

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

Huamán Mori, R. (2010). *De Luis Loayza,* El avaro*. Mito y posmodernidad* [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: De Luis Loayza, El avaro. Mito y posmodernidad

Autor: Reinhard Neil Huamán Morí

Año: 2010

Lugar de publicación: Lima, Perú

Tipo de tesis: Licenciatura

Palabras claves: Luis Loayza, mito, posmodernidad, cuentística peruana del siglo XX.

Referencia en APA 7ma. ed.

Huamán Mori, R. (2010). *De Luis Loayza,* El avaro. *Mito y posmodernidad* [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 tesis tiene como propósito analizar la estructura narrativa de *El avaro* de Luis Loayza y analizar cómo encontramos al sujeto contemporáneo en estos microrrelatos. En el primer capítulo se presenta y analiza el estado del arte, relacionado a la narrativa de Luis Loayza. Luego, se aborda el concepto de mito y los análisis realizados sobre los mitos de Occidente y Oriente, con esto se puede esclarecer la finalidad de la presencia del mito en *El avaro*. Por último, en el tercer capítulo se realiza una comparación entre los cuentos de *El avaro* y lo que se denomina narrativa posmoderna.

Palabras Clave: Luis Loayza, mito, posmodernidad, cuentística peruana del siglo XX.


ACADEMIA S. MARCI VRBIS REGVM IN PERV.
S.M
VLT
PLVS
RA

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS
Universidad del Perú, Decana de América

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS
Escuela Académico Profesional de Literatura

DE LUIS LOAYZA, EL AVARO. MITO Y POSMODERNIDAD

Por:
Reinhard Neil Huamán Mori

Tesis presentada para obtener el Título Profesional
De Licenciado en Literatura

Lima
2010

A mi familia, la de aquí y la de allá



UNIVERSIDAD DE MÁLAGA
BIBLIOTECA
Filosofía y Ciencias Humanas

Sumario

4 **Introducción**: ¿Por qué *El avaro*?

10 **Capítulo uno**: La crítica frente a Luis Loayza
- I.1 La crítica y la narrativa de Loayza
  - I.1.1 *El avaro*
  - I.1.2 *Una piel de serpiente*
  - I.1.3 *Otras tardes*
- I.2 *El avaro* y la Generación del 50

59 **Capítulo segundo**: La presencia del mito en *El avaro*
- II.1 Definición de mito [hacia un intento de]
- II.2 Características del mito
- II.3 El mito y sus representaciones en la literatura contemporánea
- II.4 Verificaciones y correspondencias de los rasgos del mito en *El avaro*
  - II.4.1 Caos y Cosmos
  - II.4.2 Espacio sagrado / Espacio profano
  - II.4.3 Tiempo sagrado / Tiempo profano
  - II.4.4 Sobre el tópico del héroe
  - II.4.5 *El avaro* y la fábula Zen

112 **Capítulo tercero**: Una lectura posmoderna de *El avaro*
- III.1 ¿Modernidad o Posmodernidad?
- III.2 Características de la Posmodernidad y su presencia en *El avaro*
  - III.2.1 Aspectos previos: literatura y arte posmodernos
  - III.2.2 De la incertidumbre contemporánea
  - III.2.3 Crisis de las instituciones
  - III.2.4 Crisis de la comunicación
  - III.2.5 Crisis del sujeto
- III.3 ¿Es *El avaro* un libro posmoderno?

194 **Conclusiones**

202 **Bibliografía general**

INTRODUCCIÓN: ¿POR QUÉ *EL AVARO*?

Indudablemente, de todos los títulos publicados por Luis Loayza, *El avaro* es el que cuenta con más reediciones. Pese a ello, es quizás este el libro menos asequible para los lectores, cuyo número va en aumento muy gradualmente, a cuentagotas. Sin embargo, y aunque resulte contradictorio por su brevísima extensión, esta primera obra ha sido determinante para la configuración de su poética y, sobre todo, para la concepción de lo que el autor entiende como literatura: en sus páginas advertimos claramente el dominio del estilo y de la prosa sobre las estructuras narrativas y las tendencias o las temáticas dominantes de la época. En apariencia, *El avaro* se muestra como un excéntrico conjunto de nueve 'microrrelatos', alejado de la vertiente realista de la narrativa peruana, convirtiéndose en el libro más insular del autor, el más insular de nuestra literatura republicana. Ello no es un mero dato anecdótico: nos muestra a un escritor convencido de que lo que más importa no es la vida pública ni los premios ni las menciones, sino más bien todo lo contrario, la obra por sobre todas las cosas. Así observamos que en cada frase de *El avaro* —como en sus demás publicaciones— la precisión de su prosa es concisa pero milimétrica, sin adornos excesivos que interrumpan su fluidez o que compliquen su sentido.

El espíritu de este libro es más cercano al Loayza de carne y hueso: avaro en sus declaraciones y profundo en su significado.

Ahora bien, en lo que respecta a esta introducción, resultaría irrelevante y odioso enumerar las razones por las cuales nuestra investigación se concentra únicamente en la ópera prima de Loayza. No existe lógica para la subjetividad, como es obvio. Empero, quizás haya tan solo un motivo que se muestre más adecuado para explicar nuestra elección: y es que, en relación al resto de la narrativa de Luis Loayza, *El avaro* hace gala de una densidad y de una complejidad inusuales en el resto de escritores peruanos y, gracias a ellas, el autor limeño consigue retratar las diversas problemáticas de fondo que padece el sujeto contemporáneo: la crisis de la identidad, la crisis de la sociedad o la pérdida de valores y la mermada fe en el futuro. Si bien el ser humano es un animal inconforme —ya que a lo largo de su historia no ha sido capaz de alcanzar el bienestar y la felicidad que tanto anhela su inconsciente—, es cierto que en la época actual el sentimiento de soledad y la sensación de fracaso han mellado su conciencia y la confianza en sí mismo. Son estos estados los que observamos en las situaciones y en los desenlaces de las narraciones de *El avaro*, donde también encontramos personajes desarropados ontológicamente, seres sin nombre ni esperanza que encarnan las crisis que nos han aquejado desde siempre, y que hoy en día nos golpean con mayor intensidad.

Para ello, Loayza articula sus relatos sirviéndose de dos conceptos que interactúan y se complementan entre sí: mitología y posmodernidad. Es claro que existe más de un tipo de interpretación y de análisis posibles; sin embargo, creemos que estas dos nociones van de la mano para mostrar al lector —gracias a un matizado y prosódico uso del lenguaje—, la

difícil situación de la vida en nuestros días, plagada de absurdos y de frustraciones. De este modo, el narrador limeño sitúa sus relatos en un lugar que puede ser cualquier lugar, previo a la fundación de las grandes ciudades, perdidos en el tiempo, sin referencia o marca específica. Estos paisajes ficcionales están más cercanos a la edad de los mitos, y sus protagonistas son más bien arquetipos conductuales antes que personajes definidos. Algunas veces, el autor toma como base algún mito para elaborar su propia versión, como sucede en "El héroe", reescrito a partir del mito de Teseo y el Minotauro; o se apropia de rasgos y de ciertos elementos míticos, como la idea del tiempo cíclico ("Éxodo"), o de los héroes y los monstruos que conviven con los hombres de la Antigüedad ("La bestia"). Pero además, los relatos de *El avaro* efectúan un drástico giro estructural, ya que esta temática mítica es tan solo un pretexto para esgrimir un panorama de nuestro mundo contemporáneo. El eje que articula este proceder es la ironía, que desmitifica y pulveriza la solemnidad de las formas clásicas que retoma Loayza, como la fábula, la parábola o el aforismo. Esta manera de articular sus historias se asemeja mucho a aquel propio de la literatura posmoderna, en donde los valores y la vida misma han perdido su esencia y su efectividad. Ahora bien, esto no es suficiente para adjudicarle a Loayza, o a *El avaro*, el rótulo de "posmoderno", ya que el libro adolece de muchos de los rasgos que definen este tipo de literatura, como la constante experimentación formal o la metaficción, por citar solo un par de ellas.

Por esto mismo, el marco teórico elegido para nuestra investigación no se orienta únicamente a los estudios de teoría literaria, sino que más bien se extienden hacia la antropología y la filosofía, con la intención de develar tanto la estructura narrativa de la ópera prima de Loayza, como representar el comportamiento de sus personajes, así como su

mermada capacidad para relacionarse o para expresar sus emociones, puesto que el libro puede muy bien leerse como un reflejo del caos y del resquemor del sujeto actual. Asimismo, al trabajar con dos conceptos tan cercanos a las mencionadas disciplinas, como son la mitología y la posmodernidad, resulta más adecuado partir de estos enfoques, teniendo, para ello, cuidado en la elección de autores y de obras: muchas suelen presentar ideas desfasadas o caducas, ya que las actuales investigaciones continúan proponiendo nuevas hipótesis para una mejor comprensión de los fenómenos sociales de hoy en día. En lo que atañe a la teoría literaria nos han sido muy útiles las ideas de Zygmunt Bauman, Félix Martínez Bonati, Walter Benjamín o de Jean-François Lyotard. En tanto, en el capítulo dedicado al análisis del mito destacamos, principalmente, los aportes de G. S. Kirk, Hugo Francisco Bauzá, Joseph Campbell e incluso los de Mircea Eliade, dado que, si bien sus postulados se vean hoy en día contrastados, algunos de ellos continúan siendo oportunos y válidos. Finalmente, respecto al apartado sobre Posmodernidad, mencionamos con mayor relevancia a Perry Anderson, Fredric Jameson, Ángel Castiñeira, Gilles Lipovetsky y al hermeneuta italiano Gianni Vattimo.

Siguiendo estos lineamientos, la tesis se divide en tres capítulos. El primero está dedicado a analizar el papel de la crítica literaria hacia la obra narrativa de Luis Loayza. De esta manera, evaluamos las reseñas y los artículos dedicados al autor, sobre todo aquellos que se centran en *El avaro*. En este sentido, es grato verificar que los estudios actuales sobre la narrativa del limeño son cada vez más numerosos y presentan mayor vigor y oficio. Así lo comprobamos con el libro *Para leer a Luis Loayza*, volumen publicado a inicios de 2009 por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, que estudia la totalidad de su obra narrativa y ensayística.

El capítulo siguiente estará abocado a analizar el problemático concepto de mito para así establecer su función en *El avaro*. Habría que mencionar que en este apartado no solo nos enfocamos en los estudios de los mitos de Occidente, sino que estudiamos también las fábulas orientales, en especial aquellas propias del Zen, ya que hay más de un parentesco entre los relatos de Loayza y los desenlaces que caracterizan este ancestral pensamiento.

En el último capítulo nos detenemos a precisar y definir la Posmodernidad y sus aspectos, en tanto fenómeno sociocultural, y también como vertiente literaria. Es gracias a este análisis que es posible advertir que la ópera prima del limeño escapa a la categoría de literatura posmoderna, aún cuando sus temáticas reflejen las crisis que estos tiempos han provocado en la sociedad actual. Por ello, esta tercera parte de la tesis es de suma importancia porque analiza al detalle los relatos de *El avaro* y los contrapone con lo que el canon reconoce como narrativa posmoderna. Vale decir que en este sentido, los ensayos y las traducciones realizados por Loayza son muy iluminativos, pues gracias a ellos podemos conocer mejor sus ideas, producto de la empatía de su poética con la de aquellos autores a quienes les dedica un prólogo o un artículo. De otro lado, para una mejor comprensión del término, hemos optado por el vocablo "Posmodernidad" y no "Posmodernismo", ya que el primero hace alusión al agotamiento de la Modernidad como fenómeno económico, social y cultural, como sostienen Anthony Giddens o David Lyon; en tanto que el segundo se refiere a un movimiento/tendencia artístico del siglo pasado.

Finalmente, —y para romper con el cansino academicismo de la primera persona del plural—, quiero agradecer a cada una de las personas que me acompañaron a lo largo de

todo el trabajo de recopilación, análisis, redacción y corrección de la tesis. Sin ellos este esfuerzo sería en vano. Mis mayores afectos a Helena Roig Torres, a mis padres Tomás y Linda, a mi hermana Karina, sobre todo por sus 'inteligentes' escaneos, a Pepita Torres y a José María Roig por su insistencia, a la *nonna* Olga y a Lars Stojnic, a Alejandro Susti y a Christiane Fèlip Vidal, a Sergio R. Franco, a Marcos Mondoñedo, a Roxana Cruzate y a Marlene Polo, a Mariela Belleza por sus batallas con los bibliotecarios de la PUCP, a Deyvi Velázquez, a Abelardo Oquendo, a Marcelino y a Néstor por su paciencia en la biblioteca de San Marcos, a Christian Espinoza por sus fallidos oráculos y a Camilo Fernández Cozman. Muchas gracias a todos.

Reinhard Huamán Mori
Ibiza, verano de 2009

CAPÍTULO PRIMERO: LA CRÍTICA FRENTE A LUIS LOAYZA

Desde la aparición de *El avaro*, en 1955, hasta la publicación de su último libro de ensayos en 2000, titulado *Libros extraños*, la crítica literaria empieza a ver a Luis Loayza como uno de los más importantes narradores del país. Prueba de ello lo tenemos en dos ediciones orientadas al estudio de su obra. Así, en marzo de 2004 un suplemento cultural le dedicó íntegramente su LVI edición y, a inicios de 2009, el Vicerrectorado Académico de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos publicó un libro sobre el mencionado escritor y ensayista peruano[1]. Ahora bien, lo curioso es que a estas atenciones Loayza siempre responde con un profundo silencio y una eterna ausencia de los círculos literarios. Al respecto, es quizás como anécdota más importante el reducido tiraje que tuvo la publicación de su ópera prima, *El avaro*, el cual ascendía a tan solo 150 ejemplares, distribuidos a un selecto círculo de lectores muy próximo al autor. Abelardo Oquendo, amigo del autor, comentaba al respecto:

> Esto lleva a que nunca haya dado una entrevista, a que no le interese absolutamente si hablan o no hablan de él. Le tiene completamente sin

[1] Hacemos referencia al fenecido suplemento *Identidades*, del diario *El Peruano*; y del volumen de 27 artículos dedicados al estudio de su narrativa y ensayística, intitulado *Para leer a Luis Loayza*, respectivamente.

> cuidado. No se ha promocionado nunca, el ejercicio de la literatura para él es realmente una vocación a la que responde cuando le provoca. Nunca se ha forzado a escribir, o sea, si a él le provoca escribe. (Oquendo, 2004).

Si hacemos un balance de los artículos y los estudios sobre la obra de Loayza, nos damos cuenta de que, además de algunas notas, reseñas y contados ensayos críticos aparecidos en publicaciones periódicas, existen cuatro investigaciones universitarias. Estas últimas llaman mucho la atención, ya que, si por lo general buena parte de los críticos ha mostrado cierta indiferencia ante el trabajo literario del autor, empero, no sucede lo mismo con algunos estudiantes universitarios, quienes lejos de continuar esta tendencia van contra ella, por más que sus estudios no hayan sido hasta ahora publicados y se limiten a ser leídos por un público menor.

Con todo, el círculo lector de Loayza sigue manteniéndose reducido, como si el autor no solo tuviera el control sobre su producción, sino también sobre su recepción. Por tal motivo, no resulta nada descabellada la observación que hiciera Abelardo Oquendo en una anotación periodística —corroborada posteriormente por César Ferreira—, en la cual afirma que Loayza es considerado un autor de culto, ya que su obra afortunadamente escapa a los intereses comerciales de las editoriales. Es por estos motivos que creemos oportuno analizar el rol crítico ejercido por el canon respecto de la obra narrativa de Luis Loayza.

I.1 La crítica y la narrativa de Loayza

De acuerdo con nuestras intenciones, este primer capítulo estará dividido en dos apartados. El primero evaluará cada uno de los artículos y reseñas dedicadas a la narrativa de Loayza. En tanto el segundo, estudiará la relación de *El avaro* con las demás obras publicadas por sus contemporáneos, años del auge de la Generación del 50, proporcionando el marco histórico que nuestra investigación requiere. Ello con la intención de establecer las diferencias estructurales, argumentales y temáticas entre la ópera prima de Luis Loayza y el grueso de los narradores del 50, para quienes preponderaba la mirada realista, casi siempre bajo un punto de vista capitalino, impulsado por un sentimiento de modernización y renovación de la literatura peruana.

I.1.1 *El avaro*

La ópera prima de Luis Loayza, publicada en 1955 por el sello *Cuadernos de Composición*[2] —dirigido por el autor, Mario Vargas Llosa y Abelardo Oquendo—, cuenta hasta la fecha con cinco ediciones[3]. Desde entonces, muchas fueron las reseñas que se

[2] Este sello tuvo una duración de apenas 5 meses, ya que luego de la publicación de *El avaro* desapareció por completo.

[3] La segunda fue editada en España en 1970 por la editorial canaria Inventarios Provisionales; la tercera en Lima, en 1974, por el Instituto Nacional de Cultura, que además incluyó otros relatos breves del autor; la cuarta, en 2000, gracias a la gestión del Instituto de Investigaciones Humanísticas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos; y la última apareció en el quinto número de la revista de literatura *Ginebra Magnolia*, en 2005.

centraron casi por completo en las características de la prosa de Loayza, entre las que destacaron, principalmente, su mesura expresiva y la exactitud de la palabra[4].

En 1957, Luis Jaime Cisneros publicó una carismática apreciación sobre *El avaro* y la amistad que tenía con el entonces joven narrador. En ella, Cisneros señala la personalidad inquieta de su alumno, cuya copiosa memoria y prosa singular denunciaban una esmerada cultura literaria. Asimismo, es el primero en advertir el carácter insular de su narrativa, ya que no se apegaba a las influencias literarias de la época. De esta manera, sostiene que: "El sentido etimológico preside constantemente este trabajo estilístico, que gana las palabras a nuevas necesidades de expresión" (Cisneros, 1957, 215).

Un poco más preciso es el comentario de César Ferreira, quien explica en su artículo "La silenciosa presencia de Luis Loayza" que la insularidad de *El avaro* no solo se circunscribe al estilo narrativo del autor, sino que los relatos oscilan entre la fábula y la parábola y, habría que agregar también, entre el mito y el cuento popular. Además, para Ferreira la palabra retoma a su carácter de signo, puesto que "si nombrar y ordenar el mundo desde la palabra es una tarea vana, más interesante resulta la posibilidad de sugerir la realidad desde la variante polisémica e imaginaria del lenguaje" (Ferreira, 2002, 52).

Luego de 15 años de su publicación, *El avaro* fue reeditado en España en 1970; no obstante, el grueso de los lectores peruanos continuaba sin conocer dicho libro, pues esta edición jamás se comercializó en el país. Pasarían, entonces, cuatro años más para que

[1] Al respecto, Luis Alberto Sánchez refiere sobre Loayza: "El estilista de *El avaro* no pierde el amor a la frase elegante, ni tampoco a los análisis psicológicos: *Una piel de serpiente* (1964) no se limita a una rapsodia sicologizante, sino que en ella se insiste en descubrir las causas de ciertos estados de espíritu". (Sánchez, 1975, 1607).

circule abiertamente por Lima[5]: esta vez el INC no solo lo reeditó, sino que también incluyó todos sus relatos breves desperdigados en revistas y diarios de Lima[6]. Bajo el título *El avaro y otros textos,* este volumen incluía, además, un prólogo firmado por Abelardo Oquendo, y tuvo mayor atención por parte de la crítica. En este proemio, Oquendo señala que la preocupación del autor se centraba en la construcción de un pasado remoto que servía de atmósfera para retratar la soledad de los personajes, su desencanto, así como el "rechazo del presente, y la abdicación del futuro" (Loayza, 1974, 10). Pero más allá de profundizar en el texto, el prólogo hace mención a la amistad y a los recuerdos que le evoca esta reedición, evitando el análisis y la crítica literaria de los relatos.

Por su parte, Raquel Chang-Rodríguez, en su reseña "Luis Loayza. *El avaro y otros textos*", publicada en el número 94 de la *Revista iberoamericana,* hace una descripción del contenido y una tímida apreciación crítica de este. Quizás lo más llamativo de este texto es que la autora advirtió que en cada uno de los relatos originales de *El avaro* hay una marcada tendencia por captar las antiguas preocupaciones del ser humano, las cuales siempre han sido alimentadas por su propia curiosidad a lo largo de la historia como, por ejemplo, el sentido de las enseñanzas del maestro, el ansia por la libertad, las pruebas de la vida y las consecuentes dudas que deben superar los individuos para llegar a un estado superior.

