Huamán Cabrera (ed.), *La generación del 50 en la literatura peruana del siglo XX*, Chosica, Centro de Elaboración de Material Educativo CEMED-UNE, t. I, vol. I, pp. 271-285.

CÁRDENAS, Federico de [y] Federico MORE

1989 "La acción y la palabra: entrevista con Alejandro Romualdo", en Félix Huamán Cabrera (ed.), *La generación del 50 en la literatura peruana del siglo XX*, Chosica, Centro de Elaboración de Material Educativo CEMED-UNE, t. I, vol. I, pp. 309-314.

CARRASCO, Tulio

1989 "Palermo: 30 años de presencia", en Félix Huamán Cabrera (ed.), *La generación del 50 en la literatura peruana del siglo XX*, Chosica, Centro de Elaboración de Material Educativo CEMED-UNE, t. I, vol. I, pp. 355-358.

CARRILLO, Francisco

1966 *Cuento peruano (1904-1966)*. Pról., sel. y notas de... Lima, Ediciones de la Biblioteca Universitaria.

CASTRO ARENAS, Mario

[1964] *De Palma a Vallejo*. Lima, Populibros Peruanos.

[1967] *La novela peruana y la evolución social*. 2ª ed. Lima, José Godard (ed.)

CISNEROS, Luis Jaime

1961 "Fisonomía actual de la narrativa peruana", en *Fanal*, XVI, 59, pp. 2-9.

"Comerciantes de Tacora tendrían 'Mercado Modelo'"

1962 En *Expreso*, Lima, 7 de noviembre, p. 3.

CONGRAINS, Enrique

1954 *Lima hora cero*. Lima, Talleres de Artes Gráficas Tipografía Peruana.

1955a *Kikuyo*. Lima, Círculo de Novelistas Peruanos.

1955b *Kikuyo*. 2ª ed. Lima, Círculo de Novelistas Peruanos.



- [1958] *No una sino muchas muertes*. Buenos Aires, Embajada Cultural Peruana.
 [1964] *Lima, hora cero*. Lima, Populibros Peruanos.
 1984 *No una, sino muchas muertes*. Pról. de Mario Vargas Llosa. Lima, Alfredo y Víctor Congrains L. Editores.

CORNEJO POLAR, Antonio

- 1973 *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Buenos Aires, Losada.
 1981 "Historia de la literatura del Perú republicano", en Fernando Silva-Santisteban, *Historia del Perú*, 3ª ed., Lima, Editorial Juan Mejía Baca, t. VIII, pp. [9]-188.
 1982 "Hipótesis sobre la narrativa peruana última", en *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, Ediciones de la Facultad de Humanidades y Educación, pp. 123-141.
 1989 "De Antonio Cornejo Polar", en Félix Huamán Cabrera, editor, *La generación del 50 en la literatura peruana del siglo XX*, Chosica, Centro de Elaboración de Material Educativo CEMED-UNE, t. I, vol. I, pp. 148-155.

CORNEJO POLAR, Antonio et al.

- 1982 *Literatura y sociedad en el Perú. II. Narración y poesía. Un debate*. Lima, Hueso Húmero ediciones.

COTLER, Julio

- 2006 *Clases, Estado y Nación en el Perú*. 1ª reimpresión de la tercera edición. Lima, Instituto de Estudios Peruanos.

DELGADO, WASHINGTON

- 1976 "Vargas Vicuña: una subyugante intensidad poética", prólogo a Eleodoro Vargas Vicuña, *Ñahuin, Narraciones ordinarias 1950/1975*, Lima, Editorial Milla Batres, pp. 17-21.
 1984 *Historia de la literatura republicana. Nuevo carácter de la literatura en el Perú independiente*. 2ª ed. Lima, Rikchay Perú.
 1995 "Julio Ramón Ribeyro en la Generación del 50", en *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, 26, 2do semestre, pp. 133-147.

DIEZ-CANSECO, José

- 1973 *Duque*. "Introducción" de Tomás G. Escajadillo. Lima, Peisa.

"Dos nuevas revistas"

- 1963 En *Expreso*, Lima, 30 de julio, p. 11.

ELMORE, Peter

- 1993 *Los muros invisibles. Lima y la modernidad en la novela del siglo XX*. Lima, Mosca Azul Editores, El Caballo Rojo Ediciones.

ENGELS, Federico

- 1970 "Ciencia de la historia", en Carlos Marx y Federico Engels, *Tesis sobre Feuerbach y otros escritos filosóficos*, México, D.F., Editorial Grijalbo, pp. [129]-158.

ESCAJADILLO, Tomás G.



- 1983 "Introducción" a *Alegría y El mundo es ancho y ajeno*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Instituto de Investigaciones Humanísticas, pp. VIII-XXVII.
- 1994 "Nueva lectura a *Cuentos Andinos*", en *Narradores peruanos del siglo XX*. 2ª ed. Lima, Editorial Lumen, pp. [18]-62.
- 1997 "Diez-Canseco: un precursor no reconocido", en *Cuatro estudios sobre José Diez-Canseco*. Lima, Amaru Editores, pp. [91]-110.
- 2006a "Manuel Scorza, Editor de libros de nuestra América. Nota indispensable", en *San Marcos*, 24, Primer Semestre, pp. 295-303
- 2006b "La aventura de 'Populibros'", en *San Marcos*, 25, Segundo Semestre, pp. 361-366.

ESCOBAR, Alberto

- 1950 *De misma travesía*. Lima, Talleres Gráficos P.L. Villanueva.
- [1951] *Cartones del cielo y de la tierra*. Lima, Ediciones Letras Peruanas.
- [1956] *La narración en el Perú*. Lima, Editorial Letras Peruanas.
- [1958] *Diario de viaje*. Lima, Editorial Nuevos Rumbos.
- 1965 *Patio de Letras*. Lima, Ediciones Caballo de Troya.
- 1993 *La serpiente de oro o el río de la vida*. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Editorial Lumen.
- 2003 *La partida inconclusa*. 3ª ed. Lima, Universidad Ricardo Palma, Editorial Universitaria.

ESLAVA CALVO, Jorge

- 2002 *Adolescentes en la ciudad. Una visión de la narrativa peruana y latinoamericana*. Tesis de Doctor en Literatura Peruana y Latinoamericana. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Escuela de Posgrado de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas.
- 2008 *Adolescentes en la ciudad. Una visión de la narrativa peruana del siglo XX*. Prólogo de Miguel Gutiérrez. Lima, Fondo Editorial de la Universidad Católica Sedes Sapientiae.

FEIJOO, Benito Jerónimo

- 2009 *Cartas eruditas y curiosas*, 15 de enero, 15.15 h., <<http://www.filosofia.org/bjf/bjfc225.htm>>

FERNÁNDEZ CEPEDAL, José Manuel

- 1979 "Ensayos sobre 'marxismo/leninismo/eurocomunismo'", en *El Basilisco*, 8, pp. 26-37.