[5] Recordemos que en 1964 Loayza había editado su novela *Una piel de serpiente*, que tuvo un tiraje de 10 mil ejemplares.

[6] Bajo el título "Con palabras", Luis Loayza había publicado casi todo el *Vocabulario* en el número 341 del *Mercurio peruano,* en 1955. A su vez, en 1957, "Homenaje a un poeta" y "El sapo" aparecieron en el número 112 de *Cultura peruana*. Por otro lado, "Retrato de Gracilaso" apareció en el primer número de *Literatura*, revista que codirigiera el autor junto a Abelardo Oquendo y Mario Vargas Llosa. Asimismo, un año después, en el tercer número de esta misma revista, Loayza publicó el relato "Creonte".

Mucho más lúcido, Alonso Cueto, en su artículo "*El avaro*" que apareció en la revista colombiana *Eco*, hace un breve análisis de los personajes y señala que en la declaración de estos, a modo de parábola, reside una extraña y clara melancolía producto de la soledad en la que se encuentran. De esta manera, la insatisfacción surge del rechazo de su propia existencia: "Sumidos en un universo circunstancialmente indeterminado, este contexto sugiere un vacío, una desnudez vivenciada sutilmente como carencia. Así, la delicadeza es solitaria, nostálgica, finamente lírica" (Cueto, 1977, 110). A su vez, apunta que en "Retrato de Garcilaso" la búsqueda del cronista por la verdadera historia del Perú va de la mano con su propia búsqueda personal. Del mismo modo, Cueto hace mención a la tercera sección del libro, esta es, "Vocabulario y otros textos", que es una relación de vocablos con sus peculiares significados, presentados a manera de un diccionario; empero, lejos de basarse en su real correspondencia semántica, son definidos a partir de la fantasía y la imaginación del autor. Es así que el crítico recalca el aspecto lúdico e intelectual de sus significados, los cuales se materializan gracias a las asociaciones simbólico-vitales y afectivas que producen los objetos o seres en el lector.

Quien sí se detiene a analizar el "Vocabulario" es Camilo Torres, en un artículo publicado en el número 45 de la revista *Hueso húmero*, como adelanto de una investigación que es auspiciada por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Dividido en cinco partes, "Bestiario semántico. Notas sobre el *Vocabulario* de Luis Loayza", estudia el complejo significado e intencionalidad del autor. De este modo, Camilo Torres afirma que las definiciones no guardan ningún vínculo lógico ni correctamente semántico con los términos, sino más bien responden a un afán estético, y en muchos casos los significados están matizados por la sugerencia. Por este motivo, lo importante no es saber qué significan

las palabras, sino apreciar cómo están definidas; y más que especificar su naturaleza, el narrador se preocupa por aclararle al lector cuál debe ser su uso. Para ello, el escritor peruano, lejos de precisar la definición de un vocablo, se decanta por narrarnos una situación o presentarnos un conjunto de imágenes poéticas. Así, indica el crítico: "Aquí Loayza parecería prescindir por completo del valor semántico de sus términos definidos y en vez de una cercanía conceptual nos ofrece una sugerencia estética, una metáfora o una ocurrencia que tiene el deber de fascinar" (Torres, 2004, 132).

Por otro lado, en "*El avaro* de Loayza", Guillermo Saravia resalta la objetividad poética de la prosa del limeño y su semejanza con la de Jorge Luis Borges[7]. Asimismo, en este artículo publicado en el diario *La Crónica*, Saravia advierte que la muerte es el eje temático de la sección "Griegos", en donde los personajes comprenden la pasión de vivir gracias a la constante reflexión sobre la vida y la muerte. Finalmente, sostiene que la conciencia peruana que expone el Garcilaso de Loayza "da cuenta de la hondura de sus raíces y las revierte transformada con un sentido múltiple que penetra al futuro" (Saravia, 1975).

Es oportuno señalar que ese mismo año, en 1974, además de la reedición de *El avaro y otros textos*, vio la luz la primera edición de *El sol de Lima*, colección de ensayos que giran en torno a la literatura peruana y a lo peruano. Por esta razón, Luis Jochamovitz publicó un artículo titulado "Luis Loayza: el camino del regreso", en donde destacaba la aparición de Loayza por partida doble gracias a dichos libros. En esta nota periodística se

[7] Por su parte, César Ferreira apunta que en aquellos tiempos de juventud, junto a Mario Vargas Llosa y Abelardo Oquendo, Loayza descubriría, además de la lucidez de la prosa borgiana, la agudeza de la palabra del mexicano Juan José Arreola y el pensamiento existencialista de Sartre.

señala —una vez más— que lo esencial en la prosa del autor es la palabra, ya que ella "se administra económica y limpiamente bajo un penetrante sentido de lo poético" (Jochamovitz, 1976, 15). Del mismo modo, recalca la "universalidad" de sus espacios y tiempos representados[8], lo cual refuerza el tono nostálgico y lacónico de sus personajes, tan característico en sus relatos[9].

Posteriormente, Julio Ortega remarcará que la cualidad más valiosa que ofrece el autor de *El avaro* es "la destreza y la sugerencia del lenguaje impersonal que refiere una opción personal [de sus personajes]" (Ortega, 1988, 165), y gracias a la utilización de este recurso estilístico el narrador limeño construye sus peculiares mundos y recrea las desventuras de los protagonistas. Además, Ortega es el único que observa con tino que lo absurdo y paradójico de las situaciones que experimentan los personajes de *El avaro* tienen similitud con las historias Zen. Sin embargo, habría que recalcar que más allá de esta coincidencia, el ejercicio de Loayza responde, con sutil ironía, a la creación de un orden social desgastado y minado por el escepticismo, propio del Occidente contemporáneo, y no a la recreación de un modo de pensamiento filosófico oriental. Esto se evidencia con mayor fuerza en los textos de aprendizaje (como "Palabras del discípulo" o "El visitante"), idea que desarrollaremos con mayor profundidad en el tercer capítulo de esta tesis. Por último, Julio Ortega concluye que la soledad que muestran los personajes en este libro obedece al desencanto del mundo, producto del fracaso ante las situaciones a las que se enfrentan. Esta misma idea será corroborada por César Ferreira, quien acota que el escepticismo de los

[8] Fernando Velásquez se anima por señalar que los relatos están ambientados en la Grecia clásica, quizás guiándose por el texto "El héroe", que sugiere que el personaje central es el mítico Teseo. Empero, no hay nada preciso para corroborar esta afirmación.

[9] Este laconismo y desgano vital es una constante en los personajes de Luis Loayza. Más adelante en este primer capítulo lo veremos cuando se evalúe el papel de la crítica en la novela *Una piel de serpiente* y en La colección de relatos *Otras tardes*.

narradores penetra también en los personajes y en la conciencia de las diversas voces que pueblan *El avaro*.

Con motivo del coloquio *Cincuenta años de la Generación del 50. Homenaje a Alberto Escobar*, organizado por el Instituto de Investigaciones Humanísticas de la universidad San Marcos, dicha casa de estudios reeditó *El avaro*, en octubre de 2000. Esta vez, el libro contaba con un prólogo escrito por Edgar Álvarez Chacón, profesor de la mencionada universidad, cuyo enfoque hermenéutico aporta nuevas y pertinentes valoraciones sobre la obra de Loayza. De este modo, Álvarez Chacón argumenta que los relatos, presentados a manera de aforismos, fábulas y parábolas, están cargados de escepticismo e ironía. Empero, todo esto no es gratuito ya que en la Posmodernidad, el retorno a estas formas antiguas del narrar obedece al interés de los autores por representar momentos de crisis. De igual manera, se detiene a dar un breve análisis de cada uno de los relatos que componen *El avaro*, ya que están planteados sobre la base de la crisis y la prueba a superar.

Ahora bien, como destacábamos al comienzo, lo que llama la atención es, sin duda, el particular interés por los jóvenes estudiantes universitarios hacia la obra de Luis Loayza. Así, en 1991, Alejandro Susti González —joven por aquel entonces— obtuvo el bachillerato con su memoria "*El avaro y otros textos* de Loayza: Una aproximación narratológica". Dividida en tres capítulos, la primera intitulada "Una aproximación", Susti González presenta una cronología del autor, remarcando el papel de la crítica en la obra de Loayza y su marco de influencias; en la segunda, "Marco teórico", especifica y define las categorías narratológicas que aplicará para el develamiento de la estructura de los relatos de

Loayza; y, finalmente, en "Análisis", aplica las nociones teóricas en pos de dilucidar los engranajes estructurales que subyacen en los relatos de Luis Loayza. A pesar de su buena organización y esquematización, los cuales demuestran un sobrio manejo de la narratología, su estudio se ve incompleto puesto que no propone ninguna hipótesis, salvo el análisis estructuralista. Si bien es cierto que la intención de Alejandro Susti es únicamente desnudar el armazón narrativo de *El avaro*, el análisis cae en el vacío, ya que luego de descubrir los tipos de narradores y narratarios, así como los diferentes grados de focalización y los manejos de los tiempos ficcionales, entre otros, no existe una premisa central que justifique todo este ejercicio aplicativo. Además, el uso de demasiadas jergas críticas puede resultar un ejercicio un poco vano, pues un lector sin mayores nociones teóricas puede advertir muchas de las categorías propuestas sin necesidad de conocer los libros de Genette y sus secuaces. Sin duda, el capítulo más importante es el tercero, en donde se realizan una serie de análisis libres y diversos sobre los relatos y las secciones de la edición de *El avaro* de 1974. Es así que Susti comprueba la verosimilitud de algunos de los relatos de la primera parte del libro gracias a la relación dialógica que las historias del escritor limeño entablan con otros textos, además de aquella que el narrador establece con su narratario. Para ello toma como ejemplo "El héroe", relato que mejor clarifica la carga intertextual de las historias del autor, ya que la trama de este microrrelato presenta muchos rasgos en común con el mito de Teseo y el Minotauro. Además, el discurso confesional y mundano del narrador-personaje de *El avaro* se contrapone a las voces oficiales del mito griego que certifican y oficializan las hazañas del héroe, demostrando el carácter desmitificador del protagonista.

Luego de analizar los tiempos y la relación entre narrador y narratario de los relatos de la segunda y cuarta sección del libro —estos son "Griegos" y "Retrato de Garcilaso"—, Alejandro Susti concentra su análisis en la tercera parte, "Vocabulario y otros textos". Gracias a tres recursos —el lenguaje como motivo de reflexión, el empleo de recursos gráficos (paréntesis y guiones), y la muestra del mundo afectivo—, se percibe en los textos de Loayza una sensibilidad distinta de aquellos que están incluidos en las otras partes del libro. Sin embargo, el análisis se diluye en conclusiones un tanto obvias al sostener que estos "vocablos" son una muestra del ludismo y del humor que Loayza utiliza para crear una distensión lírica y poética, más que narrativa, lo que proporciona el clima apropiado para la lectura del relato más extenso del libro, "Retrato de Garcilaso".

De otro lado, entre los artículos universitarios sobre *El avaro* podemos destacar el de Camilo Fernández Cozman, quien se concentra en solo uno de los relatos del conjunto, este es "El héroe". Gracias a un análisis retórico y estilístico de las figuras literarias, Camilo Fernández señala que el depurado estilo de su prosa no es un mero accesorio preciosista ni mucho menos gratuito, sino que a través de ella el escritor limeño logra develar el sentido del texto y la cosmovisión del discurso narrativo. Asimismo, el carácter desmitificador que particulariza a Luis Loayza también es estudiado por el crítico sanmarquino, quien añade que este rasgo es propio de los escritores modernos. Pero, además, se preocupa por dilucidar las correspondencias que entrañan los personajes de Loayza en el relato. Así, advierte también la coincidencia del protagonista con Teseo; el monstruo de la caverna serían el Minotauro y el laberinto de Creta; y, finalmente, la esposa del héroe vendría a ser Ariadna. Ahora bien, en la historia el narrador-personaje hace un recuento de sus principales hazañas y confiesa que estas no fueron producto de su valentía

y denuedo, sino más bien se deben a la intervención de factores azarosos que, a fin de cuentas, lo consagraron como un héroe mitológico. He ahí la desacralización que bien alude Camilo Fernández, quien sentencia a modo de conclusión: "Loayza propone un discurso desmitificador, donde se observa un enfrentamiento entre el individuo y la conciencia colectiva con el fin de afirmar la actitud crítica del sujeto y la necesidad del auto desarrollo como fundamentos de la modernidad" (Fernández Cozman, 2002).

De otro lado, Luciana Namorato publicó en octubre de 2008 un artículo sobre la edición del INC, al cual tituló "Relaciones extrañas: discurso y referente en los relatos de *El avaro y otros textos*". En él, la autora enfoca su análisis en la relación que se establece entre la realidad y el discurso ficcional que entraña cada relato, recordándonos los límites borrosos entre ambos. Así, la Ph.D. brasileña distingue el desfase entre el discurso y su referente, y la consecuente seducción que ello despierta en el lector. Por ejemplo, cuando analiza "Palabras del discípulo" concluye que el discurso del aprendiz persiste en su intento de ordenar la realidad y de conferirle sentido, no obstante las limitaciones del discurso con el que se sirve para cumplir tal propósito. De este modo afirma: "En los relatos de *El avaro y otros textos*, mientras el discurso se abre interpretativamente a varios contextos para sobrevivir el momento de su producción, la realidad intenta rescatarse y recrearse por medio de la palabra" (Namorato, 2008). Asimismo, la autora señala que en estos relatos puede coexistir a la vez más de un discurso que dirija la acción o justifique el comportamiento de los personajes, como sucede en "Éxodo".

Un año después, la Universidad Nacional Mayor de San Marcos publicó el libro *Para leer a Luis Loayza*, que es una compilación de los principales artículos sobre la obra

del mencionado autor, muchos de los cuales han sido previamente analizados en este capítulo. Dentro de ella, podemos encontrar dos reseñas críticas acerca de *El avaro*, cuya autoría recae en dos profesores de dicha casa de estudios: Américo Mudarra Montoya y Jorge Valenzuela Garcés.

En lo que respecta al primero, titulado "La narrativa de Luis Loayza: apuntes generales para un estudio", su autor, Américo Mudarra, evalúa en conjunto la obra del peruano, aunque buena parte su estudio lo dedica al análisis de *El avaro*[10]. Si bien el artículo de Mudarra no ofrece nuevas aportaciones, es cierto que profundiza en aquellas que otros autores señalaron en su momento sobre el primer libro de Luis Loayza. En ese sentido, el crítico y profesor sanmarquino efectúa un estado de la cuestión para concluir que es posible leer la obra narrativa del escritor limeño como una trilogía, ya que muchos de los aspectos que caracterizan *El avaro* —la incapacidad que muestran los personajes para la acción, su pesimismo y visión irónica ante situaciones adversas o la incertidumbre en el futuro— los hallamos también en sus siguientes publicaciones: *Una piel de serpiente* y *Otras tardes*.

En tanto, Jorge Valenzuela en su artículo "La representación del poder en 'El avaro' de Luis Loayza" focaliza su análisis en el relato homónimo, mas no en el libro. Cabe destacar en el estudio de Valenzuela Garcés la breve, pero iluminadora contextualización que esgrime sobre la recepción que tuvo *El avaro* en 1955, ya que sitúa muy bien al lector en un momento en el cual la narrativa peruana empezaba su trunca modernización, en el

[10] Recordemos que Américo Mudarra es coeditor, junto a César Ferreira, del libro *Para leer a Luis Loayza* y, además, fue el responsable de la última reedición de *El avaro*, en el año 2000, publicado por el Instituto de Investigaciones Humanísticas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

que prevalecía la narración de corte urbano, de la cual Loayza se alejaba por completo. Lamentablemente, el estudio pierde precisión y profundidad analítica al dedicarle esfuerzos por dilucidar cuestiones secundarias, como saber si el personaje se encuentra dentro o fuera de un espacio cerrado, o advertir el carácter indeterminado y carente de referencias sobre los espacios y la temporalidad, los cuales son fáciles de advertir en una somera lectura.

Finalmente, en el ensayo intitulado "Un análisis narratológico de 'El visitante' de Luis Loayza"[11], escrito por Benjamín Sandoval, su autor intenta justificar la relación alegórica que advierte entre el proceso de migración peruano de la década del 50 y el relato de Loayza, en el cual este tema está representado de forma alegórica. Para ello se sirve de un enfoque estructuralista, no antropológico, aunque este último resultaría mucho más adecuado para explicar el fenómeno de inmigración del campo a la capital. Ciertamente, el estudio de Sandoval es muy esquematizado y ordenado, pero utiliza la narratología para dar cuenta de elementos que resultan obvios en una lectura superficial, como señalar la omnisciencia del narrador o concluir que en "El visitante" no existe marca alguna que ayude a definir el tiempo en el que está ambientada la narración. En ambos casos, dichos aspectos resultan bizantinos. Si bien a una escala global su artículo puede resultar interesante, advertimos que hay una fuerte incongruencia de base entre el aparato teórico y su propia interpretación. Ello, porque el análisis empleado tiene poco que ver con las conclusiones, pues su interpretación final no toma en cuenta las referencias narratológicas que su estudio le ha revelado, dando la impresión de estar ante dos artículos diferentes, uno

[11] Este artículo apareció en el primer número de la revista de ficción ultra corta *Plesiosaurio*, a principios de 2009.

dominado por la mirada estructuralista y otro más personal e intuitivo (naif aunque arriesgado), sin adscripciones a ninguna teoría de moda o decálogo hermeneuta.

I.1.2 *Una piel de serpiente*

El domingo 28 de junio de 1964 el diario *Expreso* anunciaba en sus páginas la publicación de *Una piel de serpiente*, la primera y —hasta el momento— única novela de Luis Loayza, bajo el sello Populibros. Recordemos que Loayza había publicado *El avaro* en 1955, es decir, nueve años atrás y, a pesar de las esporádicas apariciones del autor en revistas y periódicos, era la primera vez que entablaba nuevamente contacto directo con el público general[12]. Aquella nota de 1964 señalaba: "(...) al cumplir su primer aniversario, Populibros lanza al grueso público cinco títulos de autores peruanos [...] *Una piel de serpiente*, muestra los azares de un grupo de jóvenes universitarios de clase media acomodada que van cambiando de la rebeldía al conformismo". La novela narra la historia de un grupo de jóvenes, provenientes de familias acomodadas, quienes deciden publicar un periódico con tendencias políticas contrarias a las imperantes durante los tiempos de la dictadura de Manuel Odría, allá por los años 50[13]. En paralelo, Juan, el personaje central de

[12] José Miguel Oviedo señala en "Los héroes fatigados de Luis Loayza", que luego de permanecer en París por cuatro años, Loayza retorna al Perú y publica la novela dos años después: "Marchó a Europa en 1958, y allí permaneció casi 4 años; a su vuelta al Perú, reticente a la publicación y apático para vencer las reglas del trato literario, Loayza se refugió en el periodismo y, como siempre, en la simple lectura. Allá en París, sin embargo, había escrito la novela que solo ahora publica y que constituye su primer contacto con el gran público" (Oviedo, 1964, 8).

[13] De acuerdo con Miguel Gutiérrez, otras novelas que recrean estos tiempos de dictadura odriísta son: *Conversación en la catedral* de Vargas Llosa, *Los geniecillos dominicales* y *Cambio de Guardia* de Ribeyro, *Los aprendices* de Zavaleta, y también el relato corto "Joche" de Gálvez Ronceros. (Gutiérrez, 1988, 25).

la novela, vive un romance con Carmen, una muchacha que pertenece a la clase media limeña. No obstante, esta última, en vista de que Juan no se mostraba ni enamorado ni interesado siquiera en formalizar la relación, decide casarse con Fernando Arriaga, uno de los compañeros del protagonista, en pos de asegurar su estabilidad emocional y económica. Por su parte, el señor Arriaga, padre de Fernando, es un burgués acomodado que acepta auspiciar el periódico con la intención de usarlo como trampolín político y así ocupar un cargo en el gobierno. Luego de una serie de idas y venidas por las calles de Lima y Miraflores, "azotados por el sinsentido y la mediocridad de una vida juvenil" (Ferreira, 2002, 52), la policía impide la distribución del diario, ya que contenía una carta de protesta del sector obrero contra el gobierno. De esta manera, la publicación es interceptada y decomisada antes de que salga de la imprenta, quedando detenidos Juan y el líder sindical Julio Esnaola. Para cuando el protagonista es liberado por mediación del señor Arriaga, los integrantes del periódico deciden cambiar la línea ideológica inicial, mostrándose mucho más complacientes con la dictadura de turno, lo cual provoca el desencanto y el rechazo de Juan. Esta es la metáfora que da título a la novela.