FORGUES, Roland

- 1985 "La creación como totalidad: entrevista con Jorge Eduardo Eielson", en *Cielo Abierto*, 32, abril-junio, pp. 19-25.

FORSTER, E. M.

- 1995 *Aspectos de la novela*. Versión castellana de Guillermo Lorenzo. 4ª ed. Madrid, Editorial Debate.

FROMM, Erich



1981 *La condición humana actual*. Barcelona, Ediciones Paidós.

GARAYCOCHEA M., Carlos F.

2007 “Planteamientos económicos de los gobiernos de Bustamante y de Odría”, en Margarita Guerra Martinière, Cristina Mazzeo de Vivó y Denisse Rouillon Almeida (eds.), *Historias compartidas: economía, sociedad y poder, siglos XVI-XX*. Actas del Primer Encuentro de Historia Perú-Argentina. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto Riva-Agüero, pp. 565-625.

GARCÍA-BEDOYA, Carlos

2004 *Para una periodización de la literatura peruana*. 2ª ed. corregida y ampliada. Lima, Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

GENETTE, Gerard

1989a *Figuras III*. Trad. de Carlos Manzano. Barcelona, Editorial Lumen.

1989b *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Trad. de Celia Fernández Prieto. Madrid, Taurus.

GODÍNEZ, Víctor

1976 “El escritor y la política. Del realismo socialista a la Revolución Cubana”, en Mario Monteforte Toledo (coord.), *Literatura, ideología y lenguaje*, México, Editorial Grijalbo, pp. 127-177.

GONZÁLEZ, Mercedes

1997 *Literatura peruana (1528-1997)*. Lima, Expreso.

GONZÁLEZ MARTÍNEZ, José Luis

1987 *La religión popular en el Perú. Informe y diagnóstico*. Cusco, Instituto de Pastoral Andina.

GONZÁLEZ MONTES, Antonio

2003 *Introducción a la interpretación de textos literarios*. Lima, Universidad Ricardo Palma, Editorial Universitaria.

2004 *Manual de redacción*. Lima, Universidad Ricardo Palma, Editorial Universitaria.

GONZÁLEZ OLAECHEA, María Eugenia

1963 “La chicha está fermentada”, en *Expreso*, Lima, 10 de julio, p. 11.

GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo

1984 “La narrativa peruana después de 1950”, en *Lexis*, XIII, 2, pp. 227-248.

2008 *Años decisivos de la narrativa peruana*. Lima, Editorial San Marcos.

2009 “Apuntes para un estudio. El Grupo Narración”, en *Libros & Artes. Revista de cultura de la Biblioteca Nacional del Perú*, VII, 30-31, febrero, pp. 24-27

GUTIÉRREZ, Miguel

1989 “De Pablo Macera”, [Entrevista], en Félix Huamán Cabrera (ed.), *La generación del 50 en la literatura peruana del siglo XX*, Chosica, Centro de Elaboración de Material Educativo CEMED-UNE, t. I, vol. I, pp. 135-147.



“Hablan los narradores”

1970 En *Dominical* de *El Comercio*, Lima, 4 de enero, p. 37.

HIRSCHORN, Gérald

2005 *Sebastián Salazar Bondy: pasión por la cultura*. Lima, Instituto Francés de Estudios Andinos, Embajada de Francia, Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

HOPKINS RODRÍGUEZ, Eduardo

1986 “Teatro contemporáneo en el Perú: teatro de grupo en Lima”, en *Letras*, 90, pp. 135-164.

HUAMÁN CABRERA, Félix, ed.

1989 *La generación del 50 en la Literatura peruana del siglo XX*. Chosica, Centro de Elaboración de Material Educativo CEMED-UNE, t. I, vol. I.

HUARAG ÁLVAREZ, Eduardo

2006 *Estética de la creación y técnicas narrativas*. Lima, Universidad Ricardo Palma, Editorial Universitaria.

HUIZA, José Luis, et al.

1998 *Historia del Perú Republicano*. 2ª ed. Lima, Universidad de Lima, Fondo de Desarrollo Editorial.

“Inician éxodo de Tacora”.

1962 En *Expreso*, Lima, 8 de noviembre, p. 6.

JOYCE, James

1953 *Música de Cámara*. Trad. de Carlos Eduardo Zavaleta. Lima, Talleres Gráficos P. L. Villanueva. “Edición no venal”

KLARÉN, Peter

2008 *Nación y sociedad en la historia del Perú*. Trad. de Javier Flores. 2ª reimpresión. Lima, Instituto de Estudios Peruanos.

KUDO, Tokihiro [y] Cecilia TOVAR

1982 *La crítica de la religión. Ensayo sobre la conciencia social según Marx*. 3ª ed. Lima, Centro de Estudios y Publicaciones.

LAÑA SANTILLANA, Pilar

1943 *Más allá de la trocha*. Lima, Imprenta Gmo. Lenta.

1948 *En el Valle de Huánchar*. Lima, Editora Médica Peruana.

LARRABURE, Sara María

[1949] *Rioancho*. [Barcelona], Ediciones Cobalto.

LENIN



- 1973 "El periodismo", en Lenin, Mao-Tse-tung- [y] V. Kelle, *Arte, Literatura y prensa*, Versión al español de Guillermo Gayá Nicolau. México, D.F., Editorial Grijalbo, pp. 105-106.
- LUCKACS, Georg
1965 *Ensayos sobre el realismo*. Trad. de Juan José Sebrelli. Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte.
- LUNA DE LA PUENTE, Hortensia
1944 *Ida y vuelta*. Lima, Imprenta Americana.
- MACEDO, María Rosa
1944 *Rastrojo*. Lima, Imp. Gmo. Lenta.
- MANNHEIM, Karl
2004 *Ideología y utopía. Introducción a la sociología del conocimiento*. Estudio preliminar Louis Wirth. Trad. de Salvador Echavarría. México, Fondo de Cultura Económica.
- MAO
1973 "Charlas sobre Arte y Literatura en el Foro de Yenán", en Lenin, Mao-Tse-tung-[y] V. Kelle, *Arte, Literatura y prensa*, Versión al español de Guillermo Gayá Nicolau. México, D.F., Editorial Grijalbo, pp. [7]-97.
- MARIÁTEGUI, José Carlos
1979 "Arte, Revolución y decadencia", en *El Artista y la época*. Lima, Amauta Editores, pp. 18-22.
- MARTÍN VIVALDI, G.
1987 *Géneros periodísticos*. 4ª ed. Madrid, Paraninfo.
- MARTOS, Marco
1993 "La llave de los sueños. Antología poética de la promoción 45/50", en *Documentos*, 1, abril-mayo-junio, pp. [7]-24.
- MARX, Carlos y Federico ENGELS
1970 *Tesis sobre Feuerbach y otros escritos filosóficos*. México, D.F., Editorial Grijalbo.
- MENESES, Porfirio
1948 "Campos marchitos", en Universidad Nacional Mayor de San Marcos. *Juegos Florales de 1947*. Lima, Talleres Gráficos de la Editorial Lumen, pp. 77-106.
1954 *El hombrecillo oscuro y otros cuentos*. Lima, Empresa Editora La Crónica-Variedades.
- MORTARA GARAVELLI, Bice
1988 *Manual de retórica*. Trad. de María José Vega. Madrid, Cátedra.
- NÚÑEZ, Estuardo



1938 *Panorama actual de la poesía peruana*. Lima, Editorial Antena.