No obstante la simplicidad de la línea temática, *Una piel de serpiente* se preocupa por retratar el ambiente de fatiga existencial y psicológica entre los jóvenes de la clase media limeña en tiempos del régimen de Manuel Odría[14]. Los personajes, entonces, carecen de drama y de emoción, viven en medio de la nada y su desgano es una consecuencia directa ante el fracaso del periódico como proyecto de denuncia y enfrentamiento contra la

[14] En un artículo periodístico de la década del 60, a propósito de la publicación de *Una piel de serpiente*, Abelardo Oquendo sostiene que: "la intención de esta novela no es contarnos una historia ni presentarnos un grupo de gentes, sino reflejar el clima que los envuelve, un ambiente, una atmósfera; es decir, la textura de una realidad" (Oquendo, 1964). Siguiendo esta línea, César Ferreira confirma que *Una piel de serpiente* apuesta más por la creación de esta atmósfera singular, en la cual se aprecia la asfixia moral y psicológica que impone la dictadura sobre los miembros de la sociedad.

decadencia moral del gobierno militar. De ahí que el autor nos presente personajes de quienes no sabemos nada[15], pues no tenemos información acerca de cómo son fisicamente, ni qué es lo que sienten o piensan, como ocurre también con los de *El avaro*, a los que desconocemos casi por completo. La intención de Loayza, entonces, no es contarnos una historia ni tampoco novelizar la historia, mucho menos pretende mostrarnos un grupo de jóvenes burgueses limeños, sino más bien recrear el alienante hábitat en el que se desenvuelven[16], con lo cual se pone en evidencia "la incapacidad de un sector social del Perú para percibir las cosas y actuar" (Velázquez, 2001, 58).

Como podemos suponer, el título de la novela —*Una piel de serpiente*— refleja el cambio de una posición comprometida e idealista por una más oportunista, convenida y arribista. Es, en otras palabras, el paso de la rebeldía de juventud a la cínica madurez en la sociedad peruana. Loayza elige, por ello, a un grupo de jóvenes que están justo en el momento del cambio, pero, salvo Juan, ninguno se atreve a ir contra la corriente, sino que se dejan llevar por un conformismo a prueba de balas, por una vida sosegada, acomodada y servil. Al fin y al cabo, como diría uno de los personajes de la novela: "todo no pasa de ser un juego de niños que quieren divertirse" (Loayza, 1973). Mario Vargas Llosa lo ilustra muy bien en una alusión a dicha época:

---

[15] Como se podrá advertir, hay una relación entre los personajes de *Una piel de serpiente* y los de *El avaro*, quienes se muestran apáticos, cansados existencialmente, sin sentido de lucha o abatidos y agobiados por el futuro. Esto también se notará en los individuos de *Otras tardes*, su siguiente colección de relatos cortos.

[16] Así no parece entenderlo Miguel Gutiérrez, quien arguye que la novela de Loayza es aburrida, ya que el espíritu ecuánime del autor de *Una piel de serpiente* corresponde con el sector social del cual procede: la alta burguesía. Por esta razón, y cegado por un razonamiento socialista y panfletario, Gutiérrez profiere uno de los comentarios más infundados de la crítica peruana: "De este modo, con su espíritu mesurado, con una controlada nostalgia y voz asordinada, y renunciando a empresas mayores y a grandes riesgos, y que en nuestra particular formación histórico-social supone explorar las formas de conciencia del torturado hombre peruano, elige el camino menor de la perfección formal y la limpieza y sobriedad del lenguaje, logrando en esta dirección producir —si exceptuamos *Una piel de serpiente*, una de las novelas más aburridas de la literatura peruana— textos con alta calidad, como los de *El avaro* y de cuentos como 'La segunda juventud' o 'La enredadera'". (Gutiérrez, 1988, 110).

> Nosotros, en cambio, los adolescentes de esa tibia clase media a los que la dictadura se contentó con envilecer, disgustándolos del Perú, de la política, de sí mismos, o haciendo de ellos conformistas y cachorros de tigre, solo podemos decir: fuimos una generación de sonámbulos. [...] Loayza no ha hecho ninguna concesión a esta clase que muestra en todo su bochorno y su entumecimiento letárgico. (Vargas Llosa, 1990, 75-76).

En el caso de Juan, este acontecimiento simboliza el paso de una pusilánime actitud de denuncia política al total desencanto, a la desidia y al descreimiento del orden en el que se encuentra. Resulta pertinente recordar una de las escenas finales de la novela: mientras Juan estuvo detenido junto a Esnaola recibe un número telefónico para que avise a los sindicalistas que su líder se encuentra detenido. Sin embargo, el protagonista nunca logra ponerse en contacto con nadie, lo cual ilustra muy bien la soledad y el desamparo en los que se encuentra el individuo que posee una postura ética. Además, el alejamiento voluntario del periódico y la muerte de sus ideales le inducen a caer en el abismo de la modorra, del escepticismo y de la enajenación. Estas sensaciones y sentimientos están muy bien representados en la novela de Loayza, y por lo general en casi toda su producción narrativa.

En una aguda reseña publicada en "El Dominical" del diario *El Comercio*, el 28 de junio de 1964, José Miguel Oviedo da cuenta —luego de una breve introducción sobre los temas y los escritores de la Generación del 50— de las características de los personajes creados por Loayza en su novela. Titulándola "Los héroes fatigados de Luis Loayza", el crítico peruano anota que la apatía y el descontento son los principales componentes de la personalidad de los protagonistas de *Una piel de serpiente*, imbuidos en una realidad nebulosa y alienante:

> No hay culpa ni inocencia; ni pasión ni franca renuncia; simplemente una fatiga existencial que impregna todo y lo hace borroso, melancólico y opaco como es el espíritu profundo de la ciudad; como es, deliberadamente, el estilo que la retrata y la refleja a través de ambientes característicos: las playas y parques de Miraflores, los acantilados que rodean el mar, el perfil decadente de Barranco. (Oviedo, 1964, 8).

Por su parte, Sebastián Salazar Bondy señala en su reseña "*Una piel de serpiente*", publicada en el tercer número de la *Revista peruana de cultura*, que este desencanto en la conducta de los individuos que presenciaron dicha época está muy bien reflejado en las imágenes borrosas de la ciudad y en la construcción de los personajes de la novela. Además de la apática psicología de los jóvenes protagonistas, podemos advertir que sus nombres son tan comunes o generales —Juan, Carmen, Alfonso— y que no tienen apellidos —a excepción de Fernando Arriaga—, con lo cual no se llega a definir su identidad[17]. Es más, algunos solo son conocidos por sus apelativos —Jopo, el Chino, Tito—, y hasta su propio periódico carece de identidad al omitirse el nombre, de ahí que ninguno se involucre en cuerpo y alma con el proyecto, porque todo es confuso e indeterminado. Esta atmósfera imprecisa está conformada por ambientes inciertos (playas, acantilados y parques de Miraflores y Barranco, o las calles del centro de la capital), y, a su vez, plagada de sujetos sin rostro, estáticos, anónimos: parejas de novios en la playa, hombres que leen periódicos o parroquianos que pasean por el parque, entre otros. Ello refuerza la idea de un ambiente apático, en donde la molicie penetra todo lo que toca; así arguye el crítico: "Esos otros, en verdad, se ofrecen a la postre como la preciencia de la adultez sin grandeza que aguarda a los hijos pródigos de un tiempo y una clase" (Salazar Bondy, 1964, 151).

[17] Este mismo proceder tienen los personajes de *El avaro*, que carecen incluso del primer nombre. Solo son antecedidos por un artículo y un sustantivo (la bestia, el héroe, el solitario, el maestro o el discípulo, entre otros) eliminando drásticamente cualquier referencia y con ello su propia individualidad.

En octubre de 1985, Christiane Fèlip Vidal sustentó su *Mémoire de Maîtrise* en la Universitè Paul Valery, en Montpellier, intitulada: "*Una piel de serpiente*. Luis Loayza". A lo largo de sus noventa y tres páginas la autora hace un análisis narratológico de la novela y, para ello, divide la investigación en tres capítulos en los que analiza los elementos superficiales del relato, como los espacios y su estructura temporal y, además, hace un juicio crítico sobre los personajes de la historia. En líneas generales, es un trabajo descriptivo y aplicativo, en donde Christiane Fèlip Vidal demuestra un buen dominio de los postulados de Genette y sus secuaces; empero, no va más allá del plano estructural. En la primera parte, la autora hace un exhaustivo recuento de todos los lugares que aparecen en la novela. El espacio urbano es rigurosamente enfocado y analizado, capítulo por capítulo, para finalmente señalar que la historia se sucede en los barrios y lugares residenciales de la capital, tanto del Centro de Lima como de San Isidro y Miraflores. Tomando como referentes críticos a Mario Vargas Llosa, Abelardo Oquendo y al propio autor de *Una piel de serpiente*, Christiane Fèlip Vidal concluye que la característica principal de estos espacios es su monotonía, la cual aparece muy bien graficada en los recorridos circulares de sus personajes por unos lugares que son presentados al lector de forma borrosa. Es decir, Loayza no hace un calco efectivo de la verdadera ciudad de Lima, sino que la torna ficción, alterándola de tal modo que la vuelve imprecisa a través de la focalización del narrador omnisciente y, en menor escala, del punto de vista del protagonista, quien muchas veces emite escuetas informaciones sobre los lugares que recorre. Finalmente, su *Mémoire de Maîtrise* cierra con el capítulo dedicado a los personajes. En esta tercera parte la investigación toma mayor interés porque el ejercicio crítico está más orientado a demostrar una premisa: la relación entre el carácter desinteresado del protagonista con el ambiente pesimista que bulle en *Una piel de serpiente*:

> La estricta limitación de verbos y sustantivos a la sola enumeración de lo que se ve o hace, la economía de los adjetivos, permiten, más allá de lo anecdótico de la novela, representar el telón de fondo sobre el que evolucionan los personajes, esa atmósfera de desaliento, de frustración y de desgano que impregna la novela (Fèlip Vidal, 1985, 92).

Sin embargo, los medios por los cuales llega a esta conclusión no parecen ser los más apropiados. En esta parte final de su *Mémorie* también concentra su atención en un método estadístico y mecánico, lo cual impide que el análisis desplegado no trascienda su aspecto técnico y estructural. Esto conlleva a que las conclusiones se muestren febles y vagas como propuesta investigativa, aunque muy fuertes y acertadas al momento de develar el aspecto estructural de *Una piel de serpiente*.

Por otro lado, algunos críticos literarios o escritores han expresado diversas impresiones sobre esta novela por medio de ensayos y reflexiones. Uno de ellos es Mario Vargas Llosa, quien esgrime una apreciación más subjetiva y emocional debido a su cercana amistad con Loayza. Para él, la novela le recuerda el agitado clima de imposición política de su juventud, su amistad y afinidad literaria con el autor de *El avaro* y con Abelardo Oquendo. Además, hace un rápido deslinde sobre la psicología de los personajes de la novela, y señala con mucho acierto la falta de solidaridad entre los integrantes del periódico, el gélido compromiso emocional entre Juan y Carmen, la infinita fatiga existencial y la política de la clase media limeña.

No tan personal ni biográfico como el de Vargas Llosa, pero sin tampoco alejarse del aspecto histórico que supone la novela, es el artículo de Jorge Coaguila, "Previo al derrumbe". En él se menciona someramente las novelas que tratan o se ambientan durante

la coyuntura política del gobierno de Manuel A. Odría. Sin embargo, su juicio valorativo poco aporta al estudio de *Una piel de serpiente*, puesto que muchas de sus observaciones recaen nuevamente en el trabajado y bien logrado aspecto estilístico y formal del autor, con lo cual no hace más que repetir lo que otros escritores y críticos ya habían precisado varias décadas atrás.

Quien sí arriesga por una clasificación de la novela, basándose en el plano formal y estructural, es Wolfgang Luchting con su extenso ensayo titulado "El caso de Luis Loayza: *Una piel de serpiente*". Según el crítico, la novela de Loayza es un claro intento de escribir un *nouveau roman* peruano. Para ello se basa en las características básicas de este tipo de novela, a saber: 1) Rechazo del análisis y de la psicología; 2) Atenuación o supresión de la anécdota; y 3) Superación de la nueva novelística, con sus autores omniscientes, interviniendo en el destino de sus personajes, ya sea amonestando o moralizando (Sábato, 1963). Resulta muy curiosa la coincidencia de algunos de los rasgos narrativos de Loayza con los del *nouveau roman*; sin embargo, esto no es suficiente para sostener tal afirmación. Luchting establece dos hipótesis para llegar a sustentar su tesis central. La primera es que *Una piel de serpiente* "demuestra una esquizofrenia en la visión de la realidad" (Luchting, 1971, 180). Por este motivo divide a los personajes en "los más o menos buenos y los más o menos malos": los primeros son los que *no tienen padres* y los otros son los que *sí tienen padres*. Estas deducciones le hacen separarse de su idea principal para fijarse en el aspecto moral y psicológico de los personajes principales de la novela. Los padres representan todo el cinismo y la hipocresía de la sociedad peruana, por esta razón sus hijos, que han recibido a lo largo de su vida la influencia paterna, son personas cínicas e hipócritas. Ocurre lo contrario con aquellos que no tienen padres en la novela, quienes sintiéndose libres de este

influjo, moldearon su propio carácter evitando ser arrastrados hacia aquel oscuro orden social. A nuestro entender, resulta absurda esta idea ya que los padres en *Una piel de serpiente* no ocupan ni siquiera un papel secundario en la historia. El único que realmente cobra importancia es el progenitor de Fernando, el señor Arriaga, pero tampoco hay una fijación en la novela por retratar la relación padre-hijo.

Asimismo, Luchting afirma que las descripciones que ofrece la novela obedecen a la intención "casi hipnótica" del autor por representar al mínimo la realidad, artificio que deja en segundo plano la historia. Valiéndose de los conceptos de *intrarrealidad* y *neo-naturalismo*, Luchting asevera que las descripciones se concentran en los objetos inanimados antes que en los rasgos físicos de los personajes, de ahí que muchas veces sus ambientes y locaciones descritas están sumidos en un estado de inocencia paradisíaca, relacionando a los padres con los corruptos y degenerados Adán y Eva bíblicos. Todo ello le hace suponer que esta novela es un intento peruano de *nouveau roman*, llegando a la conclusión de que Luis Loayza, "en sus pasajes de acción, escribe contra el ritmo natural e innato que caracteriza una acción" (Luchting, 1971, 214). Su juicio, entonces, nos parece bastante endeble y frágil, sobre todo por sus planteamientos y argumentos resultan insuficientes para asegurar que *Una piel de serpiente* es un intento de Loayza por escribir un *nouveau roman* a la peruana.

Marcos Mondoñedo es otro de los críticos que afirman que la novela de Loayza está emparentada con la poética del *nouveau roman*, pero a diferencia de su predecesor, quien se guía de una crítica intuitiva, sus hipótesis están mejor sustentadas. La intención principal de su ensayo es dar a *Una piel de serpiente* una mayor valoración de la que goza por parte de

la crítica literaria peruana, articulándola con los postulados de la nueva novela. El crítico empieza con un deslinde narratológico genettiano e indica que en la novela de Loayza hay un marcado predominio del relato sobre el discurso, y de la descripción sobre la narración. Por ello, "hay una minuciosidad intensa en las descripciones que en muchas ocasiones —por no decir en todas— nada proporcionan al enriquecimiento de la trama, no son indicios, parecen rellenos cuya única significación es la de no tenerla dentro de la unidad de la novela" (Mondoñedo, 2003). Como lo afirmará más adelante, para él las descripciones en *Una piel de serpiente* son un intento de asir el mundo, en donde el sujeto que guía la focalización mantiene en todo momento una postura objetiva y rechaza cualquier tipo de intervención suya. Sin embargo, el propio Loayza, al analizar el *Ulises* de Joyce, nos da un indicio del modo de narrar del escritor irlandés, y a partir de ella podemos inducir y corroborar la función que cumplen las descripciones en la novela del peruano: estética y estilística. Así leemos en *Libros extraños*: "La prosa del *Ulises*, aparte de servir de instrumento para contar una historia, tiene un valor artístico que reclama nuestra atención: la corriente narrativa avanza sin prisa, doblándose en amplias curvas lentas. Para disfrutar del libro es preciso someterse a su ritmo, semejante al que acepta un lector de poesía" (Loayza[B], 2000, 65). Esto mismo ocurre en *Una piel de serpiente*, en donde la prosa y el estilo que moldean las descripciones obedecen más a un afán estilístico y prosódico y no un intento de explicar el mundo, al menos no de la manera que plantean los postulados de la nueva novela.

Una segunda característica que relacionaría esta novela con el *nouveau roman* —a decir de Mondoñedo—, es su intento de ir contra la "heteroecentricidad", y para ello se basa en las ideas de Robbe-Grillet, así como en las de Ludovic Janvier. De este modo, Mondoñedo nos

explica que es el propio personaje quien nos conduce hasta su mundo y no el narrador (sin por ello determinar ni condicionar nuestra percepción como lectores), haciendo desaparecer todo intento de investigación psicológica. La tercera característica es que en ambas el personaje principal asume la reconstrucción de su mundo a través de su constante caminar. Para el *nouveau roman*, el caminar "indica un cuestionamiento del entorno, un abandonarlo para verlo mejor, para encontrarlo en la fuga" (Mondoñedo, 2003). Este constante deambular es muestra de una clara inadaptabilidad del sujeto, llevándolo a la marginación y al descontento ante su círculo social. Una vez definidos los puntos comunes entre *Una piel de serpiente* y el *nouveau roman*, el crítico sanmarquino se concentra en demostrar la hipótesis principal de su ensayo: descubrir los elementos que la signifiquen, haciéndola comprensible para la crítica literaria peruana[18]. Empero, lo que hace Mondoñedo es un trabajo crítico de posta muy clásico en nuestros estudios literarios: se hace eco del parentesco entre propuestas cuya concordancia ha remarcado, aunque ello puede ser cuestionable —en este caso la del *nouveau roman* y la novela de Loayza[19]— y, al final, relega dicha tarea a investigaciones posteriores que se interesen en continuar y profundizar lo que él mismo empezó.

Cuatro años después, el propio Mondoñedo analizará otro de los libros de Loayza, *Otras tardes*, con el que establecerá pequeños paralelos e indicará las diferencias entre ambas obras; la principal, sobre todo, es el abandono del objetivismo despsicologizado que predomina en *Una piel de serpiente*. En este artículo, publicado en su blog personal, el

[18] En realidad, ello no es más que una respuesta al absurdo comentario efectuado por Miguel Gutiérrez, que citamos previamente en la nota 16 de este capítulo.

[19] No obstante, Marcos Mondoñedo sugiere que ello puede ser discutible, ya que él mismo reconoce que existen ciertos puntos que marcan un distanciamiento entre ambas poéticas: "*Una piel de serpiente* necesita entonces, de una crítica que muestre *su* poética, que desde afuera, con "objetividad", establezca los vínculos y distanciamientos de Loayza con respecto al *nouveau roman*". (Mondoñedo, 2003).

crítico y profesor sanmarquino resume las principales hipótesis de su estudio anterior[20] y, a su vez, defiende su hipótesis en la cual afirma que *Una piel de serpiente* se ciñe a los lineamientos propios del *nouveau roman*.