1963 *Cuentos*. Lima, Ediciones del Sol.

OLLÉ, Carmen

1989 “¿Existe una poesía pura?”, en Félix Huamán Cabrera (ed.), *La generación del 50 en la Literatura peruana del siglo XX*, Chosica, Centro de Elaboración de Material Educativo CEMED-UNE, t. I, vol. I, pp. 55-81.

ORRILLO, Winston

1972 “Ciro Alegría: obra póstuma”, en Dora Varona, *Ciro Alegría, trayectoria y mensaje*, Lima, Ediciones Varona, pp. 242-250.

OVIEDO, José Miguel

1968 *Diez peruanos cuentan*. Montevideo, Editorial Arca, 1968.

PALACIOS, Jesús

2006 *La educación en el siglo XX (III)*. Caracas, Editorial Laboratorio Educativo.

“Quince días más de plazo dan a “Tacora Motors””

1962 En *Expreso*, Lima, 6 de noviembre, p. 4.

PALMA, Ricardo

1968 *Tradiciones peruanas completas*. 6ª ed. Ed. y pról. de Edith Palma. Madrid, Aguilar.

PARRA DEL RIEGO, Carlos

1938 *Sanatorio*. Santiago de Chile, Zig-Zag.

PINO FAJARDO, Pedro del

1941 *Sanatorio al desnudo*. Huancayo, Imprenta “La Voz de Huancayo”.

Primer Encuentro de Narradores Peruanos.

1986 2ª ed. Lima, Latinoamericana Editores.

RAMÍREZ, Luis Hernán

1979 *Estructura y funcionamiento del Lenguaje*. 3ª ed. corr. y aum. Lima, Ediciones Studium.

REICH, Wilhelm

1985 *La revolución sexual. Para una estructura de carácter autónomo del hombre*. Trad. de Sergio Moratiel. Barcelona, Editorial Planeta-De Agostini.

REIS, Carlos [y] Ana Cristina M. LOPES

1995 *Diccionario de Narratología*. Trad. de Ángel Marcos de Dios. Salamanca, Ediciones del Colegio de España.

REYES TARAZONA, Roberto

1989 “Proceso económico-social de la década del 50 en el Perú”, en Félix Huamán Cabrera (ed.), *La Generación del 50 en la Literatura peruana del siglo XX*,



Chosica, Centro de Elaboración de Material Educativo CEMED-UNE, t. I, vol. I, pp. 1-42.

RIBEYRO, Julio Ramón

1955 *Los gallinazos sin plumas*. Lima, Círculo de Novelistas Peruanos.

1994 *La palabra del mudo*. Lima, Jaime Campodónico. T. I.

2004 [Prólogo] a los *Gallinazos sin plumas*, en Roberto Reyes Tarazona, *La caza del cuento*, Lima, Universidad Ricardo Palma, Editorial Universitaria, pp. 197-200.

ROSENTHAL y IUDIN

1973 *Diccionario filosófico*. Argentina, Ediciones Universo.

SALAZAR BONDY, Sebastián

[1974] *Lima, la horrible*. Lima, Peisa.

SÁNCHEZ, Luis Alberto

1964 "Congrains, Enrique: *No una, sino muchas muertes*. 2ª ed. Lima, Populibros Peruanos, 1964, pp. 211", en *Letras*, XXXVI, 72-73, 1º y 2º semestres, p. 319.

1989 *La literatura peruana*. Lima, Emisa Editores, 1989, t. V, pp. 2162-2163.

SANTA CRUZ, Reynaldo

1997 *El arte de escribir. Introducción a la Narratología*. Lima, Editorial Coveñas.

SARTRE, Jean Paul

1962 *¿Qué es la Literatura?* 3ª ed. Trad. de Aurora Bernárdez. Buenos Aires, Editorial Losada.

SCORZA, Manuel

1955 *Las imprecaciones*. México, D.F., El viento del Pueblo.

1959 *Los adioses*. Lima, Organización Continental de los Festivales del Libro.

1962a *Desengaños del mago*. Lima, Festivales del Libro.

[1962b] *Réquiem para un gentilhombre: elogio y despedida a Fernando Quispez Asín*. Lima, S. Valverde.

1963 *Poesía contemporánea del Perú: Antología*. Lima, Casa de la Cultura del Perú.

SCOTT, Rogelio

1962 "Reina por un día' mañana su último día", en *Expreso*, Lima, 11 de noviembre, p. 17.

SOLOGUREN, Javier

1958 *Antología universal del cuento infantil*. Lima, Librería Editorial Juan Mejía Baca y Editorial Nuevos Rumbos.

2004 *Obra completa*. Edición de Ricardo Silva-Santisteban. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, Ediciones del Rectorado. X tomos.

"Sueña ser 'Reina por un día' madre de 7".

1962 En *Expreso*, Lima, 5 de octubre, p. 20.

TAMAYO VARGAS, Augusto



1973 *Literatura en Hispanoamérica*. Lima, Peisa.

1981 "Narrativa peruana contemporánea", en *Cielo Abierto*, V, 13-14, pp. 3-23.

TAURO, Alberto

1993 *Catálogo de seudónimos peruanos*. Lima, Ariel, Comunicaciones para la Cultura.

THORNE, Carlos

2007 *La Generación del 50 y el periodismo. Un testimonio personal*. Lima, Universidad de San Martín de Porres-Facultad de Ciencias de la Comunicación, Turismo y Psicología-Escuela Profesional de Ciencias de la Comunicación-Instituto de Investigaciones.

UNIVERSIDAD DE LIMA, FONDO DE CULTURA ECONÓMICA, PERÚ

1998 *Encuentro Internacional de Narradores de esta América*. Lima, Departamento de Impresiones de la Universidad de Lima.

VALENZUELA GARCÉS, Jorge Antonio

1989 *El Grupo Narración. Análisis de una experiencia literaria en el proceso de la narrativa peruana*. Tesis para obtener el grado de bachiller en Literatura. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

VARGAS LLOSA, Mario

1959 "¿Es útil el sacrificio de la poesía?", en *Literatura*, 3, agosto, pp. 44-52.