Habría que señalar que la propuesta de Mondoñedo linda con lo utópico, ya que las descripciones de Loayza apuestan por la construcción de atmósferas en donde se enfatiza y se acentúa el ambiente de "asfixia psicológica" de los personajes, producto del desgaste y del desencanto de una situación política específica en la novela, anotados en su momento por Oquendo y Salazar Bondy. En este sentido, los planteamientos de los estudios de César Ferreira y Sergio R. Franco[21] no resultan forzados, sino que aciertan en los puntos anteriormente señalados, aún cuando sus análisis no formen parte de un estudio exclusivamente dedicado a la novela de Loayza, ya que más bien se abocan a subrayar e indicar los rasgos principales de la novelística y ensayística del autor, sin tampoco profundizar demasiado en ellos. Como hemos visto, entonces, en *Una piel de serpiente* la historia cede la importancia al aspecto técnico, en concreto, a las descripciones, debido a que al autor le interesa más mostrar al lector una época carente de vitalidad y de heroísmos, que marca una relación directa con la apatía psicológica y la pusilánime animosidad de los personajes, víctimas de una corrupta y castrante atmósfera social. Al respecto, arguye Sergio R. Franco:

> Estas [las descripciones] no solo aportan a la configuración y amoblamiento de la diégesis, sino que poseen una funcionalidad indiciaria y proveen valiosos contrapuntos entre la exterioridad del mundo y la interioridad de los personajes, interioridad que la focalización nos veda, pero que podemos conjeturar. (R. Franco, 2004, 7).

---

[20] *Estos tres elementos son: "la importancia de la descripción, la 'desheroecentricidad' y el deambular como* forma de conocer el mundo". (Mondoñedo, 2007).

[21] Hacemos referencia a "La silenciosa presencia de Luis Loayza" y a "Sobre Luis Loayza", respectivamente.

Por su parte, Agustín Prado se detiene a dilucidar los tópicos amorosos, sociales y dictatoriales presentes en la línea temática de la novela. En "Sexo, política y dictadura en *Una piel de serpiente*" el sanmarquino inicia su artículo poniendo en evidencia la cercanía de Loayza con Henry James, cuya marcada influencia queda muy bien retratada en la novela del limeño. Asimismo, analiza la tibia relación amorosa entre el protagonista y Carmen, y luego se detiene en algunos temas ya estudiados anteriormente, como la psicología de los personajes absorbidos por el desencanto y el conformismo de la burguesía y puntualiza el carácter realista de la novela en relación con el momento histórico al cual hace referencia *Una piel de serpiente*: la dictadura de Odría. Empero, lo interesante se encuentra más bien en las comparaciones que establece entre la historia de Loayza y aquella que relata Mario Vargas Llosa en *Conversación en la Catedral*, con la cual remarca no solo las semejanzas entre los personajes que cada uno de ellos construye, sino también las diferencias, como la abdicación del narrador limeño a escribir una novela total, tan propio de su par arequipeño.

I.1.3 *Otras tardes*

Luego de 21 años de silencio narrativo, Luis Loayza publicó *Otras tardes* en 1985, un conjunto de cinco relatos cortos cuyos espacios y personajes nuevamente tenían como protagonistas estelares a Lima y a los miraflorinos. No obstante, algunos de los relatos

aparecidos en este libro, como "Enredadera", "Fragmentos"[22] y "La segunda juventud"[23], ya habían sido publicados años antes en algunas revistas y antologías de cuentos.

Uno de los primeros artículos acerca de la aparición de *Otras tardes* es el de José Luis Sardón, "El mismo Loayza", incluido en el vigésimo número de la revista *Hueso húmero*. En él, el crítico elogia la prosa del autor y resalta la elegancia de su fluidez, además de la armonía de los opuestos: "rigor y aventura, serenidad y pasión, lucidez y arrebato" (Sardón, 1985, 164). Asimismo, advierte la confluencia entre la mirada narrativa y analítica de Loayza, en el momento de representar la realidad y la psicología de los personajes. Sin embargo, José Luis Sardón analiza superficialmente solo dos de los relatos, "Otras tardes" y "Fragmentos". Sobre el primero apenas si describe unas cuantas escenas y a los personajes, mientras que del segundo acota que, si bien no hay relación alguna entre estos fragmentos y los otros cuatro relatos de *Otras tardes*, sí podemos advertir en ellos una particular intensidad poética, ya que "su pulso íntimo es tal que resulta incompatible con el camino de largo trecho. (...) Los *fragmentos* de Loayza son un compromiso de su vocación poética con su oficio narrativo" (Sardón, 1985, 165). En este sentido, Marcos Mondoñedo, en su artículo dedicado a *Otras tardes*, asevera que los "Fragmentos" son más bien unas viñetas agrupadas a manera de retazos dispersos de un ejercicio de remembranza narrativa.

Por su parte, Alonso Cueto nos ofrece nuevamente un conciso análisis acerca de los personajes y su incapacidad por conseguir su objeto de deseo: el amor. De esta manera, Cueto advierte que detrás de la formalidad y la caballerosidad de los personajes masculinos,

[22] Las dos primeras aparecieron en los números 1 y 18 de la revista Hueso Húmero, respectivamente.
[23] Luis Fernando Vidal en su antología de 1981, *Cuentos limeños (1950-1980)*, incluye este relato.

se esconde el temor y la indecisión por expresar sus sentimientos y pasiones, con lo cual tenemos un conjunto de narraciones que versan sobre el amor frustrado. Por ello, el crítico no duda en comparar a los personajes de Loayza con los de Henry James[24], ya que el recato de estos les conduce a la soledad y a vivir sus vidas como meros espectadores y testigos antes que ser protagonistas de sus propias vidas.

En tanto, Ricardo Sumalavia advierte que en el imaginario de los personajes sobrevive una ciudad que ya no existe más y que, por el contrario, es muy distinta e inactual de aquella en la que viven[25]. En otras palabras, habitan en una Lima antigua, de principios del siglo XX, y no advierten que "su presente" está iniciando su proceso de decadencia: aparecen nuevos distritos en las periferias del Centro histórico de la capital, la ciudad crece sin control y el deterioro de los antiguos edificios aniquila el esplendor del que gozaba. Es ahí donde se produce una ruptura de orden psicológico: el deterioro deshace la percepción de su propia realidad y los hace sentirse extraños en su hábitat. Este sentimiento de no pertenencia se replica en cada uno de las narraciones pero de diversos modos:

> Estos quiebres se dan por retornos al país, rupturas sentimentales, ausencias familiares o por un simple estado de ingravidez dictaminado por los calores estivales o la grisura del invierno limeño. Y cuando vuelven la mirada, lo primero que notan son casas derruidas, nuevas construcciones, una nueva lógica que rige las vidas de los otros y que ellos no han sabido aplicar ni asimilar. (Sumalavia, 2004, 12).

[24] Recordemos que en la única entrevista concedida por Luis Loayza, aparecida en una muestra de narradores peruanos publicada por Alianza Editorial, titulada *Narrativa peruana. 1950/1970*, declara escuetamente que entre sus escritores extranjeros favoritos destaca Henry James. De ahí que la comparación entre los personajes de James y los de Loayza que esgrime Alonso Cueto sea certera y apropiada.

[25] Esta idea ya había sido señalada anteriormente por César Ferreira en su artículo "La silenciosa presencia de Luis Loayza", pero sin profundizar en ella. De esta manera, Ferreira sostiene que "Ciudad y memoria se funden en el nebuloso ejercicio nostálgico de seres que, antes que actores de su destino vital, nos sorprenden como actores pasivos y ensimismados de su historia personal". (Ferreira, 2002, 53).

Asimismo, Sumalavia es el único en reflexionar sobre el personaje femenino en este libro. Las mujeres limeñas de Loayza prefieren alternar sus vidas fuera del invierno capitalino y, lejos de mostrarse independientes, terminan cediendo a la soledad o a la complacencia de sus esposos o sus familias[26]. En lo que respecta a los personajes masculinos, el crítico coincide con su par Alonso Cueto, y señala que estos no llegan a ninguna parte, es decir, nunca obtienen la felicidad.

En el año 1989, Enrique Bruce sustentó su tesis de licenciatura, "Destierros y destiempos: la temática del desarraigo en *Otras tardes* de Luis Loayza"[27], en la Pontificia Universidad Católica del Perú. El título se corresponde con el desplazamiento existencial o volitivo que los personajes sufren en cada uno de los relatos de *Otras tardes*. De este modo, Bruce divide su tesis en cinco capítulos: "Destiempos", "Lo uno frente a lo otro", "Pugna de voluntades", "Dialéctica de los espacios", y "Destierros y destiempos: la metáfora del hijo imaginario".

En el primero de ellos enfrenta el pasado evocado por el discurso primario con el presente o con un pretérito más cercano al "ahora" de los relatos, y el consecuente contraste intensifica la naturaleza nostálgica de los personajes, quienes intentan reconstruir un momento en sus vidas mucho mejor que el actual. De ahí que la soledad y el desarraigo a una época que no es la suya se sienta con mayor intensidad.

[26] A excepción de Adela, personaje del relato "Enredadera", quien se resiste a seguir las tradiciones sociales y familiares.

[27] Del mismo modo, Bruce publicó 10 años después el artículo "La temática del desarraigo en el relato 'Padres e hijos' de Luis Loayza", cuyo análisis es una síntesis de su tesis.

En el segundo capítulo, el análisis se centra en demostrar que los diversos acontecimientos que ocurren en las narraciones y en los enfrentamientos entre personajes conforman "el nervio de la propuesta estilística del autor" (Bruce, 1989, 15), esto es, que las diferencias entre individuos y espacios frente a sus pares es el resultado de las comparaciones y confrontaciones que sirven a Loayza para estructurar y armar sus historias. Por ejemplo, en el relato "Padres e hijos", la enfermedad del tío Ricardo enfatizará el aislamiento respecto de su sobrino Jaime, —el protagonista—, quien configura su personalidad a partir de este distanciamiento y servirá para aumentar la tensión cuando Jaime se "encuentre" con la figura de su padre, fallecido hace muchos años.

Más iluminador que el tercero es el cuarto capítulo, en donde se aborda el estudio de los espacios: en él Enrique Bruce subraya que los lugares inciden directamente en los estados volitivos de los personajes. Así, en "Enredadera" los padres del protagonista se sentían seguros en los rincones urbanos del Centro de Lima, mientras que los amplios jardines de Miraflores en casa de la abuela les producían inseguridad y, paradójicamente, tenían la impresión de ser prisioneros en medio de tanta naturaleza. Lo mismo ocurre con el protagonista, para quien esos amplios jardines miraflorinos de la década del 30 le producían paz y tranquilidad, pero a su vez le hacían sentirse como forastero: "recuerdo haberlas oído el primer día que pasé en Miraflores, sintiéndome desterrado de Lima, es decir del centro de la ciudad que es lo que propiamente se llama Lima" (Loayza, 2000, 446). Cabe señalar que en cada una de las narraciones del volumen hay una confrontación entre los espacios urbanos y los ambientes abiertos configurados por la naturaleza: los primeros representan el centro de la civilización, la gran urbe, la cúspide de la modernidad; mientras que los otros barrios o distritos son tomados como meras provincias, lugares de solaz y descanso de la

agitada vida capitalina. Esto hace que los personajes, pertenecientes a la alta o mediana burguesía, sientan Lima como la verdadera nación peruana, la histórica nación de la que ellos forman parte. En contraposición, Miraflores, vista como "provincia", es el símbolo de la nación emergente, poseedora de los nuevos valores y costumbres: es, en pocas palabras, el Perú de los nuevos limeños. Estos nuevos habitantes han perdido sus recuerdos, forjados en el orden de la antigua Lima, lo cual acentúa la sensación de desarraigo, que es el eje de la investigación de Bruce. Finalmente, el autor de la tesis concluye en que los acontecimientos en los relatos despiertan un sentimiento de pertenencia, una ligazón con un tiempo pasado "embellecido e idealizado" por los recuerdos de los personajes, lo cual les induce a recrear estos estados de ánimo y lugares que ya no existen, acentuando la nostalgia y la soledad en la que se encuentran.

Cabe señalar que, ciertamente, los personajes, tanto protagonistas como secundarios, presentan una personalidad flemática, pasiva y desencantada por el mundo que los rodea. En algunos casos, la molicie y apatía que presentan se debe a la insidia del clima limeño sobre sus habitantes. Un claro ejemplo lo encontramos en el relato "Otras tardes", en donde la grisura de la ciudad condiciona muchísimo los actos de los personajes, quienes nunca llegan a finalizar lo que empiezan, algunas veces apaga la pasión entre los amantes o, irónicamente, los envilece. Así se expresa el protagonista de dicha narración: "He empezado a leer el libro que me traje: es de un viajero francés que estuvo en el Perú a mediados del siglo pasado y encontró que los limeños somos muy malas personas, dice que por culpa del clima." (Loayza[A], 2000, 122).

Por otro lado, Bruce, en su artículo "La temática del desarraigo en el relato 'Padres e hijos' de Luis Loayza", resume muy bien el sentimiento de desarraigo que experimenta el protagonista al identificarse con su fenecido progenitor[28]:

> Ese hijo que sufre el desplazamiento más radical de todos, por su naturaleza imaginada, se reencarna en el padre de Jaime, en el objeto de la ternura que expresa el protagonista ante un hombre cuya infelicidad, la revelación de la misma, fue el objetivo de su búsqueda interior, el deseo de comunión con el pasado y con los sentimientos, y que había servido de fábula a la narración. La nueva entidad padre-hijo imaginado, encarna los sentimientos más enraizados en la tierra de los perpetuos destierros y los perpetuos destiempos (Bruce, 1999, 67).

No obstante, habría que señalar que no existe "reencarnación" alguna entre Jaime y su padre, ya que el primero se reconoce como su progenitor e intercambia roles con este cuando observa en una antigua fotografía que los ojos de ambos son idénticos. Este artificio es lo que Mijail Bajtín denomina 'alteridad', esto es, el reconocerse y configurarse a partir de los ojos del otro, y es lo que Jaime hace en la escena final del relato:

> Había hallado lo que buscaba, había visto a su padre, la fotografía era más que una simple imagen o un recuerdo. Hubiese querido llegar a él y protegerlo, advertirle el peligro, darle un abrazo. Era demasiado tarde. Pobre muchacho, pensó, caíste en la trampa. Nadie te dio la mano, hijo mío, mejor renunciar, acabar de una vez. [...] Mientras hablaban Jaime volvió a tomar la fotografía, que distinguía mal. su padre inclinaba a un lado la cabeza y lo estaba mirando. (Loayza[A], 2000, 107).

Recientemente, Alejandro Susti y José Güich publicaron en 2007 el libro *Ciudades ocultas. Lima en el cuento peruano moderno*. En él dedican un capítulo a Luis Loayza y fijan su atención en el relato "Enredadera", en el cual se analiza el espacio urbano, representado por Lima, el desarrollo y la búsqueda de identidad por parte de sus personajes.

[28] La historia empieza cuando el tío Ricardo, protector de Jaime, el protagonista, le confiesa antes de morir la infidelidad de su padre y el gran sentimiento de culpa que lo llevó a la muerte. A partir de entonces, Jaime indaga y busca noticias y datos sobre su progenitor, y en este proceso se descubre algunas semejanzas entre ambos, reconociéndose en una vieja fotografía de su padre.

La ciudad, entonces, va creciendo desmesuradamente y esta nueva sociedad es mucho más clasista y elitista, y es esto mismo lo que impide que Lima no se convierta en una ciudad moderna, sino más bien en un núcleo criollo, "cuya manifestación más evidente serían las diferencias que se establecen ya sea entre los 'miraflorinos' y los 'limeños', o aquellas que separan a dos generaciones: la del propio narrador y la de sus padres" (Susti [y] Güich, 2007, 97).

En este relato, la enredadera desempeña un rol metafórico muy importante en la narración. En primer lugar, oculta los sentimientos y el deseo de los protagonistas, o crea confusión a partir de estos; mientras que, en segunda instancia, la planta encarna las contradicciones de una sociedad cerrada, donde el juego de las apariencias incide en el comportamiento social e individual de los personajes. En este capítulo, además, se desarrolla la idea del desplazamiento del sujeto dentro de una urbe en donde prevalece la hipocresía, y es gracias a sus movimientos por la ciudad que los personajes van conociendo mejor su hábitat y a sí mismos. En este sentido, los autores efectúan una pequeña comparación respecto del tratamiento de este tema entre tres autores: Luis Loayza, Sebastián Salazar Bondy y Julio Ramón Ribeyro; y así concluyen que:

> La diferencia que podría establecerse con los textos de Salazar Bondy consiste en que los personajes de Loayza —principalmente Adela, protagonista de 'Enredadera'— no han sido desposeídos aún de sus espacios existenciales; esta noción, no obstante, encuentra serias objeciones para el caso propio del narrador, quien, como sabemos, ya ha sufrido en carne propia la necesidad de abandonar la casa de la infancia. (Susti [y] Güich, 2007, 95).

Finalmente, el análisis revela que, para el narrador, el centro de la ciudad es un referente al que desembocan sus experiencias personales pasadas, como si fuese una especie de

organizador de vivencias y recuerdos. Este intento por volver a los días de la infancia y a la juventud ofrece un vínculo de estabilidad emocional frente a su fallido intento por formar parte del espacio miraflorino, que en este caso representa la periferia del mundo limeño.

Tal como hemos señalado anteriormente, Marcos Mondoñedo dedica un breve estudio psicoanalítico a este conjunto de relatos de Loayza, titulado: "La mirada nostálgica en *Otras tardes* de Luis Loayza". En él advierte que el aspecto psicológico de los personajes centrales está mucho más trabajado que en *Una piel de serpiente*, ya que en *Otras* tardes, los hechos narrados del presente inmediato se superponen a los del pasado con mayor regularidad, provocando cierta distorsión y una valoración distanciada —aunque entrañable— de la juventud de los protagonistas, producto de la nostalgia, cuya definición, según el psicoanálisis, es la de "una mirada de una mirada, una mirada convertida en objeto" (Mondoñedo, 2007). De este modo, los recuerdos de los protagonistas son actualizados y alterados simultáneamente por un tipo especial de contemplación, a la que Lacan denomina "éxtima". Por medio de este vocablo, Mondoñedo arguye y demuestra que "Gracias a esa mirada como objeto nos aproximamos al pasado, lo 'volvemos a vivir' y al mismo tiempo lo convertimos en 'otro' radical respecto de sí mismo" (Mondoñedo, 2007). De igual manera, el crítico advierte que en *Otras tardes*, los personajes tienen un destino marcado que no es necesariamente el anhelado en su juventud, y más bien, se dejan arrastrar por este, sin hacer nada por remediarlo. Por ello, la nostalgia es una puerta que les permite escapar momentáneamente de este presente apabullante. Este concepto, clave en el estudio de Marcos Mondoñedo, le lleva a observar que la edad de los protagonistas es fundamental en la armazón de los relatos de Loayza. Al comparar *Otras tardes* con *Una piel de serpiente*, advierte que los sujetos en la novela son unos adolescentes contestatarios

e inexpertos que van en contra de las tradiciones sociales y familiares, en oposición a los adultos cuarentones y desilusionados que establecen una relación más que temporal con sus inquietudes juveniles. Concluye, así, que la escritura de Loayza es un ejercicio de nostalgia "en la cual se demuestra una estructura fundamental y potencialmente generalizable: el modo en que el pasado se relaciona con nosotros atraviesa indefectiblemente por el universo de la ficción y la fantasía". (Mondoñedo, 2007).

En tanto, Gerardo Castillo, en "Un espacio burgués en *Otras tardes* de Luis Loayza", reflexiona también sobre el asfixiante mundo de la clase media de Lima. Resulta por demás curioso que la estructura de su artículo y algunos de sus puntos de vista guarden un marcado paralelismo con otro ensayo sobre este libro de Loayza[29], en el que también se estudian las relaciones prejuiciosas entre Lima y la periferia, así como la abulia y la desesperanza de los personajes. Sin embargo, Castillo da cuenta de algunos detalles interesantes e iluminadores. Uno de ellos es el juego entre ficción y realidad que aluden los personajes de *Otras tardes*, en donde la literatura funge como un liberador escape de la sofocante cotidianidad en la que viven. Asimismo, el crítico nos demuestra que los convencionalismos y estereotipos de esta Lima burguesa —de mentalidad y costumbres provincianas—, resultan extremadamente agobiantes y coactan las personalidades de los héroes de Loayza. Así, la lectura de este volumen de cuentos revelaría que es imposible escapar de estos tratos que son portadores de insatisfacciones y desencantos.