1977 "José María Arguedas, entre sapos y halcones", en *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, 12, pp. 89-117.

1984 "Enrique Congrains o la novela salvaje", prólogo a Enrique Congrains, *No una, sino muchas muertes*. Lima, Alfredo y Víctor Congrains L. Editores, pp. [7-14].

1989 "¿Es útil el sacrificio de la poesía?", en Félix Huamán Cabrera (ed.), *La generación del 50 en la Literatura peruana del siglo XX*, Chosica, Centro de Elaboración de Material Educativo CEMED-UNE, t. I, vol. I, pp. 287-293.

1997 *Cartas a un novelista*. Barcelona, Ariel, 1997.

VARGAS VICUÑA, Eleodoro

1953 *Nahuín*. Prólogo de Sebastián Salazar Bondy. Lima, Ausonia.

1963 *Taita Cristo*. Lima, Populibros Peruanos.

1964 *Zora. Imagen de poesía*. Lima, La Rama Florida. Incluye copia del dictamen de la Comisión Técnica del premio "José Santos Chocano" del Concurso de Fomento a la Cultura de 1959.

1976 *Ñahuín. Narraciones ordinarias 1950/1975*. Prólogo de Wáshington Delgado. Ed., il. y diag. de Carlos Milla Batres. Lima, Editorial Milla Batres.

2005 *Ñahuín*. "Prólogo a la primera edición" por Sebastián Salazar Bondy. "Nota del editor a la segunda edición", por Carlos Milla Batres y "Ñahuín: algunos aspectos de un clásico de la generación del 50" de Américo Mudarra Montoya. Lima, Instituto Nacional de Cultura del Perú.

VELÁZQUEZ ROJAS, Manuel



- 1989 "Panorama de la Generación del 50", en Félix Huamán Cabrera (ed.), *La generación del 50 en la Literatura peruana del siglo XX*, Chosica, Centro de Elaboración de Material Educativo CEMED-UNE, t. I, vol. I, pp. 43-54.

WAHNÓN, Sultana

- 1998 "El judío errante en *Cien años de soledad*", en *Cien años de soledad, treinta años después. Memorias*. Congreso Nacional de Literatura, Lingüística y Semiótica. Santafé de Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, Instituto Caro y Cuervo, pp. 41-60.

YÁÑEZ, Luis

- 1955 *Nueva poesía arequipeña*. Arequipa, Tipografía Acosta.
1956 *Nueva poesía arequipeña* [Reseña], en *Idea*. VII, 26, enero- marzo, p. 10

ZAHORÍ [Seud. de Manuel Suárez Miraval]

- 1954 "*Lima, hora cero*. Por Enrique Congrains Martin. Edición del autor-Talleres de Artes Gráficas Tipografía Peruana S.A.-Lima, Perú-Febrero de 1954", en *Idea*, V, 20, marzo-abril, p. 6.

ZAVALETA, Carlos Eduardo

- 1954 *La batalla y otros cuentos*. Colofón de Alberto Escobar. Lima, Tipografía Peruana.
1965 "Congreso de Narradores Peruanos en Arequipa", en *Revista Peruana de Cultura*, 6, pp. [122]-124.
1986 "La obra inicial de Vargas Llosa", en *Letras*, 90, pp. 180-197.
1993 "La Generación del 50", en *Revista, Suplemento Cultural de El Peruano*, 2 de junio, pp. 6-7.
1998 "Testimonio", en Universidad de Lima, Fondo de Cultura Económica, Perú, *Encuentro Internacional de Narradores de ésta América*, Lima, Departamento de Impresiones de la Universidad de Lima, pp. 189-190.
2006 *Narradores peruanos de los 50s. Estudio y antología*. Lima, Instituto Nacional de Cultura, Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar.





Poemas

*Marinera*²⁵

El mar es una llamarada
que te quemó los labios...

Y tú lo amabas:

por eso es que tu muerte
creció desde la niebla.

Estuve como un velero
encendido meditando
tu retorno de gacela,
mientras el mar exprimíó
tu cuerpo –fruta de sonido–
y el viento palpó el misterio
de la tarde y de tu sexo.

Amabas la estatura
olorosa de las aves.

amabas la blanca
dureza del agua

Amabas el fuego de mis manos
que naufragaron en tus dulces
heridas de leche y de polen.

Amabas la actitud del musgo
por eso es que tal vez
sabías agitar desde el fondo
de la tarde una despedida
mientras la tristeza te vistió
de azul Muchacha de canela.

En ti la tarde se hizo
canción madura
para los labios de agua.

En tus ojos de vino
traías la biografía

salada de los puertos.

En tu cuerpo la arena
pintó el olor marino
de los vientos morenos,
por eso es que me gusta
con la cara en tu pecho
soñar con tus óxidos
aromas de hierba.

Yo te vestí de brisa

Muchacha de Marinera

porque amabas la conducta
blanca de las algas



²⁵ Suplemento *Dominical de La Crónica*, Lima, 13 de abril de 1952, p. 12.



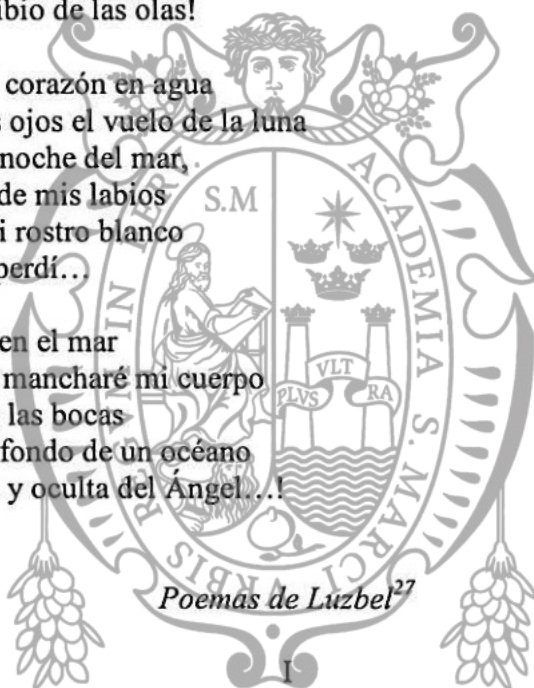
*Poema*²⁶

Cuando los demonios lloran en el mar
 siento el llanto dulce de sus ojos
 corro con mi lengua hecha brasa
 me revuelco en la arena, en las algas
 y la niebla relame mi cuerpo desnudo
 Me yergo en medio de la noche
 mis puños se iluminan como estrellas
 la sangre se arremolina, quema; muerde mis entrañas
 abiertas a la tierra y mi cabeza se hunde entre dos mundos...

Demonios que lloráis en el mar
 ved mi cuerpo transparente
 que emerge del vaho tibio de las olas!