[29] Hacemos alusión a "Una nación resquebrajada: crítica del espacio y del sujeto modernos en *Otras tardes* de Luis Loayza".

A su vez, Carlos Schwalb Tola se sirve de las ideas de Jean-Paul Sartre para explicar los rasgos contradictorios en la personalidad de los sujetos de *Otras tardes*. Por ello, en su artículo intitulado "Las almas habitadas de Luis Loayza", lleva a cabo un detallado análisis de cada relato (a excepción de "Fragmentos", al cual deja de lado) para demostrar que la intervención de terceros es decisiva y poderosamente influyente en la configuración de los personajes. En cada narración de Loayza, Schwalb Tola anota que no existe correspondencia entre el carácter rebelde e inconforme de los protagonistas y las reglas impuestas por su condición y su círculo sociales. Aún cuando estos luchen a ultranza para preservar su individualidad, fracasarán en su intento, porque tampoco tienen claro qué es lo que desean para sí mismos, o quiénes son en realidad. De este modo, los personajes se ven finalmente empujados por el mundo contra el que se mostraron inconformes y amenazados, con lo cual entran en una dinámica alienante, vencidos por el desánimo y el descontento vital.

Bastante similar al anterior, tanto en estructura como en el tema escogido, es el artículo de César Ferreira: "Lima y sus descontentos: lectura de *Otras tardes* de Luis Loayza", incluido en el libro *Para leer a Luis Loayza*, del cual él es uno de los editores. Si bien el análisis está nuevamente focalizado en los personajes y en sus alienantes mundos sociales, Ferreira logra indicar algunas particularidades de lo más interesantes. El análisis empieza con una breve, pero iluminadora reseña sobre la renovación literaria que trajeron consigo los escritores de la Generación del 50. Posteriormente, el crítico se detiene cuento por cuento para dar una certera interpretación y colegir que en todos estos se repite un modelo que se centra en dos cosas: la primera, en los cambios internos de los personajes —esta es la principal línea temática de cada relato—; mientras que la segunda, aunque de

modo indirecto y tangencial, da cuenta de las imperceptibles transformaciones que experimenta Lima a lo largo de los años, siempre bajo la nostálgica apreciación de los narradores y/o protagonistas.

Si hacemos un breve balance de los estudios, las tesis y los ensayos sobre la narrativa de Luis Loayza que aquí hemos comentado, nos daremos cuenta de que el canon ha pasado de las iniciales y vagas impresiones hacia su prosa, a los teóricos y críticos acercamientos centrados en sus volubles y apáticos personajes, así como en sus desencantados ambientes. Hoy en día se advierte mayor interés por la obra del escritor limeño, al cual se le han dedicado ya algunos volúmenes críticos. En líneas generales, y pese a lo escueto de su producción, la narrativa y la ensayística de Loayza gozan también de mayor atención por el público lector, aunque si bien continúa no siendo masivo, al menos se configura como un respetable número de seguidores. Esta sinergia actual entre los lectores y la crítica es óptima en todos los sentidos, ya que continuarán y asegurarán la difusión de la obra de Loayza, conservando de esta forma el valioso legado que ella contiene.

I.2 *El avaro* y la Generación del 50

Si releemos las reseñas y los artículos dedicados a la narrativa peruana de la década del cincuenta y a sus narradores, nos daremos cuenta que, para los críticos de aquel momento, Luis Loayza no era un autor desconocido —pese a la edición no venal de *El avaro*—, ya que en sus escritos solían nombrarlo o, al menos, aludían tangencialmente a su primer libro. Con el paso del tiempo, no tardaron en sucederse diversas antologías y volúmenes que compilaban a los mejores escritores de la Generación del 50, con la intención de hacer un balance o un primer acercamiento de este grupo que modernizó la narrativa peruana. En los prólogos de estos libros las menciones a Loayza tampoco escatimaban; empero, la mayoría de antólogos solía calificarlo como un autor marginal o insular, más próximo a la narración poética que a la innovadora y hegemónica corriente urbana. Incluso, algunos de sus coetáneos, como Carlos Eduardo Zavaleta[30], le asignan el calificativo de "narrador experimental", y con ello se cuidaban de incluirlo dentro de los principales representantes de la narrativa peruana de ese entonces. Sin embargo, más allá de estas menciones, casi nadie se detenía a analizar los rasgos de su obra, ni mucho menos a dedicarle más allá de unas pocas palabras.

Luego de algunos decenios desde su aparición, los críticos y posteriores narradores se abocaron a remarcar las características de la Generación del 50. En ese sentido, Alberto Escobar señala que el signo más notable de estos autores estuvo en su decidido afán de modernización. Antes de su aparición, la narrativa peruana tenía en el indio y en su

[30] Además del limeño, Zavaleta incluye en este grupo a Sebastián Salazar Bondy, Enrique Congrains, Oswaldo Reynoso, Alfonso La Torre y a sí mismo, y en un acto reprochable de vanidad, sostiene que esta tendencia favoreció el surgimiento de Mario Vargas Llosa. (Zavaleta, 2006, 60).

problemática social a sus grandes protagonistas. Los autores más próximos a esta generación —esto es, los referentes a emular o derrocar— eran Ciro Alegría, Enrique López Albújar o José María Arguedas[31]. Estos escritores planteaban en sus cuentos y novelas una mirada costumbrista y hasta paternalista del indio, basando su argumento principalmente en la dicotomía civilización/barbarie, o en la lucha entre terratenientes y campesinos, a veces con un tratamiento estereotipado de la narración, imbuido en un acto de denuncia y de rechazo. Indudablemente, el escenario era, entonces, el lejano e inhóspito Ande peruano; sin embargo, los narradores del 50 vieron en *La casa de cartón*, de Martín Adán y en *Duque*, de José Diez Canseco, dos obras que, a pesar de sus limitaciones, comulgaban mejor con sus propósitos modernizadores, porque en ellas la ciudad, y sobre todo Lima, se configuraba como el espacio ideal para sus historias. Como bien apunta Roberto Reyes Tarazona, fueron los del 50 los que redescubrieron la vida urbana:

> (…) lo concreto es que el grueso de la producción narrativa de esos años toma distancia de los temas rurales propios del indigenismo, así como de su actitud en general ante el acto creativo. En buena cuenta, hay razones de sobra para afirmar que la Generación del Cincuenta 'descubre la ciudad', traducida en ambientes, personajes, situaciones e historias, que transcurren por lo general en Lima; aunque con una imprescindible observación: más preciso sería decir que la Generación del Cincuenta instituye el tema de la **ciudad moderna** en la narrativa peruana (Rivas Tarazona, 2006, 115).

Empero, esta nueva dirección que tomó la narrativa peruana de mediados del siglo pasado fue producto, en parte, de los cambios sociales, políticos y económicos que experimentó el país y que afectó de modo directo a los escritores de esta época. Nuevamente, Alberto Escobar ilustra muy bien esta situación en su artículo "Hipótesis sobre la narrativa peruana

[31] Como bien apunta Ricardo González Vigil, si bien el indigenismo se centró prioritariamente en el Ande, es cierto que también hubieron autores que trataron la problemática de la selva, como Humberto del Águila, Arturo Burga, Francisco Izquierdo Ríos, Arturo D. Hernández, Fernando Romero, Ventura García Calderón e incluso Ciro Alegría. (González Vigil. 1990, 21). Asimismo, las últimas obras de Alegría y Arguedas están representadas en la capital.

última", publicado en 1979. En él, el crítico señala el cambio de sistema implantado por el gobierno de Manuel A. Odría, orientado a captar inversiones norteamericanas a gran escala e instaurar así el orden capitalista en el Perú. Además, el general se preocupó por modernizar el país, o al menos su capital, y para ello favoreció un cúmulo de inversiones que se vio afectado en poco tiempo, causando graves consecuencias económicas. De este modo, la modernización fue un fenómeno epidérmico y mal procesado por una nación que no estaba —ni está ahora— preparada para ello. Y es que el crecimiento desmedido de la capital por un lado, y la crisis del sector agrícola por el otro, motivaron la masiva migración interna del campo a la ciudad, y con ello, por primera vez en la historia del Perú republicano, la burguesía se encontró con mano de obra barata para la industria y el comercio. Sin embargo, a falta de un plan urbanístico coherente y a la desmedida sobrepoblación en Lima, los nuevos inquilinos se instalaron en las afueras de la ciudad, en aquellas zonas eriazas donde levantaron sus casas, lejos de los distritos progresistas y aristocráticos. Así nacieron las barriadas y los asentamientos humanos, y con ellas una nueva clase social que cambió definitivamente la topografía capitalina:

> Allí, en el arenal, en la falda de un cerro, en la orilla de algún río, protegidos por frágiles esteras y el incierto respeto que pudiera inspirar el izamiento de una bandera nacional, familias enteras organizaron una lotación y el otorgamiento del espacio en que cada quién invadió y se limitó con lo que tuviera a su alcance. (Vidal, 1982, 30).

He ahí la paradoja de la modernización limeña: mientras mayores eran los esfuerzos por hacer de esta una urbe grande y de primer orden, peores fueron los resultados, ya que la pobreza y la miseria del campo, propias de las alturas del Ande, se instalaron en los acantilados o en los reposos de los cerros que protegían la capital. La crudeza que entrañaron estos nuevos espacios es verificable en relatos como "Domingo en la jaula de

estera", de Enrique Congrains Martin; "Juana la Campa te vengará", de Carlos Eduardo Zavaleta; o "Los gallinazos sin plumas", de Julio Ramón Ribeyro, en donde la pobreza de los extramuros limeños azota con brutalidad a los nuevos ocupantes que provenían de la sierra peruana. Lo cierto es que estos escritores no privilegiaron los espacios típicos de la oligarquía o de la alta burguesía, sino que se fueron a aquellas zonas en donde existía una fuerte relación simbiótica entre el espacio y sus habitantes, cuyas identidades individuales y colectivas estaban construidas y fuertemente influenciadas por este incipiente orden, paupérrimo, aunque voraz. Al respecto, Alejandro Susti y José Güich opinan que:

> poco a poco estos [se refieren a los nuevos limeños] adoptan una serie de tácticas de apropiación o cesión de espacios públicos como parques, plazas, calles, playas e inclusive bares, con los cuales reafirman sus vínculos de clase, género, edad u ocupación, creando itinerarios, escalas y mapas simbólicos que reflejan la búsqueda por hacer habitable de un nuevo modo la ciudad. (Susti [y] Güich, 2007, 14).

Ahora bien, si esta era la geografía elegida por la mayoría de representantes de la Generación del 50, con sus callejones, asentamientos humanos y barriadas, no sucedía lo mismo con los espacios y ambientes que Loayza construye en *El avaro*. Recordemos que en 1955 —año de su publicación—, ya habían aparecido *Lima, hora cero* (1954), de Congrains; *La batalla* (1954), de Zavaleta; o *Los gallinazos sin plumas* (1955), de Ribeyro, libros en los cuales el escenario principal es la zona marginal de la capital. Como veremos más adelante, Luis Loayza se inclinará por representar un mundo sin referente alguno ni ubicación concreta en el tiempo. Los relatos de *El avaro* evocan un pasado antiquísimo, perdido entre la edad del mito y de las primeras civilizaciones. De ahí que, en vez de callejuelas y barrios periféricos encontremos solo montes, pueblos, ciudades incipientes, ríos o bosques por los que transitan y viven los personajes; espacios aún vírgenes o colonizados a medias. Todo ello en detrimento de las locaciones urbanas y sobrepobladas

por las que se decantaron sus coetáneos. Esta es una de las razones por las cuales los críticos y narradores de aquel momento veían en él a un autor atípico, al que erróneamente consideraban desvinculado de la problemática urbana actual.

Sin embargo, Loayza fue más allá de la manida representación contemporánea. No le interesó la mímesis que abordaron los del 50, sino que se preocupó por reflejar las cuestiones de fondo de la humanidad; las cuales, al fin y al cabo, eran las mismas que se vivían en el Perú de mediados de siglo: principalmente, la crisis del individuo y la de su entorno social. Solo que en vez de presentarlo como una narración realista, lo hizo en forma de parábola simbólica, influenciado más bien por el pensamiento existencialista[32] que privilegiaba la exploración filosófica de los grandes arquetipos humanos. Ya Mario Vargas Llosa, uno de los más cercanos amigos del limeño, señalaba el aburrimiento que a este le provocaba la política, así como cualquier otra clase de entusiasmo; incluso se mostraba impasible frente a todo, en especial ante un buen libro, al que también "le merecía un burlón escepticismo" (Vargas Llosa, 2004, 8). Sobre el distanciamiento literario e ideológico entre Loayza y sus coetáneos, Jorge Valenzuela indica que:

> Esta propuesta narrativa, ciertamente, resultó atípica en un momento en el que el modo y la prédica neorrealista demandaban del escritor una filiación ideológica clara, normalmente socialista y, por lo tanto, una actitud solidaria con las víctimas sociales de la ciudad. Esta actitud debería sentirse y

[32] Sobre Luis Loayza y el existencialismo nos recuerda Mario Vargas Llosa en "Una amistad, una literatura" que la predilección del limeño por Albert Camus era muy grande, a quien prefería por encima de Sartre, ya que el primero ostentaba una mejor prosa y no mostraba ese repelente apego por el compromiso social que deslumbraba a su homólogo arequipeño. Asimismo, Vargas Llosa indica que el temperamento del joven Loayza era bastante similar al de Antoine Roquentin, protagonista de *La náusea*, la célebre novela de Jean-Paul Sartre, ya que el escritor limeño contrajo una muy incómoda, aunque divertida, somatización ética y estética: "todo lo que le parecía feo o le merecía desprecio le provocaba náuseas. Era un verdadero riesgo ir con él a una exposición, una conferencia, un recital, un cine o, simplemente, pararse en media calle a conversar con alguien, pues si la persona o la función no calificaban, ahí mismo le venían las arcadas". (Vargas Llosa, 2004, 9).

> experimentarse en la lectura del relato, como son claramente perceptibles en los primeros cuentos de Congrains y Ribeyro (Valenzuela, 2009, 68).

Ahora bien, todo este penoso proceso social sí influyó sobremanera en los narradores del 50, quienes se vieron arrastrados también por este impulso modernizador. Por ello, decididos a romper con la anquilosada propuesta indigenista —para ese entonces tan simétrica y cuadriculada en su línea temática y en su estructura ficcional—, viraron la mirada hacia la literatura norteamericana y europea, apropiándose sin sutilezas y magistralmente de las innovaciones técnicas y estilísticas que ostentaban las novelas de James Joyce, Ernest Hemingway, William Faulkner, Thomas Mann, Franz Kafka, Jean-Paul Sartre, Albert Camus, entre otros[33]. Sin duda alguna, estos fueron los modelos a seguir de la Generación del 50; empero, el mérito radica en que supieron imponer sus propias particularidades y no fue una mera copia ni mucho menos una ciega aplicación de moldes, a pesar de la gran influencia que ejercieron estos motivos narrativos sobre los peruanos. Así lo comprobamos en la novelística de Mario Vargas Llosa o en la de Carlos Eduardo Zavaleta, principalmente. De estos escritores extranjeros, los nacionales aprovecharon diversos rasgos estilísticos, como la reducción de la realidad a una inmediatez subjetiva (Losada, 1976, 15-16), la destrucción de la estructura lineal y clásica del modo de narrar, los monólogos interiores tan característicos de Joyce, de Faulkner o de Virginia Woolf, los diversos puntos de vista focalizados en los personajes, así como los protagonistas excéntricos, provistos de un recio sentimiento de negatividad y de escepticismo hacia la vida, como es lo propio en las novelas existencialistas o en la narrativa europea de la postguerra. Pero, los peruanos no iniciarían la revolución literaria con la novela, sino que

[33] Comenta Vargas Llosa que además de estos, Loayza sentía un vivo interés por algunos escritores latinoamericanos, como Jorge Luis Borges, Juan José Arreola, Juan Rulfo, Adolfo Bioy Casares, Alfonso Reyes u Octavio Paz.

pusieron su atención en un subgénero menor: el cuento. De esta manera, la renovación narrativa tendría en este su principal conejillo de indias. Pasarían muchos años y, en algunos casos, algunos volúmenes de relatos cortos, para que los autores del 50 se decantaran por la composición de novelas, como sucedió con Julio Ramón Ribeyro, Enrique Congrains, Mario Vargas Llosa o Carlos Eduardo Zavaleta.

Así, con la férrea consigna de ruptura en la cabeza, los narradores del 50 le arrebataron el protagonismo al indio y se lo concedieron no solo al nuevo sujeto migrante que llegaba con los bolsillos vacíos, sino también a aquellos entes que deambulaban sin rumbo por plazas y callejones, provenientes de una burguesía cada vez venida a menos. Es de este modo que el nuevo personaje de la entonces novísima narrativa peruana sería el sujeto marginal, deshabitado y desamparado en una ciudad engañosamente moderna. Estos son los héroes de Congrains, de Ribeyro y de Reynoso, siempre atosigados por un fuerte sentimiento de no pertenencia a ninguna parte. Ello lo comprobamos con las historias que conforman *Lima, hora cero*, *Los gallinazos sin plumas* o más tardíamente *Los inocentes*. Estos fueron los primeros títulos con el que sus autores saltaron a la palestra. Empero, los miserables personajes de estos libros y el gran impacto que supuso su llegada a la capital no fueron utilizados únicamente para delinear la temática de la época, sino que sus autores se sirvieron de este fenómeno para refutar tácitamente los mitos sobre el carácter criollo y festivo del habitante limeño, "orgulloso de su pasado virreinal y la exaltación de la 'Ciudad Jardín'" (Elmore, 1993, 147). Por ejemplo, los protagonistas de Julio Ramón Ribeyro adolecen de dimensión trágica, son la voz de los que no poseen voz (Huamán Villavicencio, 1999, 104), a menudo imbuidos en situaciones absurdas y desfavorables para ellos mismos, como sucede en "El banquete" o en "Los gallinazos sin plumas". Pero, también, como

certeramente apunta Alfredo Bryce Echenique en el prólogo[34] que escribió para los *Cuentos completos* de Julio Ramón Ribeyro, los héroes de este encarnan al individuo de una clase media venida a menos, que se mueve con dificultad por una sociedad precapitalista y que se moderniza sin democratizarse.

No sucede lo mismo con los héroes de Loayza, quienes son más bien entes sin nombre y sin oficio concreto. Son pobladores de comarcas y villas sin rastro en el tiempo, conocidos por sus vecinos únicamente por adjetivos: el héroe, la bestia, el solitario, el avaro, el maestro, el discípulo, por citar solo algunos. Entonces, si los personajes de Ribeyro, de Congrains o de Vargas Llosa establecen un correlato verosímil con el individuo capitalino, los de Loayza encarnan a cualquier sujeto en el mundo agobiado por la crisis y por el escepticismo, ya que los del narrador limeño son individuos anónimos, arquetípicos, capaces de entrañar al ser humano en general. Ese fue el riesgo que corrió Luis Loayza con *El avaro*, mientras que sus coetáneos generacionales decidieron abocarse al migrante o al burgués desclasado. Por ello, tal vez, fue catalogado por un sector de la crítica —quizás el más acérrimo de ellos fue Miguel Gutiérrez—, como un autor despreocupado por la problemática peruana. Sin embargo, al incorporar elementos y rasgos más universales que locales, este argumento se muestra endeble, ya que es esto mismo lo que convierte a Luis Loayza en un narrador más crítico de la realidad social occidental, sin necesidad de circunscribirse a ningún pensamiento político, estético o filosófico que entiende equivocadamente que la literatura es un medio eficaz para la denuncia panfletaria. De ahí que muchos antólogos y críticos solo señalen la valía de la prosa de Loayza, aunque no lo tengan en cuenta ni lo consideren como uno de los integrantes representativos de la Generación del 50. Lo que reflejan las

[34] Este lleva el título de "El arte genuino de Ribeyro"

historias de Luis Loayza en *El avaro* son la crisis del ser humano y la de su entorno, y es esta representación lo que más le importa: tomar aquello como punto de partida para su literatura. Ya le dedicará tiempo luego a la situación del Perú, a su estilo, en *Una piel de serpiente*, de 1964, y en *Otras tardes*, de 1985, donde sí aparece la temática realista y limeña, aunque tardíamente.