Yo que transformo mi corazón en agua
 yo que detuve con mis ojos el vuelo de la luna
 para ser más eterna la noche del mar,
 yo que repartí la miel de mis labios
 y la pureza triste de mi rostro blanco
 todo lo perdí, todo lo perdí...

Demonios que lloráis en el mar
 mancharé mis manos, mancharé mi cuerpo
 con la sangre de todas las bocas
 y me iré a soñar en el fondo de un océano
 o en la tumba oscura y oculta del Ángel...!



Azul

Verde

Amarillo

Blanco

Blanca la tarde
 la lluvia
 los cerros
 el viento oloroso
 que incendia los cuerpos

Blanca la niña

²⁶ *Dominical* Suplemento de *La Crónica*, Lima, 10 de octubre de 1954, p. 12.

²⁷ En Luis Yáñez. *Nueva poesía arequipeña*. Arequipa, Tipografía Acosta, 1955, pp. [29]-40.



el sabor de sus manos
 su beso de mar
 su sexo
 de tierra i [sic] azúcar

Blanco. Blanco su sueño de nieblas.

II

Narciso Ciego
 No te veas el rostro en el espejo de mi rostro
 no vaya a ser que pierdas los ojos
 y la tarde pueda empozarse en tus órbitas vacías
 o abatirse en los charcos de tu sueño.

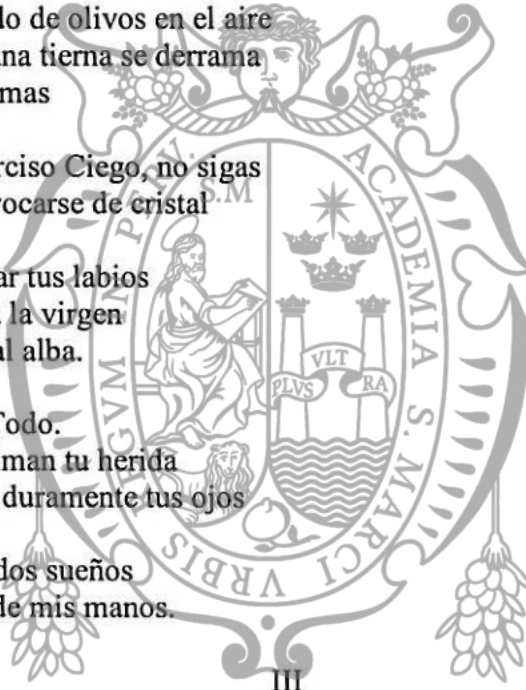
Hay un llanto contenido de olivos en el aire
 y tu corazón de manzana tierna se derrama
 sobre mi cuerpo en llamas

No sigas adelante, Narciso Ciego, no sigas
 la Muerte puede equivocarse de cristal

La Muerte puede gastar tus labios
 y ya no podrás besar a la virgen
 que dejaste enredada al alba.

Todo terminan aquí. Todo.
 Los espejos rotos lastiman tu herida
 y las violetas queman duramente tus ojos

Narciso varado entre dos sueños
 Duérmete en el agua de mis manos.



III

Mandil blanco
 de mi primera puesta
 de la tarde colegiala
 me llegó a ti
 con mis alfabetos de agua
 i [sic] con los puros azules
 azules de mis manos
 i [sic] el azul del lápiz
 con que escribí en el viento
 mis palotes rotos.

Qué fue de aquella tu edad
 de mariposa miel y brisa.
 Qué fue de aquella pizarra



que marcó el luto de tus trenzas.
 Qué fue de la embriaguez del vino
 de tus ojos que maduraban en el mar.

Ahora que el recuerdo
 se pone tan difícil
 vamos tomando las manos de la tarde
 la hermanita buena
 para jugar la ronda
 en torno de los cascabeles de la Muerte.

Mandil blanco
 da para mis manos
 el fruto de un rostro.

IV

Cuando los demonios lloran en el mar
 siento el llamado dulce de sus ojos
 corro con mi lengua hecha brasa
 me revuelco en la arena en las algas,
 y la niebla se relame en mi cuerpo desnudo.

Me yergo en medio de la noche
 mis puños se iluminan como estrellas
 la sangre se arremolina quema muerde las entrañas
 abierta a la tierra y mi cabeza cae entre dos mundos.

Demonios que lloráis en el mar
 ved mi cuerpo transparente
 que emerge del vaho tibio de las olas.

Yo que transformé mi corazón en agua
 yo que detuve con mis ojos el vuelo de la luna
 para ser más tierna la noche del mar
 yo que repartí la miel de mis labios
 y la pureza triste de mi rostro
 todo lo perdí, todo lo perdí.

Demonios que lloráis en el mar
 mancharé mi cuerpo
 con la sangre de todas las bocas
 y me iré a soñar al fondo del mar
 en la tumba oculta del Ángel! [sic]

V

Es un resplandor
 que destruye mi cuerpo.



Es una luz maldita
que desgarrar el sueño.

Es tu vergüenza de miel
que llora en mi rostro.

Es ídolo de sangre
que anida en mis sentidos.

¡Oh espejo claro de tu cuerpo
llaga ardiente que me hieres!

¡Oh dulce identidad del ser en ti!

El pecado hace del cuerpo un fruto oloroso

El tiempo es llegado
Estoy listo para la cosecha
arráncame de mi lecho de nieves
y abraza con tu aliento mi sangre
hasta que mi lengua se eleve
en llamaradas a la luna.

Bienaventurados los demonios
de ellos es el reino de los sueños
Malaventurados los ángeles
de ellos es el demonio de la muerte.

Bienaventurados los malditos
bebieron la luz de mi boca
Malaventurados los puros
no pecaron con mi rostro

Bienaventurados los amantes
de ellos es el triunfo de la carne
Malaventurados los castos
viven en tinieblas.

VIII

Los ángeles malditos son demonios orgullosos
sus dorsos inocentes queman lavas
sus ojos en invierno se iluminan como ciudades destruidas [sic]
Los ángeles malditos vuelan por los sueños con alas de murciélago



Los ángeles malditos como fruta prohibida
 los ángeles malditos muerden dulcemente el corazón

Los ángeles malditos aniquilan a los puros
 Los ángeles malditos claman en la noche lacrándose los rostros
 Los ángeles malditos aúllan a la luna agarrados a la tierra

Los ángeles malditos tienden redes a las urbes
 y recogen adolescentes muertos cubiertos de pecado.

IX

Ha llegado el invierno

El mundo madura en las manos
 con su música lejana i [sic] blanca.

El viento me trae las cenizas de la tarde
 i [sic] una rosa de cristal se hunde en el mar

Mi cuerpo se inclina al monte
 los olores de la tierra
 humedecen el pecado
 i [sic] recuerdo con ansias
 la uva de la niebla.

Ha llegado el invierno
 i [sic] en mi rostro llora
 un adorable demonio

Responso para un pequeño combatiente

Un sabor de durazno amanecido
 recién maduraba en tu rostro
 i [sic] te mataron cuando mirabas la tarde [sic]

Te gusta morder dulcemente un clavel
 a orillas de la noche mientras cogías
 del cielo un pájaro estrella
 pero te mataron cuando mirabas la tarde!

Tus manos hacían veleros de papel
 i [sic] la nieve escribía con fuego
 en tus ojos la biografía de una niña
 i [sic] te mataron cuando mirabas la tarde! [sic]

En las noches con tus pies desnudos
 iluminabas la yerba y tu pecho ardía



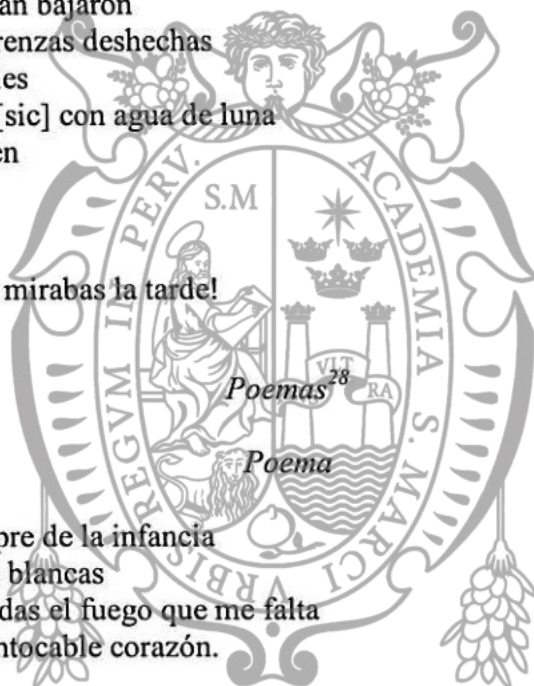
al contacto con el viento helado
pero te mataron cuando mirabas la tarde! [sic]

Y esa tarde alzaste tu cuaderno manchado con sangre
y esa tarde cuando
sembraron el dolor en todos los surcos
tocaste la campana de junio
y esa tarde una bala rubricó en tu frente
la muerte clara del trigo
y te mataron cuando mirabas la tarde

Las estrellas lloraron en tu tumba
y el maíz mostró sus puños de sangre

Las niñas que te amaban bajaron
de la escuela con las trenzas deshechas
rompieron, sus mandiles
buscaron tus heridas i[sic] con agua de luna
lavarón tu cuerpo joven

¡Y te mataron cuando mirabas la tarde!



Desterrado para siempre de la infancia
llego a ti con mis alas blancas
para beber de tus heridas el fuego que me falta
para que ultrajes mi intocable corazón.

Luzbel ángel furioso y triste
que pudres tu inocencia en un lago
no me cansaré de lamer la luna
de poner mis manos en el sol
de quemar mi rostro en el amor
no me cansaré de maldecir la luz
no me cansaré de gustar el sueño
no me cansaré de decirte
que la niebla es fuego y que la sangre
es fuego que se muerde
hasta que me devuelvas
la inocencia de mis manos.

²⁸ *Suplemento Dominical de El Comercio*. Lima, 11 de mayo de 1958, p. 2.



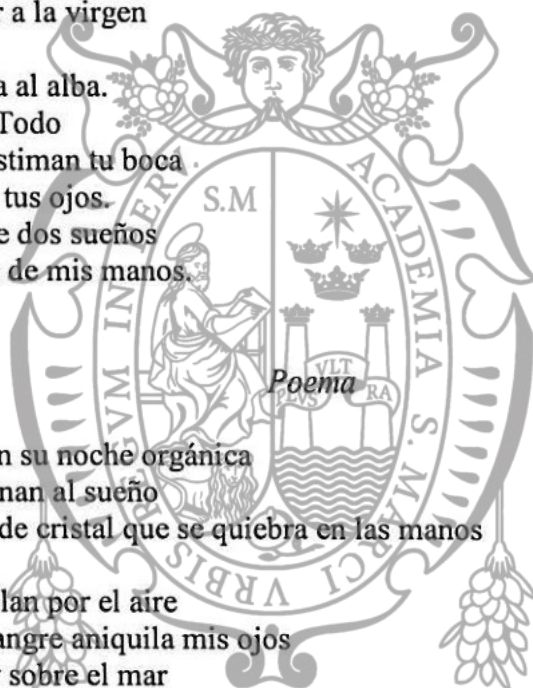
Narciso ciego

No te veas el rostro en el espejo de mi rostro
no vaya hacer que pierdas los ojos
y la tarde puede empezar en las órbitas vacías
o abatirse en los charcos de tu sueño.

Hay un contenido llanto de olivos en el aire
y tu corazón tierno se derrama
sobre mi cuerpo en llamas.

No sigas adelante Narciso ciego. No sigas.
La Muerte puede equivocarse de fuente
La Muerte puede gastar tus labios
y ya no podrás besar a la virgen

que dejaste enredada al alba.
Todo termina aquí. Todo
los cristales rotos lastiman tu boca
y las violetas llagan tus ojos.
Narciso varado entre dos sueños
duérmete en el agua de mis manos.



La sangre duerme en su noche orgánica
las algas me encadenan al sueño
tu rostro es juguete de cristal que se quiebra en las manos

Peces amarillos vuelan por el aire
tu rostro puñal de sangre aniquila mis ojos
lluvia de fuego hay sobre el mar
tu rostro espejo nocturno se rompe en la arena.
De tumbo en tumbo cubierto de espuma busco tu rostro

Me agito en medio de la brisa
tu rostro gira por encima de la ciudad
Las orillas enterradas en la arena
Los puños trenzados en la luna
en tu rostro muere un ángel
Y el viento del norte viene cargado de estrellas
Pero tu rostro se quedó dormido
al borde de los parques públicos
Pero tu rostro se ilumina trágicamente
Pero tu rostro finalmente es un fantasma alucinado
que vaga por mis sueños cubriéndolos con sangre



Poema

Es tu resplandor
que me destruye.

Es tu luz maldita
que desgarrar sueños

Es tu vergüenza de miel
que llora en mi rostro

Eres ídolo de sangre
que me aniquila sentidos

¡Oh espejo claro de tu cuerpo
llaga ardiente que me hierde!

¡Oh dulce identidad del ser en ti!

Salgo de la ciudad
con las manos repletas de luces

El aroma de los parques
como lámpara nocturna
ilumina mi cuerpo

Salgo de la urbe
con las avenidas
enroscadas en las piernas

La noche se derrumba
Por encima de mis hombros
Y los ángeles furiosos
arden en las calles

Salgo de mi cuarto al universo.