En común, hay un rasgo que nos llama la atención: tanto los personajes de Luis Loayza como aquellos que fueron creados por los de su generación, se muestran escépticos y vencidos por la realidad y las desavenencias que han de padecer. Alberto Escobar arguye que este malestar vivencial es producto de su trepidante entorno y del sinsentido de la historia, como ocurre en "El niño de junto al cielo", de Enrique Congrains, en el que Esteban, el infante protagonista, acaba decepcionándose de las circunstancias y de la injusticia que imperan en la ciudad. Sucede lo mismo con el escepticismo en Ribeyro y en Loayza, cuyos personajes evidencian la confusión que la crisis de su propia identidad les somete, como lo verificamos en "El visitante" o en "La bestia"; o también en la pérdida de valores y del sentido histórico, como leemos en "Éxodo". Sin embargo, el gran desfogue de estos sujetos lo encuentran en la apatía y en la ironía. En el caso de Ribeyro los cuentos "El banquete" o "La insignia" —por citar solo algunos—, son prueba fehaciente de ello; mientras que Loayza hace lo propio con todas las narraciones de *El avaro*, en especial con "Palabras del discípulo" y con "El héroe", en los cuales la ironía, el humor y la sátira son reacciones que fungen de resguardo y, gracias a ello, los protagonistas pueden evitar el colapso y el derrumbe emocional.

En todo caso, la ópera prima de Loayza marcó una clara distancia con las obras representativas de la época: si la forma predilecta para ellos era el cuento o la novela, él eligió el microrrelato; si el estilo era neorrealista, él prefirió la narración en forma de parábola; si había un tácito consenso por modernizar la narrativa aplicando las innovaciones extranjeras, él se centró en el desarrollo de una prosa límpida y en el esteticismo que esta implicaba, más próximo a lo clásico que a lo moderno; si los tirajes de sus obras superaban la barrera de los 500 o 2000 ejemplares, los de él apenas si llegaban a 150 y en edición no venal. En pocas palabras, Luis Loayza se mantuvo fiel a su propio credo y poética, alejado de las grandes modas literarias, siempre consecuente consigo mismo y renuente a todo tipo de manifestaciones públicas.

Con el paso de los años, los narradores de la Generación del 50 corrieron diferente suerte. Muchos de ellos, luego de una o dos publicaciones, guardaron un prolongado silencio, como Enrique Congrains, Eleodoro Vargas Vicuña e incluso el propio Luis Loayza, quizás porque la modernización que motivó sus primeras obras, se fue diluyendo en un laberinto sin salida, como es Lima y en general el Perú. O tal vez porque ninguno de ellos pudo profesionalizarse —salvo Mario Vargas Llosa— pues, como apuntaba Alberto Escobar, esta revolución literaria no estuvo nunca acompañada por el desarrollo de una industria editorial capaz de asegurarles la producción, distribución y venta de sus obras[35]. Así, los Festivales del libro y las series de Populibros resultaron infructuosos, luego de un inicio esperanzador en el que contaron con una buena recepción por parte del público. Por este motivo, solamente unos pocos fueron capaces de traspasar las barreras nacionales,

[35] Al *respecto, muchos narradores confiesan en un cuestionario preparado por Abelardo Oquendo que han* desempeñado diversos oficios, entre ellos, ser editores y vendedores de sus propios libros, así lo atestiguan Carlos Eduardo Zavaleta, Enrique Congrains, Oswaldo Reynoso o Eleodoro Vargas Vicuña.

como Ribeyro y Vargas Llosa, quien hasta el momento continúa siendo nuestro único gran referente gracias a la publicación de valiosas novelas, como *Conversación en la Catedral*, *La ciudad y los perros*, *La casa verde* o *La guerra del fin del mundo*. En el caso de Loayza, su voluntario exilio y su mutismo editorial le llevaron a tomar una senda más personal e intimista, pero análoga al destino de ese brillante, aunque esquivo primer libro suyo.



CAPÍTULO SEGUNDO: LA PRESENCIA DEL MITO EN *EL AVARO*

Si hacemos una rápida evaluación de cada uno de los nueve relatos que componen en *El avaro*, advertiremos una estructura particular basada, principalmente, en la interacción de dos conceptos: el de mitología y el de posmodernidad. La lectura del libro pone en evidencia la utilización de muchas características y rasgos propios de los mitos, como son los personajes heroicos o semidivinos ("El héroe" o "El monte"), los ambientes ("Éxodo") y las situaciones ("Palabras del discípulo"). Sin embargo, lo más revelador es cómo, a partir de estos motivos, Luis Loayza elabora y construye sus narraciones en las cuales refleja la crisis y el sinsentido del mundo contemporáneo. Esta es, quizás, la característica más importante que lo avecina a la literatura posmoderna, aunque ello no basta para sentenciar que *El avaro* es un libro posmoderno ni para acusar a su autor de serlo. Más bien, sostenemos que Loayza se adelanta a su tiempo retratando las complejidades de la sociedad actual, considerada por algunos pensadores como época posmoderna. Por ello, empezaremos por precisar el inabarcable concepto de mito, o al menos, haremos lo posible por aproximarnos a una definición que sea pertinente, iluminadora y conveniente para esta investigación.

II.1. Definición de mito [hacia un intento de...]

Durante siglos, todo intento por conferirle al mito una definición exacta y universal ha sido en vano. Disciplinas como la antropología, la psicología, la literatura, la historia o la sociología se han preocupado por precisar qué es el mito, cuáles son sus características y sus funciones, así como por establecer la importancia que cumplieron dentro de las sociedades. Sin embargo, ninguna ha logrado su cometido. Ello se debe a que nos enfrentamos a un término polisémico, cuyo significado varía de acuerdo a la cultura que lo emplea y lo concibe. En otras palabras, los mitos no poseen una forma única ni actúan según una previsible serie de reglas. Si bien las culturas comparten las mismas preocupaciones de la humanidad, como el nacimiento, el sexo, la muerte, la guerra o el amor, lo es cierto es que no se expresan de la misma manera ni en la misma proporción. Por el contrario, los mitos —como sostiene G. S. Kirk— difieren enormemente en su morfología y en su función social y legitimadora del mundo.

A primera impresión, el mito pareciera ser lo contrario a toda clase de concepción racional. Así, numerosos han sido los pensadores y estudiosos que oponían equívocamente el pensamiento racional al pensamiento mítico. Incluso, la escuela freudiana retoma la idea de que los mitos eran narraciones infantiles, propias del género humano[36]. En otras palabras, los relatos mitológicos eran "reliquias deformadas de las fantasías del deseo de naciones

[36] En ese sentido, Giambattista Vico en su libro *Scienza Nuova*, publicado en el siglo XVIII, sostenía que originalmente, los mitos son los conocimientos del ser humano codificados en clave poética. Es decir, para Vico, las narraciones míticas eran el reflejo del pensamiento de la humanidad durante su etapa infantil.

enteras, de los sueños seculares de la juventud de la humanidad"[37]. Son muchos los estudios y las investigaciones que han construido sus teorías en base a errores e impresiones generales con el firme propósito de obtener una respuesta totalizadora acerca de un fenómeno que se resiste a ser determinado.

Mircea Eliade, uno de los más conocidos y consultados estudiosos de las religiones, nos ha proporcionado una definición de mito que, si bien es imprecisa o desfasada en algunos aspectos, en otros es muy iluminadora. A pesar de mostrarse como un investigador reiterativo en sus explicaciones y ejemplificaciones, podemos concluir que para él el mito:

> relata una historia sagrada, es decir, un acontecimiento primordial que tuvo lugar en el comienzo del Tiempo, *ab initio*. Mas relatar una historia sagrada equivale a revelar un misterio, pues los personajes del mito no son seres humanos: son dioses o Héroes civilizadores, y por esta razón sus *gesta* constituyen misterios: el hombre no los podría conocer si no le hubieran sido revelados. El mito es, pues, la historia que acontece *in illo tempore*, el relato de lo que los dioses o los seres divinos hicieron al principio del Tiempo. 'Decir' un mito consiste en proclamar lo que acaeció *ab origine*. Una vez 'dicho', es decir, 'revelado', el mito pasa a ser verdad apodíctica: fundamenta la verdad absoluta (Eliade, 1998, 84-85).

En efecto, el investigador rumano acierta al afirmar que el mito es un relato que se desarrolla en un pasado atemporal, remoto y renuente a todo tipo de fijación exacta en la historia y en el tiempo. No obstante, sus restantes conclusiones son por completo discutibles a causa de su inexactitud. Una de ellas es que los mitos no se limitan a ser historias protagonizadas únicamente por dioses o seres divinos, quienes cumplen el rol de "héroes civilizadores". De igual manera, pensadores como Ernst Cassirer, Rudolf Otto,

[37] Véase Sigmund Freud. "La relación del poeta con el soñar despierto". En: G. S. Kirk. *El mito. Su significado y funciones en la antigüedad y otras culturas*. p. 282. Asimismo, Kirk señala que este falaz presupuesto fue también aceptado por importantes psicólogos como Jane Harrison y hasta por un joven Carl Jung.

Northrop Frye o E. W. Count, continuaban con el error al validar la idea de que los mitos eran narraciones que trataban solamente de dioses. No obstante, el historiador británico G. S. Kirk refuta esta teoría al indicar que algunos de los más importantes mitos griegos como el de Edipo, Perseo, Teseo, o incluso el Gilgamesh sumerio, constituyen la prueba fundamental de que los protagonistas son personajes humanos, bien sean estos reyes, príncipes o héroes.

Otra de las afirmaciones incorrectas, producto del afán totalizador de algunos investigadores, es la creencia de que los mitos tienen sus orígenes en los rituales y/o están siempre asociados a ellos. Empero, no todos los mitos tenían su génesis en los ritos, ni tampoco su recitación iba siempre acompañada de alguna ejecución ritual. Ante estos postulados, nuevamente Kirk recurre al estudio comparativo de diversas mitologías, cuyas observaciones ponen punto final al equívoco:

> Si echamos un vistazo fuera del ámbito griego, hay muchos mitos de sociedades salvajes que no tienen conexión conocida o probable con el culto, y se refieren a seres que, por mucho que existieran en un tiempo ajeno a la historia y realicen acciones fantásticas y sobrenaturales, ni son dioses ni nada que ver tienen con la religión: son hombres, con frecuencia los primeros hombres, que establecieron costumbres y prácticas y se clasifican por los observadores externos bajo el lema de 'héroes culturales'. La mayor parte de los mitos de los indios sudamericanos que estudió Lévi-Strauss son mitos de origen en un sentido o en otro. Explican el origen de fenómenos culturales como la cocina o la cerámica pintada, o fenómenos naturales como las especies animales o determinadas constelaciones. Sus personajes son tanto seres humanos como animales, que a veces tienen poderes extraños. Pero no hay razón alguna para asociarlos en su mayoría ni ahora ni en el pasado con el culto o la propiciación, las verdaderas marcas externas de la religión. El argumento de que ellos y las historias acerca de ellos son 'sagrados' en sentido estricto, es una cuestión completamente diferente. (Kirk, 1990, 25).

Por su parte, Kirk nos ofrece una interesante definición de mito al contraponerlo con los cuentos populares. Gracias a este método comparatístico, el británico precisa sus

peculiaridades y características a partir de las diferencias entre uno y otro. Por esta razón, el mito, frente a los relatos populares, posee "ese elemento de 'seriedad', consistente en establecer y confirmar derechos o instituciones y en reflejar problemas o preocupaciones que aquejan a los individuos de una cultura" (Kirk, 1990, 52). Además, sus personajes principales suelen ser seres sobrehumanos, dioses o héroes semidivinos, o también animales que se convierten en héroes de la civilización en la era de la creación humana y cultural.

De otro lado, resulta más que habitual dar por supuesto que la trama de los cuentos populares ha ocurrido en un pasado lejano, pero no más distante que el primigenio, propio de la mitología; y, más que suponer la época de la creación, supone un tiempo histórico, en el que se reflejan situaciones sociales simples: "se basan en los miedos y deseos más corrientes y simultáneamente en el gusto del público por las soluciones claras e ingeniosas, e introducen argumentos fantásticos más con la intención de ensanchar el alcance de la aventura y la astucia que por una necesidad imaginativa o introspectiva" (Kirk, 1990, 54).

Otra definición es la de José María Mardones, quien señala que el mito es una narración simbólica que da cuenta de una historia sagrada: "En el fondo del relato mítico laten las preguntas por el inicio de las cosas; su razón de ser y su ser mismo" (Mardones, 2000, 40). En este sentido, el autor español, siguiendo las ideas de Mircea Eliade, asevera que el mito devela el misterio y la manifestación de lo sagrado en el mundo, es decir, la irrupción de una hierofanía. Asimismo, se sirve también de las doctrinas de Carl Jung, para concluir que el carácter simbólico que evoca el mito es fruto de las proyecciones del

inconsciente colectivo transpersonal[38]. Para Mardones, entonces, el mito se expresa por medio de símbolos inconscientes y de carácter colectivo, los cuales reflejan las dimensiones sociales, culturales y psíquicas que son ocasionadas por las vivencias acumuladas del hombre durante su proceso de humanización y de personalización: "El mito es una vía de conocimiento de los niveles del inconsciente, o mejor, del proceso humano de acceder a la conciencia" (Mardones, 2000, 51).

Quien concibe también el mito como una manifestación de imágenes simbólicas es Joseph Campbell. Para el historiador norteamericano, estas imágenes míticas dan cuenta del profundo misterio del ser humano y de aquello que lo rodea. Es un "*mysterium tremendum et fascinans*, tremendo, estremecedor, porque destruye todas tus ideas preconcebidas sobre las cosas, y al mismo tiempo fascinante porque es tu propia naturaleza y tu propio ser" (Campbell, 1998, 72). Por ello, los mitos son historias sobre la búsqueda de nuestra verdad a través del tiempo, nace de la propia necesidad del ser humano de conferirle significado a la vida y ponemos en contacto con la experiencia de estar vivos. Asimismo, el autor, en diálogo con Bill Moyers, sostiene que el mito, además de representar para el hombre la búsqueda del sentido, pasa a ser la propia experiencia del sentido, ya que, como seres humanos, lo que anhelamos es sentir a conciencia el hecho de estar con vida, de modo que nuestras experiencias vitales en el plano físico tengan eco dentro de nuestro ser y realidad más internos, y así experimentar realmente el éxtasis de estar vivos.

---

[38] Uno de los fallos de la teoría de la escuela junguiana es afirmar que todos los seres humanos poseen unas mismas tendencias innatas a formar una serie de símbolos generales, y que estos símbolos se manifiestan a través del inconsciente en los mitos, los sueños, los desengaños y en el folklore. Sin embargo, esto no es del todo cierto, ya que existen muchos mitos en donde estas imágenes y símbolos no existen. Por el contrario, como hemos anotado previamente, los mitos no se manifiestan de la misma manera ni con la misma intensidad, ni tampoco son iguales ni reproducen los mismos arquetipos. Inclusive, muchas veces "no aparecen con la suficiente frecuencia como para sustentar una teoría general de riguroso cumplimiento". (Kirk, 1990, 284).

Empero, Kirk es de la idea de que si consideramos el mito como una narración simbólica estaríamos cayendo en el mismo error cometido por los estudiosos de las religiones de principio de siglo XX, es decir, en querer construir una teoría general y universal. Si bien es innegable que algunos mitos contienen símbolos estáticos, es cierto también que muchos de ellos poseen referencias o grupos de referencias simbólicas, pero estas son dinámicas y alegóricas, aunque complejas, y suponen la transposición de episodios o de situaciones enteras a unos niveles semánticos o emocionales distintos. Kirk resalta que esta fantasía mítica, además de ser dinámica, es reveladora y va más allá del simple tratamiento de lo sobrenatural, ya que las figuras recurrentes en ella comportan una carga considerable de implicaciones psicológicas. Sobre ello, el norteamericano señala que:

> Al margen de las divinidades antropomórficas, en las que el elemento de fantasía resulta relativamente pequeño, las figuras fantásticas de los mitos suelen ser gigantes, ogros, monstruos, animales con poderes sobrenaturales (que pueden ser de socorro y consejo, de profecía, hostilidad, creatividad o transformación), héroes que pueden volar o hacerse invisibles, o, por el contrario, cambiar de apariencia, o subir al cielo. (...) Ciertas fantasías, como, por ejemplo, los ogros, puede que sean proyecciones de los terrores e imaginaciones de la infancia, lo mismo que los héroes que vuelan por los aires y derrotan con mayor facilidad a enemigos terribles reflejan las aspiraciones inconscientes al poder y libertad absolutos. (Kirk, 1990, 277).

El postulado de Campbell fue compartido por el psicólogo estadounidense Rollo May, para quien el mito es la manera particular que tiene el hombre de darle sentido y orden a un mundo que no lo tiene. Así lo señala en su libro *La necesidad del mito*, en el cual afirma que: "Los mitos son la autointerpretación de nuestra identidad en relación con el mundo exterior. Son el relato que unifica nuestra sociedad. Son esenciales para el proceso de mantener vivas nuestras almas con el fin de que nos aporten nuevos significados en un mundo difícil y a veces sin sentido" (May, 1992, 22).

Mucha más conciliadora, aunque menos compleja que las anteriores, es la postura del argentino Hugo Francisco Bauzá, para quien el mito, en sus orígenes, es un relato transmitido de generación en generación en forma oral, el cual expresa una imagen del mundo que desafía la lógica cartesiana y que, lejos de ser falsa, es verdadera a su manera. En otras palabras, "el mito funda realidades y orienta respecto de una transrealidad que a los ojos profanos se oculta en el misterio" (Bauzá, 2006, 26), y gracias a su aspecto simbólico nos advierte de la existencia de una realidad trascendente y verídica, situada más allá del dato sensible y verificable.

Así pues, no obstante la dificultad de delimitar semánticamente dicho concepto, concordamos en que este es una narración que ha sido trasmitida durante generaciones —de forma oral o escrita— y versa sobre acciones y temas ocurridos en un pasado remoto. No siempre está relacionado con o tiene su origen en el ritual, ni tampoco sus personajes son únicamente dioses, sino también seres humanos o animales. El mito contiene imágenes que evidencian el sentir y los temores internos del hombre, los cuales le llevan a este a preguntarse por su existencia y la de su entorno. Asimismo, estas interrogantes hacen posible que el mito fundamente y legitime el mundo y la realidad de la que formaba parte el ser humano en la Antigüedad.

II.2. Funciones del mito

Como hemos advertido, es muy difícil, casi imposible —al menos por el momento— definir con exactitud qué es el mito. Pero su estudio a través de los años, según los diversos enfoques interdisciplinarios que se han utilizado, ha dado cuenta de la función que estos cumplían en la Antigüedad. Es cierto que resulta problemático determinar con precisión el papel que los mitos desempeñaban en la vida del hombre. Sin embargo, gracias a la lucidez y perspicacia de no pocos investigadores se ha podido establecer sus características y rasgos principales, algunos de ellos presentes en *El avaro*.

En la primera sección de este capítulo anotamos que el mito fundaba y legitimaba el mundo y la realidad del ser humano en sus inicios. Estas dos funciones fueron advertidas y corroboradas por importantes pensadores e historiadores de las religiones —entre ellos, Mircea Eliade, José María Mardones, Rollo May o G. S. Kirk—. El carácter fundacional del mito nos explica el dónde, el cómo y el cuándo de las cosas; en tanto, su función legitimadora reconoce y acepta los fenómenos y objetos que existen en la realidad. Al respecto, José María Mardones expone que:

> Desde este punto de vista, el mito funda y fundamenta en un doble sentido: en cuanto nos remite a los orígenes o absoluto de todo ("*arkhé katexokhén*"), y en cuanto es el fundamento o suelo ("Grund") sobre el que se elevan las construcciones históricas, institucionales. De esta manera, también el mito legitima, contribuye al reconocimiento y aceptación de "lo que hay"; da verdad, estabilidad y orientación a la realidad. (Mardones, 2000, 41).