Relato

*El muchacho del Geranio*²⁹

Un rostro oscuro sobre el sol incandescente. Con violencia el geranio gira y el viento se torna rojo. El geranio daba vueltas en las manos. Los dedos finos se aterciopelaban junto a las ramas verdes. Oscura forma se perdía sobre el aire luminoso. Espera sin tiempo. Espera. Sólo día. Nunca noche en los paisajes troquelados de la espera. Siempre sol y geranios rojos.

El Muchacho del Geranio, semidesnudo, espera desde tiempos inmemoriales, sin envejecer. Ha perdido la noción perturbadora del tiempo. Sólo duerme lujuria cuando el sol lo cubre. Hay truncadas columnas de sangre en la espera. Hay el recuerdo de un país blanco. Azul también el mar que se le trepa por el cuerpo.

Lejos, desde la sombra, viene un adolescente. El geranio se mueve y el rostro, y el cuerpo, y los brazos, y las piernas se agitan alegres. El sol funde en metal el viento. El geranio colora el cuerpo del viajero.

Se contempla en silencio. Se escrutan. Se examinan. Tratan de descubrir un signo de sangre en la desnudez de sus cuerpos.

—¿Desde cuándo esperas?, pregunta el viajero.

—No sé. Seguramente desde que se creó el mundo. He perdido la memoria. Sé que tengo que esperar a alguien; pero no sé a quién. Ahora, sólo sé de este sol, de este viento rojo, de este geranio.

—Yo también he perdido la memoria —dice el Viajero— seguramente la perdí en busca de alguien la víspera del primer invierno que tuvo el mundo. He de seguir en su búsqueda.

El viajero se dispone a partir. Levanta la mano derecha en señal de saludo y reluce al sol una marca de sangre. El Muchacho del Geranio, al ver el signo, tiembla, cae al suelo y grita revolcándose en la arena ardiente.

—No eres tú el esperado; aunque tengas esa marca. Sigue de largo. Nunca has debido pasar por este sitio. La maldición está en tu cuerpo.

El viento se arremolina en llamas rojas. El sol arde, desesperado. El Viajero se tiende en la arena. Mira fijamente los ojos del Muchacho del Geranio y dice:

—Tú eres el que busco. Y lo sabes muy bien. Y has esperado este momento durante siglos. Has esperado delirante, ansioso de arrepentimiento y de ternura.

—Eso es falso. No quiero oír nada. Sigue de largo. Entre los dos no hay nada que decir. Desde el día en que me diste muerte, cada siglo tengo que huir de ti. Tu nombre me persigue. La lluvia dice Caín. El sol furioso grita Caín. Y el viento rojo gime Caín, Caín, Caín...

—Te has convencido de una mentira. Eres demasiado cobarde para aceptar la verdad, responde el Viajero.

—La verdad está en la Biblia: "...Y aconteció que estando ellos en el campo. Caín se levantó contra su hermano Abel y le mató...". Jehová dijo: "La voz de tu hermano clama a mí desde la tierra. Errante y extranjero serás en la tierra". Esta es la única verdad, repuso el Muchacho del Geranio.

²⁹ *La Tribuna*, VII época, Lima, 6 de octubre de 1957, p. 6.



El Viajero quedó en silencio, cogió el geranio y sentándose frente al sol, dijo:

—En la infancia fuimos buenos. Como mansas fierecillas peleábamos sin hacernos daño. En ese tiempo las cosas no tenían nombre. Recuerdo que un día salimos al campo, todo el pueblo nos seguía. Miré al sur y dije: mar; pero los niños entendieron angustia y lloraron. Miré al cielo y grité: luna; pero las mozas entendieron muerte y tuvieron miedo. Miré los ojos negros, los senos de una hembra y suspirando dije: amor; pero el pueblo escuchó pecado y cayó de rodillas. Tú aprendiste esos nombres y al día siguiente miraste al sur y dijiste: Mar, y los niños repitieron ese nombre y besaron tus manos. Miraste al cielo y gritaste: luna y los jóvenes rieron y besaron tu boca. Luego dijiste: amor y las mozas lavaron con oliva tu cuerpo. Desde entonces tú fuiste el bueno y yo el malo. Tuve que vivir solo. Tú no sabes lo que es estar solo.

—¿Y acaso tengo culpa de tu soledad? —interrumpió el Muchacho del Geranio. El Viajero sin escucharlo continuó.

—La gente proclamó tu bondad. Tú para ser bueno no sufrías; yo, para serlo tenía que llorar. Quisieron matarme. Viví solo y acosado en la Montaña. Creí que tú eras bueno; por eso un día te dije que vinieras a mi gruta, para que me enseñaras a ser bueno. Recuerdo que dijiste encolerizado: “¿Qué tengo que ver contigo?”. Eras una fiera. Ya no la mansa fierecilla de la infancia. Tú nunca habías sido bueno. Tuve miedo que el pueblo descubriera tu maldad. Te maté entonces para que vivieras como bueno en el corazón de todos los hombres. Te maté para que todos los hombres tengan fe en la bondad. Tú sabes esta verdad. La sientes durante siglos. Tú sabes que la Biblia miente. Tú sabes que Dios armó mi mano para salvar la fe de los hombres. Escúchame. Ahora quiero enseñarte a ser bueno. Quiero enseñarte a ser tierno. Mira: cada vez que te encuentro te mato para luego encontrarte vivo y volverte a matar. Rompamos esta cadena eterna y volvamos a ser dos mansas fierecillas.

—No. Estoy cansado de tus mentiras. Yo soy bueno porque la Biblia lo dice y porque Dios nunca se equivocó, gritó el Muchacho del Geranio.

—La Biblia no fue escrita por Dios. Dios sólo escribe en los corazones y en los sueños, contestó el viajero.

El viajero adolescente, en silencio, se puso en pie. Levantó el geranio hasta la boca del Muchacho del Geranio, lo tomó de los hombros y le mordió el cuello. El Muchacho del Geranio cayó muerto.

El sol incandescente y el viento en llamaradas lame la sangre que cubre el cuerpo del viajero adolescente. Desnudez bronceada, manchada de sangre. Sombra roja sobre el sol ardiente. El viajero sigue su marcha interminable, para encontrarse nuevamente con el Muchacho del Geranio.



Traducción

Ai Qing

*Sobre poesía*³⁰

El poeta debe decir la verdad.

Se oye a menudo este comentario: "Los poemas de fulano son bien acogidos porque expresan lo que la gente quiere decir". Creo que este comentario no es completo. Las obras de un poeta son bien acogidas porque él dice la verdad. Dice lo que piensa.

A todos les gusta oír la verdad. Un poeta sólo puede conmover a los lectores con palabras nacidas del corazón. Un poeta debe estar con el pueblo compartiendo su alegría y su aflicción. Sólo cuando adquiera la sabiduría y el coraje del pueblo ganará su confianza.