El español señala que el orden del mundo, así como la validez de las instituciones y las costumbres humanas, fue posible gracias a que el hombre primitivo pudo verbalizar los

mitos. En consecuencia, el ser humano rompe el miedo a la realidad, ya que esta se hace accesible y aprehensible, pues permite distinguir y retener lo real.

De otro lado, G. S. Kirk reduce a tres el número de tipologías propias de las funciones míticas: la primera es la narrativa y de entretenimiento; la segunda es la operativa, iterativa y revalidatoria; en tanto que la última es la especulativa y aclaratoria o explicativa. Así, los mitos que forman parte de la tipología de carácter narrativo, además de ser bastante raros e inusuales, carecen de todo contenido especulativo y mayormente pertenecen a los géneros de los cuentos populares o leyendas, como puede ser "El monte", relato en el cual Loayza a través del narrador omnisciente da cuenta de grandes gestas y de héroes legendarios que combatieron en el origen de los tiempos. En cuanto a aquello, el británico argumenta que:

> En efecto, los mitos legendarios no solo se relatan por entretenimiento, y más bien podrían corresponder al segundo tipo, pues glorifican a famosos caudillos y la historia tribal al relatar las guerras y victorias, como acontece en ciertas partes de la *Ilíada* homérica, o enmascaran ciertas contradicciones existentes entre los ideales nacionales y la realidad. (Kirk, 1990).

Los mitos de la segunda tipología de Kirk suelen ser recitados en ceremonias y rituales, y esta repetición constituye parte de su valor y significado. Su objetivo principal es confirmar las costumbres tribales o sus instituciones, además de mantener su memoria y adjudicarles autoridad[39]. Ejemplo de ello lo tenemos en el relato "Éxodo", en el cual los sacerdotes llevan a cabo una serie de ofrendas y sacrificios para contrarrestar el desastre que asola a los personajes de Loayza. Finalmente, las tipologías explicativas dan origen a formas filosófico-religiosas. Es por ello que cuanto más complejo es el mito, más fundamental y abstracta resulta la paradoja o institución que intenta reflejar.

[39] Como se puede ver, Kirk se apoya en la idea de Eliade y de Mardones respecto al carácter legitimador del mundo y de las instituciones sociales de las tribus y culturas antiguas.

Para Joseph Campbell, en tanto, son cuatro las funciones que cumplen las narraciones míticas en las sociedades arcaicas (Campbell, 1997, 126). La primera de ellas es la mística o metafísica, la cual se preocupa por redimir la conciencia del ser humano del sentido de culpabilidad en la vida por el solo hecho de existir. En esta línea, Rollo May y José María Mardones señalan que el mito enfrenta al hombre antiguo con el formidable misterio de la vida y de la creación, dándole una respuesta que recorre las tres posibles o fundamentales actitudes: la del sí afirmativo, la ausencia de sentido de culpa personal o colectiva y, finalmente, la de la gratitud y euforia. Esta función es posible encontrarla en "La bestia", en el cual el protagonista, un animalesco ser, vive agazapado en las alturas de un monte y anhela ser tan humano como los habitantes del pueblo del que se esconde y vigila. Esta actitud le lleva a sentir cierta culpabilidad existencial o a preguntarse del porqué de su figura y su particular, aunque monstruosa, condición.

En tanto, la segunda función que cumplen los mitos —continuando con los preceptos de Campbell—, es la cosmológica. Esta formula y presenta una imagen de universo en la que se reconocen todas las cosas como partes de un único retrato sagrado. Aquí, las narraciones "El monte" o "Éxodo" tocan el tema de la creación de mundos y de órdenes primitivos como si fuese un todo orgánico y divino, si bien de forma tangencial, al menos corresponde con lo pautado por el norteamericano.

La tercera es la sociológica, cuyo objetivo primordial es validar y mantener algún orden social específico, así como autorizar su código moral como una construcción más allá de la crítica o de la enmienda humana. De alguna manera, aunque Loayza utilice la ironía, "El

visitante" se adapta a este rasgo, ya que la historia que entraña este relato se basa en la relación y convivencia entre un extraño que llega de buenas a primeras a casa de un ermitaño que ve en este la gran prueba que tanto anhelaba. En este sentido, Rollo May opina que en la actualidad estos rasgos se mantienen vigentes no solo en las formas de actuar, sino en la manera de desenvolverse del ser humano, pues:

> hacen posible nuestro *sentido de comunidad*. El hecho de que pensamos en términos míticos se hace patente en la lealtad hacia nuestra ciudad o nación, e incluso hacia nuestra universalidad y sus equipos deportivos, cosa que produce fenómenos míticos de la categoría de los troyanos o los 49ers. Esto sería absurdo si no fuera porque ejemplifica el importante vínculo existente entre el interés social, el patriotismo y otras actitudes muy enraizadas hacia la propia sociedad o nación. (May, 1992, 31-32).

Continuando en esta línea, el folklorista ruso Eleazar Meletinski arguye que el mito explica y sanciona el comportamiento individual y social del ser humano antiguo, y uno de los medios para lograr este cometido es mediante el ritual[40]:

> La mitología no se orienta a la satisfacción de la curiosidad del hombre primitivo; al contrario, su afán cognoscitivo revela una afinidad armonizadora y reglamentarista tan extremada que no admite ni siquiera el más pequeño elemento de caos y de desorden. La transformación del caos en cosmos constituye el sentido esencial de la mitología y, en sí mismo, el cosmos tiene un aspecto axiológico y ético. (Meletinski, 2001, 162).

Por último, Joseph Campbell afirma que la función psicológica del mito da forma a los individuos para que estos almacenen las metas y los ideales de la comunidad. En otras palabras, tiene como finalidad que el hombre sea capaz de afrontar los grandes problemas psicológicos que le acompañarán desde su infancia hasta su muerte: la relación con la madre y el padre, el sexo, la muerte, la constitución de la identidad individual y colectiva, entre otros. Ejemplos de ello lo encontramos, sobre todo, en "El viento contra mi

[40] Insistimos en la idea de que los mitos no siempre se relacionan o están supeditados a las prácticas rituales. Sin embargo, esta función legitimadora se da también en los mitos narrativos, como el de Edipo o Gilgamesh.

cabeza...", en el cual el protagonista cuestiona dichos presupuestos, en especial los relativos a la identidad, al rechazar y rehuir de las responsabilidades familiares y sociales.



II.3. El mito y sus representaciones en la literatura contemporánea

Hasta el momento, la mayoría de las posturas y teorías que hemos visto acerca del mito convergen en un mismo punto: el hombre no podría existir sin legitimación alguna de su entorno y de su propio ser. Esto se debe a que la necesidad de develar el misterio de su propia existencia le lleva a justificar este deseo a través de la creación de narraciones mitológicas.

Sin embargo, lo más interesante de esta conclusión es que en la actualidad poetas, pintores, escultores, cineastas y artistas en general, otorgan al mito un lugar privilegiado y protagónico en la estructura y composición de sus obras. Esta práctica ha sido utilizada por un sinnúmero de autores, desde los tiempos y etapas más remotas de la humanidad. Sin ir muy lejos, ya en el siglo XX, reconocidos narradores y poetas del prestigio de James Joyce, T. S. Eliot, Odiseas Elytis, William Butler Yeats o Jorge Luis Borges se han servido de la diversidad de sus tramas, personajes, situaciones e imágenes para la creación y recreación de sus trabajos literarios.

Al igual que en la Antigüedad, el mito para el hombre contemporáneo cumple la misma función, esto es, da sentido y ordena al ser humano dentro de su orden social. Empero, más allá de su simple utilización con intenciones estéticas y artísticas, sirve para criticar y poner en tela de juicio la sociedad y el comportamiento del hombre en tanto sujeto histórico. Prueba de ello lo hallamos en "El viento contra mi cabeza..." o en "El héroe". Así, Meletinski nos dice que:

> La fuerza más profunda del mitologismo del siglo XX no consiste en el contraste entre la degradación del mundo moderno y la poesía épico-mítica, sino en poner de relieve algunos principios inmutables, eternos, positivos o negativos, que se manifiestan en el flujo de lo cotidiano o de los cambios históricos. (Meletinski, 2001, 279).

Al respecto, el poeta norteamericano T. S. Eliot, protagonista de algunos de los momentos más duros y decadentes de la historia en la pasada centuria, pero aún entusiasmado por la enorme y potente carga mitológica del *Ulises* de Joyce, sostiene que: "la utilización del mito, el paralelismo constante entre contemporaneidad y Antigüedad... es un modo de controlar, reglamentar y conferirle forma y significado al inmenso espectáculo de la vanidad y turbación ofrecido por la historia contemporánea" (Meletinski, 2001, 338). El filósofo polaco Leszek Kolakowski en *La presencia del mito* establece que nuestra actual cultura necesita el mito por tres razones: para experimentar el mundo como espacio racional ("El monte"); para encontrar respuestas a las cuestiones últimas, determinando la fe en la permanencia de los valores humanos ("El visitante"); y, finalmente, por el deseo de continuidad que hace que el mito se vuelva un motivo de creencia, convirtiendo la mitología en un componente duradero de la cultura ("Éxodo" o "Palabras del discípulo"). Por ello, para Kolakowski, "frente al mito, el cometido de la filosofía consistiría en despertar la comprensión natural (*das Selbstverständnis*) en cuanto a la importancia propia de las cuestiones últimas de la existencia humana, además de descubrir el absurdo del mundo relativo a la luz de las cuestiones" (Kolakowski, 1990, 218). En pocas palabras, el pensamiento occidental revalora y estudia al mito no solo para darle un fin y sustento vital a la existencia humana, sino también para evaluar y poner en tela de juicio la sociedad y la misma actitud del hombre en el mundo, o también, como lo hace Luis Loayza, para reflejar el derrumbe de la sociedad actual. Trataremos con mayor amplitud la utilización

posmoderna de las formas míticas como medio de denuncia y de reprobación en el capítulo siguiente de esta tesis.

Christoph Jamme, en su libro *Introducción a la filosofía del mito en la época moderna y contemporánea*, nos dice que este vocablo polisémico no pretende ser la descripción del mundo, sino que constituye un concepto de relaciones propio de los seres humanos frente al mundo y a sus propias experiencias —como ocurre, verbigracia, en "La estatua"—. En consecuencia, el filósofo teutón nos ofrece su punto de vista acerca de este marcado interés e inclinación del hombre moderno por la recreación y representación míticas en la literatura:

> Las formas de experiencia míticas resultan atractivas para el pensamiento contemporáneo porque el mito representa otro tipo de razón distinto del pensamiento instrumental, porque posibilita otros conceptos de la realidad. Sin embargo, hay que advertir de una apropiación del mito excesivamente cómoda y gratuita que sucumbe a infundadas fantasías de unidad y que resulta de un anhelo de volver a lo originario. (Jamme, 1999, 20).

Este parecer es también compartido por algunos de los más importantes estudiosos del mito en la actualidad, quienes a su vez profundizan en el tema. Es el caso, por ejemplo, de Hugo Francisco Bauzá, quien recalca oportunamente el carácter polifacético de las narraciones mitológicas, ya que la realidad y el ser humano, al igual que aquellas, poseen también estos rasgos, pues están todos insertos en un continuo proceso de resemantizaciones. Ahora bien, dentro de estos procesos abiertos, el mito, para el sujeto contemporáneo, entraña el recuerdo de la totalidad fragmentada por el paso del tiempo y por el derrotero de la historia. Esta circunstancia explica un rasgo que se advierte en la mayoría de relatos mitológicos: la nostalgia por recuperar un tiempo pasado y así tener una visión completa y compacta de su

existencia. De esta nostalgia es de la que ha menudo ha hablado la crítica en relación con los personajes de Luis Loayza.

En lo que respecta al tiempo, resultan interesantes las reflexiones de Luis Diez del Corral, aún cuando algunas de sus ideas y conclusiones de Luis Diez del Corral se muestran desactualizadas, hoy en día muchas otras continúan siendo tomadas en cuenta por investigadores y antropólogos. Una de ellas es que los mitos "son un trampolín para escaparnos del relativismo historicista, una medida suprahistórica para apreciar el nivel histórico de cada época por su alejamiento o proximidad respecto del centro representado por la Antigüedad" (Diez del Corral, 1957, 87). De este modo, este estudioso argumenta que a lo largo de la historia y de sus diferentes etapas el hombre ha ido retrocediendo hacia épocas más antiguas a medida que avanzaba la historia de Occidente.

II.4. Verificación y correspondencia de algunos rasgos mitológicos en *El avaro*

En este libro advertiremos que su autor utiliza reiteradamente muchos de los rasgos y particularidades mitológicas que hemos indicado hasta el momento. Así, en *El avaro* se prescinde casi por completo de las descripciones del espacio o de los mismos personajes —muchas veces no tenemos información sobre ellos—, concentrándose más bien en la acción y en la remembranza o en la confesión que efectúan sus protagonistas. Es por esto que, a menudo, las descripciones habidas en los relatos son mínimas o tan escuetas que muchas veces pasan desapercibidas para el lector. Sin embargo, estas son importantes porque en una simple frase u oración, Loayza incluye elementos propios del mito. Por ejemplo: "Estación del desastre: coinciden los *agüeros* y el inefable *oráculo*" ("Éxodo"); "Parece que había escuchado aquella *profecía* que le anunciaba la muerte en su encuentro conmigo" ("El héroe")[41].

Otra manera que utiliza Luis Loayza para introducirnos a los mundos mitológicos en sus narraciones es gracias a la mera referencia de acontecimientos o de pasajes mitológicos muy conocidos. Como sucede, por ejemplo, con "El monte", en donde el lector reconoce ciertas semejanzas con las batallas épicas entre pueblos ayudados por sus dioses, como es muy típico, sobre todo, de la mitología griega, a la cual el narrador limeño es muy afecto[42]; o, en el caso de "El héroe", que se basa en escenas de la gesta de Teseo y el laberinto de Creta.

---

[41] Las cursivas son nuestras.

[42] Como veremos más adelante, algunos relatos cortos de Loayza que fueron publicados en *El avaro y otros textos*, toman pasajes de algunos combates que Homero narra en *La Ilíada* y *La Odisea*.

Asimismo, podemos encontrar motivos mitológicos típicos, como la ya conocida dicotomía caos/cosmos. Incluso, el autor hace mención también a símbolos particulares, como los espacios sagrados —montes, templos, altares— o personajes propios de rituales mitológicos, como sacerdotes, maestros, oráculos, entre otros, que se encuentran en "El monte", "Éxodo", "Palabras del discípulo" y "La estatua".

Además de los ya señalados, otro recurso propio de Loayza lo tenemos en el modo en que trata el tiempo. Sin ningún tipo de especificación ni alusión exacta, el autor nos conduce de manera imperceptible a un pasado remoto, cuya ubicación en la historia es muy difícil de determinar. El lector se sitúa, entonces, en edades lejanas y remotas, donde incluso se sugiere un período de convivencia entre las diversas razas que poblaron el mundo en la antigüedad mítica, como sucede en el relato "La bestia".

Por todo ello, y con objeto de establecer y determinar con propiedad el carácter mitológico de las narraciones de *El avaro*, es necesario analizar con detenimiento cada uno de estos rasgos, motivos y procedimientos que el autor utiliza para estructurar sus composiciones.

II.4.1 Caos & Cosmos

Es muy conocido que, para las mitologías en general, sobre todo para aquellas fundacionales y escatológicas, los espacios y los tiempos en los que cohabitaba el hombre de la Antigüedad son de dos clases: sagrados y profanos. Empero, ambos se fundamentan en una dicotomía que, a su vez, los regula y los segmenta: el caos y el cosmos, que no es sino la eterna lucha entre el desorden [lo mundano] y el orden [lo sacro].

Ahora bien, esta división encuentra su origen y fundamento cuando lo sagrado se manifiesta, es decir, cuando irrumpe intempestivamente y rompe con la rutinaria existencia que para el ser humano carece de sentido. Por esta razón, el espacio, según Mircea Eliade, presenta roturas y escisiones, no es nunca homogéneo, sino más bien significativo. Para el historiador rumano, esta repentina incursión es denominada hierofanía:

> De la hierofanía más elemental (por ejemplo, la manifestación de lo sagrado en un objeto cualquiera, una piedra o un árbol) hasta la hierofanía suprema, que es, para un cristiano, la encarnación de Dios en Jesucristo, no existe solución de continuidad. Se trata siempre del mismo acto misterioso: la manifestación de algo 'completamente diferente', de una realidad que no pertenece a nuestro mundo, en objetos que forman parte integrante de nuestro mundo 'natural', 'profano'. (Eliade, 1998, 19).

En otras palabras, un objeto cualquiera en la naturaleza deja de ser ordinario cuando el hombre advierte en este su carácter sagrado: no ve en él más que las fuerzas divinas de la naturaleza, algo que está más allá de la simple existencia y, por tal motivo, es adorado o aceptado como sagrado. Ocurre en *El avaro* gracias a los relatos "El monte" y "La estatua", en los cuales la divinidad —o su representación en el orden humano— están muy bien simbolizados en estos dos elementos en los que se centran las narraciones, así como

también en la existencia de templos, oráculos u ofrendas rituales. En este sentido, resulta oportuno señalar que una hierofanía no se sustenta necesariamente en un acto ritual, sino que es más bien una imagen o un símbolo que da soporte físico a lo sobrenatural —una estatua o un desastre apocalíptico, por ejemplo—, haciéndolo tangible y comprensible para el ser humano.

Por un lado, advertimos que para el hombre mitológico el caos simbolizaba las tinieblas, el vacío, la nada o la noche; en tanto que el cosmos venía a ser todo lo opuesto: el orden, la existencia, la luz o la vida. Eleazar Meletinski, precisa así este titánico enfrentamiento:

> El caos aparece, las más de las veces, como tinieblas, noche, vacío, abismo, agua (a veces como contraste entre agua y fuego), como condición amorfa de la materia en el huevo cósmico o bien como seres demoníacos (ctónicos): la serpiente-dragón, los gigantes arcaicos y los dioses de la generación más antigua. La transformación del caos en cosmos consiste en el paso de la *tiniebla* a la *luz*, del *agua* a la *tierra firme*, del *vacío* a la *materia*, de lo *informe* a lo *formado*, de la *destrucción* a la *creación*. (Meletinski, 2001, 195).

El "Mundo", entonces, se encuentra en una lucha constante entre el orden y el desorden. El hombre mítico representaba este combate principalmente a través de rituales, conmemorando el paso de la oscuridad a la luz o de la muerte a la vida. Sin embargo, esa no era la única manera de encarnar esta dicotomía: se hacía también mediante la recitación de mitos —recordemos que no siempre se daba como parte de una ceremonia—, ya que el solo hecho de narrarlo provoca que el caos quede neutralizado y de esta forma el mundo y la existencia cobran sentido, valor y fundamento.

En *El avaro*, esta constante lucha entre caos y cosmos también la encontramos presente, aunque por lo general no llega a ser el motivo narrativo principal, excepto en "Éxodo", como ya veremos. Por ejemplo, en "El héroe", gracias a la confesión de este personaje, advertimos su lucha contra el monstruo y luego contra la serpiente marina[43], ambos símbolos del caos y la destrucción. Recordemos que en el poema babilónico de la creación, el *Enuma Elish*, después de un arduo y cruento combate, el dios Marduk vence a Tiamat, la temible serpiente marina, y de su cuerpo forma el Cielo y la Tierra, confiriéndole orden a la Creación: "en el hígado de Tiamat colocó las regiones superiores del Cielo" (*Enuma Elish*, 2008, 71). Al respecto, Eleazar Meletinski afirma que: "En los sistemas mitológicos arcaicos, la transformación del caos en cosmos se recoge en los relatos que describen la lucha de los héroes mitológicos —aún no diferenciados plenamente de los protoantepasados y de los héroes culturales— contra los demonios y monstruos ctónicos" (Meletinski, 2001, 197). Y es que en "El héroe", este enfrentamiento es evidente, aún cuando el mismo protagonista nos confiese que no es el asesino de aquellas colosales bestias que infunden terror en los habitantes: "Sépanlo, yo no maté al monstruo en su caverna. (...) De la serpiente marina no puedo decir nada porque ni siquiera llegué a verla" (Loayza[A], 2000, 19-20). Sin embargo, la mención e incorporación de este tópico clásico es uno de los elementos que refuerzan el carácter mitológico de *El avaro*, aún cuando en el tercer capítulo, veamos que esta carencia de denuedo en el héroe es más bien una crítica y burla al orden y a la crisis de la comunicación, temáticas características del relato posmoderno.