Las palabras falsas no gustan al pueblo. Por muy camufladas que estén y por muy altisonantes que sean, no podrán conmoverlo.

En el corazón de cada persona hay una balanza con la que puede pesar las palabras.

Hay personas que se jactan de su "perspicacia política". Elogian a quienes han escalado al poder y lanzan imprecaciones contra los que han caído en "desgracia".

Esta laya de gente compone "poemas" con un ojo puesto en el barómetro.

Pero vivimos en un mundo de ventarrones y nubes cambiantes. Y esto desconcierta a algunos "poetas". Como comerciantes especuladores, recorren, muy aturdidos, los mercados de un extremo a otro. Aunque tienen la astucia de un filisteo, hacen a menudo, pésimos negocios.

Por supuesto, es necesaria la perspicacia política. Cuanto más se le tenga, mejor será. Pero esta perspicacia debe estar acorde con la voluntad del pueblo. Movido por el egoísmo, uno nunca podrá saber qué es lo correcto.

Esto exige del poeta tener la misma perspicacia y la misma firmeza política del pueblo.

Un "porfiado", que siempre se mantiene de pie, es solo un juguete, y nunca servirá como ejemplo para el comportamiento humano.

Nadie puede sentirse emocionado ante todas las cosas. Incluso una cigarra sabe cuándo va a excitarse.

Hay quienes sostienen que no se necesita "inspiración" al escribir un poema. Estas gentes bien podrían ser buhoneros de la "inseminación artificial", pero no necesariamente poetas.

Las personas que consideran inexistente o anticientífico lo que no comprenden o no saben explicar, sólo pueden vivir como el caracol, encerradas en sus pequeñas conchas.

El mundo objetivo cambia constantemente. En algunos momentos llueve; en otros, hace viento. Las personas también sienten a veces alegría, y otras veces, congoja.

La llamada "inspiración" no es más que una nueva emoción o una súbita pasión que siente el poeta por alguna cosa, es un destello o una chispa que resplandece en su corazón. Sólo por un instante. La "inspiración" es el encuentro más agradable del mundo interior del poeta con la realidad objetiva. Debe ser una buena amiga del poeta. ¿Qué razón existe entonces para exiliarla al desierto del subjetivismo?

Sin diferencia, no hay contradicción.

³⁰ *Harai*, XVI, 53, enero de 1980, pp. [1]-3.



Emocionarse por todos es emocionarse por nada.

Un poeta debe ser leal a sus sentimientos, que son su reacción frente al mundo objetivo.

No todos los poemas se refieren al poeta mismo. Pero cada poema es escrito por él, es decir, lo escribe a través de su corazón.

La emoción fingida conducirá a la mentira. Si lo que escribe un poeta no toca la fibra de su propio corazón, nunca podrá tocar la de otros.

Desde luego, decir verdad puede acarrear problemas, e incluso es peligroso para uno mismo. Sin embargo, al componer poemas, uno no debe decir mentiras a expensas de su propia conciencia.

No se debe escribir poemas jugando con las palabras. Pero hay que saber emplearlas. En cuanto a discursos, también hay los que agradan al oído y los que disuenan.

La asociación de ideas y la imaginación que se producen en el proceso del pensar no son más que la integración de experiencias de la vida. En el curso de esta integración nacen las metáforas cuyo propósito es contrastar experiencias.

La imagen poética es el resultado de la captura de cosas evasivas y efímeras, de modo que ellas se presentan vívidamente ante los lectores como sellos indelebles en el papel.

La imagen poética puede dar alas a las cosas pesadas y lentas; también puede congelar las cosas fluidas y volátiles.

La imagen poética es capaz de unir a las personas separadas por diez mil; de igual manera puede distanciar a las personas estrechamente unidas.

La imagen poética es un método de "complementación recíproca" entre lo concreto y lo abstracto.

Esta imagen es poesía. Constituye el método fundamental para todo tipo de creación literaria.

Incluso en artículos teóricos, es decir, en artículos escritos de acuerdo con la lógica, también se encuentran, a menudo, imágenes poéticas.

Sólo con la imagen poética, un poema tendrá encanto perdurable.

Para expresar una idea, un poeta, con frecuencia, anda buscando imágenes poéticas. Pongo como ejemplo mi mediocre poema *Madreperla*:

En las aguas verde del mar,
 absorbes la quinta esencia del sol,
 eres la personificación del arco iris,
 tan radiante como la aurora.
 Anhelas la forma del rocío en los pétalos,
 adoras la condición del cristal,
 las ideas que germinan en tu corazón,
 se transforman en preciosas perlas.

Las ideas son abstractas. Sin embargo, una vez convertidas en "preciosas perlas", pasarán a ser materiales brillantes y susceptibles de ser aprehendidos.

Diciembre de 1978.



*Canta una muchacha negra*³¹

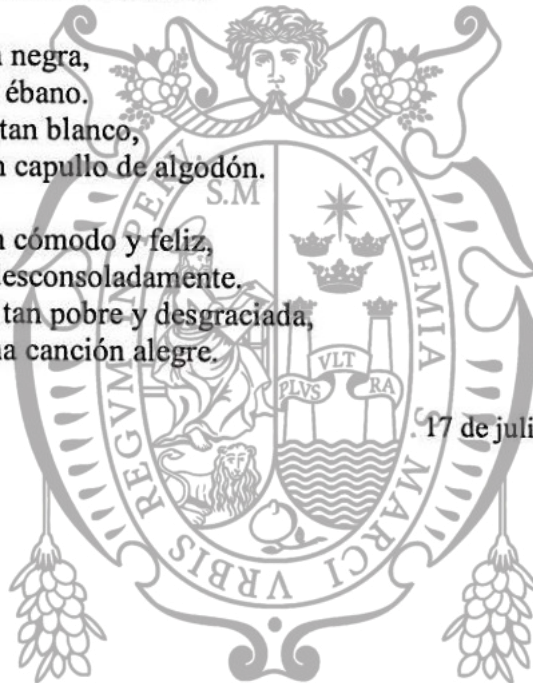
Junto a la escalera
una hermosa muchacha negra
canta mientras pasea.

¿Qué alegría esconde en su corazón?
¿Es una canción de amor la que canta?
En sus brazos tiene a un niño
y canta una canción de cuna.

No es su hijo,
ni su hermanito.
Es su pequeño patrón
a quien sirve de nodriza.

Una, tan negra,
como el ébano.
El otro, tan blanco,
como un capullo de algodón.

Uno, tan cómodo y feliz,
y llora desconsoladamente.
La otra, tan pobre y desgraciada,
canta una canción alegre.



17 de julio de 1954, Río de Janeiro.

³¹ *Harauí*, XVI, 53, enero 1980, p. [7].