[43] Mircea Eliade sostiene en *Lo sagrado y lo profano* que "el Dragón es la figura ejemplar del Monstruo marino, de la serpiente primordial, símbolo de las aguas cósmicas, de las Tinieblas, de la Noche y de la Muerte; en una palabra: de lo amorfo y de lo virtual, de todo lo que no tiene aún una 'forma'. El Dragón ha tenido que ser vencido y despedazado por el dios para que el Cosmos tuviera que crearse". (Eliade, 1998, 47).

En el relato "El monte", el narrador omnisciente da fe de la superación del caos a través de la batalla entre los pobladores de la ciudad contra sus antiguos contrincantes, con lo cual se instaura el orden en su mundo: "Los primeros habitantes de esta ciudad vencieron a los enemigos en este monte, ayudados por el que es más que los hombres" (Loayza[A], 2000, 20). Pero lo que llama la atención es el modo con el que el narrador se ha referido al ser sobrehumano que combatió junto a ellos, con lo cual se fundamenta y justifica el carácter sagrado de la batalla, ya que los dioses estuvieron a su favor en una situación de fatalidad, tópico distintivo del mundo heleno.

Contrario a lo que sucede en otras narraciones, en "Éxodo", la pugna entre caos y cosmos se convierte en el motivo que origina la trama de la historia. El relato se inicia en el momento en que el orden ha sido quebrantado por un desastre que azota la ciudad de la voz narrativa. De esta manera, sin saber los motivos que originaron esta desgracia, los pobladores se preparan para abandonar su ciudad con resignación:

> Estación del desastre: coinciden los agüeros y el infalible oráculo. Temo, no por mi vida miserable que tantas veces ofrecí en batalla, más por mi ciudad y su templo, por mi gente y mi rey, hombre sobre los hombres. Nos miramos si será la guerra o la peste, si se desplomarán las montañas: pero en las entrañas de las aves y en las nubes, nada hay sino el anuncio del desastre y no sabemos cómo vendrá. (Loayza[A], 2000, 23).

Habría que resaltar también la importante cantidad de símbolos y motivos mitológicos presentes en este relato: además de la creencia en agüeros, la consulta a los oráculos y el templo, el narrador omnisciente se refiere a su rey como el "hombre sobre los hombres", dotándole de poder y sacralidad por ser su representante sobre la Tierra. Gracias a ello, el escritor limeño redondea muy bien el aspecto sagrado y mítico de su historia ficcional,

inaugurado, como hemos visto, en "El monte". La actitud del rey, de los pobladores y de los sacerdotes corrobora la fuerte carga religiosa recreada en el texto, ya que el empleo de ofrendas para apaciguar la ira de los dioses pone en evidencia la presencia del pensamiento mítico en *El avaro*: "Vemos al sumo sacerdote levantar su cuchillo sobre el sacrificio y matar con presteza. La sangre gotea en las gradas, mas antes de la invocación el rey se arranca entre voces las ricas vestiduras y se mesa los cabellos, postrado ante el tabernáculo" (Loayza[A], 2000, 24). Así pues, en "Éxodo", Luis Loayza grafica muy bien la desesperación y la angustia de estos habitantes, cuyo marcado apego por las creencias religiosas y mitológicas se corresponde con la estructuración del mundo que regía al hombre de la Antigüedad.

II.4.2 Espacio sagrado & espacio profano

No es desconocido que para el pensamiento mítico, la configuración del espacio sacro es también una manera de equilibrar el orden y combatir el caos que supone el mundo profano. Como hemos visto, al manifestarse lo sagrado mediante una hierofanía, el mundo se fundamenta ontológicamente y se divide a su vez en dos ámbitos —uno celestial y otro ordinario—, erigiéndose así un punto fijo, un "Centro", según explica Mircea Eliade:

> La revelación del espacio sagrado tiene un valor existencial para el hombre religioso: nada puede comenzar, *hacerse*, sin una orientación previa, y toda orientación implica la adquisición de un punto fijo. Por esta razón el hombre religioso se ha esforzado por establecerse en el 'Centro del Mundo'. *Para vivir en el mundo* hay que *fundarlo*, y ningún mundo puede nacer en el 'caos' de la homogeneidad y de la relatividad del espacio profano. El

> descubrimiento o la proyección de un punto fijo —el Centro— equivale a la Creación del mundo. (Eliade, 1998, 26).

Entonces, al establecerse un espacio sagrado, se produce una abertura en el espacio profano que posibilita el tránsito de una región cósmica a otra (como del Cielo a la Tierra o de esta al mundo inferior, y así con sus demás variantes). Ahora bien, el hombre antiguo aspira a vivir lo más cerca posible del lugar sacro, del centro, que es el ombligo del universo, para así darle mayor sentido y trascendencia a su existencia. Esta es la razón por la cual el ser humano erige espacios sagrados que simbolizan y recrean este particular espacio, haciendo de su réplica un *imago mundi*. De esta manera, pueden coexistir numerosos centros sin alterar por ello el orden que supone la constitución de un ámbito sagrado:

> Para cada uno de estos microcosmos pueden existir diversos "centros". Como no tardaremos en ver, todas las civilizaciones orientales —Mesopotamia, India, China, etc.— conocen un número ilimitado de "Centros". Y aún más: cada uno de estos "Centros" se considera, y aún se denomina literalmente, "Centro del Mundo". Como se trata de un *espacio sagrado*, otorgado por una hierofanía o construido ritualmente, y no de un espacio profano, homogéneo, geométrico, ninguna dificultad ofrece la pluralidad de "Centros de la Tierra" en el interior de una sola región habitada. (Eliade, 1974, 43).

Como hemos leído, de acuerdo con Eliade, los templos, altares, iglesias, y demás construcciones de índole religiosa, representan el Cosmos. Asimismo, el hombre tiende a consagrar los montes, las montañas y los árboles, considerándolos lugares sacros, destinados únicamente para honrar a sus dioses y a los seres sobrenaturales que gobiernan sobre la Tierra.

En concordancia con aquello, la imagen del Centro es también uno de los motivos que encontramos reiteradas veces en *El avaro*. Así, en "El monte" observamos su carácter

divino debido a que en sus faldas ocurrió un hecho sobrenatural y trascendente: la victoria de los habitantes sobre sus enemigos, gracias a la ayuda de aquel que "es más que los hombres". Por esta razón, este lugar sagrado recibe el reconocimiento y las reverencias de sus pobladores: "Lo venero; saludo cada mañana su presencia prodigiosa" (Loayza[A], 2000, 24). Con ello, el autor da sentido, por medio de las palabras del narrador, a la devoción y a la fascinación mítica de los habitantes por su monte. De este modo, Loayza refuerza la lucha entre Caos y Cosmos en el relato gracias a la intervención de aquel ser sobrenatural y a la guerra como artificios de ficción, ya que su dinámica e interacción en la historia alteran y devuelven el orden al Mundo.

De hecho, en algunas de las más importantes culturas antiguas, los montes y cerros se configuraban como espacios consagrados, ya que eran el vínculo ideal entre el Cielo y la Tierra, esto es, el nexo entre el Mundo de Arriba y el Mundo de Abajo. Para el pensamiento mitológico, no se trataba de un monte cualquiera, sino de la "Montaña cósmica", el punto más alto de la Tierra, y a la vez su punto central, el "Ombligo del Mundo". Por ejemplo, los indios vertían ofrendas y alabanzas al Monte Meru; los iranios, al Haraberezaiti; los germanos, al Himingbjör; el Gólgota para los cristianos; el Monte de los Países de los babilonios; en Palestina se encontraban los montes Tabor[44] y Gerizim; y así también en otras culturas. En este sentido, la imagen del monte encuentra soporte y corrobora el apego de Loayza por ambientar sus narraciones en espacios y tiempos mitológicos.

Por otro lado, en "La estatua", además de la mencionada efigie, apreciamos la existencia del templo y del importante rol que este desarrolla como complemento de

[44] De acuerdo con Eliade, Tabor podría significar *tabbur*, esto es, 'ombligo', u *omphalos*. (Eliade, 1974, 45).

aquella. Dicha edificación confirma y a la vez refuerza el aspecto sagrado que ambienta la narración, pues los habitantes de la ciudad ven en ella la morada de sus dioses; empero, al igual que con la estatua, su origen les resulta completamente desconocido: "Sucede con ella como con el templo, del que nada sabemos" (Loayza[A], 2000, 21). Este origen misterioso, perdido en el tiempo, refuerza la imagen sobrenatural del espacio elegido. Las ciudades santas, los templos, los santuarios y los altares en la Antigüedad "se encuentran en el Centro del Mundo; los templos son réplicas de la Montaña Cósmica y constituyen, por consiguiente, el 'vínculo' por excelencia entre la Tierra y el Cielo; los cimientos de los templos se hunden en las regiones inferiores" (Eliade, 1974, 40). De esta manera, por citar un ejemplo, la vinculación de los templos con el monte sagrado se verifica en los nombres que los babilonios le confieren a sus torres y santuarios: Monte de la Casa, Casa del Monte de todas las Tierras, Monte de las Tempestades o Vínculo entre el Cielo y la Tierra. Así sucede también con el templo de Loayza, ya que este se consolida como un espacio que une el mundo celestial con el mundo profano, y su existencia como lugar sagrado da razón de ser al Mundo. Por tanto, el templo, junto a la imagen del monte, reafirma nuevamente el carácter mítico de *El avaro*.

Finalmente, en el último relato del libro, este es, "Éxodo", además de la inclusión de símbolos espaciales míticos, como son los templos, los oráculos y los altares, somos testigos de la destrucción y de la fundación del mundo. La narración, como ya hemos visto, se inicia cuando la desgracia irrumpe sin explicación alguna sobre la ciudad en la que habita el narrador omnisciente. Allí se produce la ruptura del orden, esto es, la inminente llegada de la Noche —de acuerdo con Eleazar Meletinski—, que destruye la armonía y el equilibrio en el mundo, puesto que toda destrucción de una ciudad o de cualquier espacio

similar equivale a una regresión al Caos cósmico. Así, resignados ante la catástrofe, el pueblo decide abandonar la ciudad, con lo cual se alejan del "Centro", y se internan en la periferia de lo mundano: "ahora vamos al lado de las mujeres y los niños, dejando atrás la ciudad y los ancianos que prefirieron cortarse la garganta antes que abandonarla. Desde lo alto la miramos por última vez: solitaria y con tanto amor nuestro extendido en sus paredes" (Loayza[A], 2000, 24). No obstante, líneas más arriba, el narrador pone en evidencia la futura creación de su nuevo espacio, de un nuevo "Centro", con lo cual se revertirá esta situación de desequilibrio y se reactualizará la creación del mundo, como lo hicieron los dioses en el Principio: "Pero ahora caminamos lentamente hacia el nuevo valle con agua y pastos y una cantera cercana que dará la piedra para los edificios" (Loayza[A], 2000, 24). Al respecto, arguye Eliade:

> Instalarse en un territorio viene a ser, en última instancia, el consagrarlo. Cuando la instalación ya no es provisional, como entre los nómadas, sino permanente, como entre los sedentarios, implica una decisión vital que compromete la existencia de la comunidad por entero. 'Situarse' en un lugar, organizarlo, habitarlos son acciones que presuponen una acción existencial: la elección del Universo que se está dispuesto a asumir al 'crearlo'. (Eliade, 1998, 36).

Como podemos concluir de esta cita y su relación con el relato de Luis Loayza, la erección de un núcleo urbano se configura como la creación del universo ejemplar, pero a menor escala, el cual ha sido construido y habitado por los dioses. Es por ello que el ser humano comparte la santidad de su presencia. Mediante el uso de este motivo, el narrador grafica la creación del Mundo a partir de la futura fundación de su ciudad, acentuando la carga mítica como característica de *El avaro*.

II.4.3 Tiempo sagrado & tiempo profano

Para el hombre antiguo, el tiempo no era homogéneo ni lineal, sino que presentaba escisiones de carácter sacro; ello, según la periodicidad con que se manifestasen las hierofanías. De este modo, y al igual que sucedía con el espacio, el tiempo estaba dividido en sagrado —principalmente dedicado a las fiestas de carácter religioso— y en profano —en cuya duración ordinaria se sucedían los actos despojados de significación religiosa. De hecho, la continua coexistencia de ambos es otro modo de representar el eterno enfrentamiento entre Caos y Cosmos.

Mircea Eliade, a pesar de sostener que el tiempo mítico se manifestaba siempre a partir de la celebración de fiestas y rituales, nos ofrece una definición del tiempo sagrado que en muchos puntos es correcta:

> *el Tiempo sagrado es por su propia naturaleza reversible*, en el sentido de que es, propiamente hablando, *un Tiempo mítico primordial hecho presente*. Toda fiesta religiosa, todo Tiempo litúrgico, consiste en la reactualización de un acontecimiento sagrado que tuvo lugar en un pasado mítico, 'al comienzo'. Participar religiosamente implica el salir de la duración temporal 'ordinaria' para reintegrar el Tiempo mítico reactualizado por la fiesta misma. El tiempo sagrado es, por consiguiente, indefinidamente recuperable, indefinidamente repetible. (Eliade, 2000, 63).

Se advierte que, para Eliade, la reactualización del tiempo mítico se produce como consecuencia de la celebración religiosa y ritual de fiestas y ceremonias sagradas. Si bien esta afirmación no es falsa, hay que tener en cuenta que no es del todo cierta, ya que no todos los mitos están asociados a las prácticas ceremoniales, pues toda teoría y definición universal —como hemos comprobado gracias a Kirk— es engañosa y, en consecuencia,

errónea (la mayoría de las veces). Y es que el mito, como manifestación cultural, social, artística y humana, presenta rasgos y características particulares y comunes con las demás sociedades del Mundo Antiguo. Así pues, otro de los presupuestos no generalizables de la definición de Eliade es la afirmación de que el tiempo litúrgico es únicamente la reactualización de un suceso o acontecimiento que tuvo lugar al principio de los tiempos. En este caso, sabemos que en algunas narraciones mitológicas clásicas, como en la de Edipo o en la de Electra, no existe correspondencia entre esta hipótesis universalista y general con lo expresado en las mitologías, sino por el contrario, lo que encontramos en estas narraciones son arquetipos y símbolos del comportamiento humano, no explicaciones o sustentaciones sobre el origen y la creación del mundo *ab initio*.

No obstante, si nos concentramos solamente en aquellas narraciones míticas fundacionales, aquellas que dan cuenta de la formación de la vida y del mundo, el concepto sagrado del tiempo que propone el historiador rumano no es descabellado. En este tipo de historias, el tiempo sacro no es percibido de manera lineal (como sucede con la historia para el hombre moderno), sino que más bien se presenta circular, reversible y repetible. Como hemos comprobado con Mircea Eliade, todo tiempo litúrgico reactualiza un acontecimiento sagrado que tuvo lugar en un pasado mítico, esto es, "al comienzo". En este caso, en "Éxodo" observaremos mejor el carácter cíclico del tiempo, sobre todo en el inacabable juego de destrucción y construcción de ciudades. En otras palabras, el tiempo en los mitos fundacionales se presenta como una especie de presente mítico eterno, el cual se reintegra de manera periódica gracias a la celebración ritual y litúrgica, o también mediante la evocación oral sin afinidades religiosas.

Esta manera que tenía el hombre primitivo de entender el tiempo de manera circular proviene, tal vez[45], de su percepción y observación de los propios ciclos naturales. Así, el tiempo es percibido con un ritmo propio, repetible, capaz de abolir el antes y el después, el pasado y el futuro, como acaece con el día y la noche, con las fases de la luna o también con las estaciones. Sea como fuere, lo cierto es que el hombre imita esta forma de vivir y de entender la vida por su fuerte filiación y dependencia hacia la naturaleza y el campo:

> Frente al paso del tiempo, lo inexorable de la muerte, la presencia del mal y otras circunstancias adversas, el hombre mediante el mito, los ritos o la religión intenta dominarlos, por lo que estas prácticas devienen fórmulas soteriológicas que atemperan la angustia de existir, en tanto que dan sentido a todos y a cada uno de sus actos y permiten que el hombre se proyecte más allá del tiempo conferido a su condición existencial. (Bauzá, 2006, 55)[46].

Estas propiedades y características de las temporalidades sagradas y profanas son también utilizadas en más de una historia de *El avaro*. Tal como Loayza trabaja sus disposiciones mítico-espaciales de manera imperceptible, así también sucede con el tiempo, en donde no las advertimos sino a partir de una segunda y más puntillosa lectura. En casi todos los textos narrativos de este libro no encontramos ninguna alusión exacta ni precisa del tiempo. El lector siempre se enfrenta a un pasado remoto, carente de todo tipo de marca histórica, lo cual contribuye y refuerza el aspecto mitológico de los relatos del limeño. De este modo, el autor nos remite a una temporalidad sagrada no solo porque sea remota, como sostienen algunos críticos, sino porque el pensamiento y la manera que tienen los personajes de explicar su mundo, como si fuesen designios o mandatos de los dioses o la naturaleza —por ejemplo, en "Éxodo" y "El monte"—, es un rasgo típico de esta época

[45] Este presupuesto es sostenido por Mircea Eliade y Hugo Francisco Bauzá.
[46] Si bien la propuesta ideológica de Bauzá, al menos en este punto, debe mucho a Eliade ya que comparte sus presupuestos universalistas, también es cierto que el argentino acierta en que esta imitación del transcurso natural del tiempo fundamenta y ordena la percepción mítica del mundo.

mitológica. Para el hombre arcaico, vivir el mito es conferirle sentido a su existencia dentro de un mundo ambivalente —sagrado por un lado, profano por el otro—. Para él no existe separación alguna, esta concepción es un todo indivisible. Al respecto, el argentino Hugo Francisco Bauzá comenta que:

> Los mitos evocan acontecimientos acaecidos en un tiempo lejano, nimbado por el aura de prestigio que le confiere el recuerdo. Se trata de un tiempo diferente del histórico en el que vive el común de los mortales; un *tempo* áureo en el que no existen los imposibles; en ese tiempo mítico los acontecimientos se dan por vez primera, en tanto que en la vida ordinaria todos los hechos suceden a imitación de los modelos míticos. Eso determina que vivir los mitos conlleva una experiencia ontológica y religiosa a un mismo tiempo, la que provoca un sacudimiento metafísico a quien la experimenta. (Bauzá, 2006, 68).

Por ejemplo, en los textos finales de *El avaro* es fácil darnos cuenta que el tiempo aludido o sugerido es remoto, en el que las civilizaciones, a partir de cómo lo describe la voz del narrador omnisciente en primera o tercera persona, se muestran en un período de formación. En "El héroe", si bien no hay ningún tipo de mención temporal, sí se puede corroborar que se trata de un tiempo lejano, donde la lucha entre sagrado y profano se aprecia en la manera de pensar y actuar del protagonista, influenciado por las creencias hacia el destino y lo sobrenatural: "Parece que había escuchado aquella profecía que le anunciaba la muerte en su encuentro conmigo" (Loayza[A], 2000, 18). De igual manera, los enfrentamientos del protagonista emulan la pugna cósmica en la que se sustentan las narraciones mitológicas. De ahí vemos cómo el orden se constituye a partir de las hazañas heroicas que los pobladores creen que ha realizado el protagonista, así como también por la mención de símbolos y elementos rituales como oráculos, ofidios marinos y monstruos —los cuales representan toda amenaza de destrucción y caos—; incluso el mismo héroe es un arquetipo clásico, pues usualmente es la representación humana de lo divino.

Otro relato que no alude directamente al tiempo es "La bestia"; sin embargo, podemos deducirlo mediante una lectura más atenta a la habitual. En él, este ser monstruoso puede ser considerado como uno de los antepasados del ser humano arcaico, quizás como un ente que perteneció a aquellas fabulosas razas desaparecidas como algunas mitologías señalan, capaces de mutar de forma y apariencia físicas. Su animalesca contextura física nos confiere una pista sobre la temporalidad: es un ser aún más primitivo que los humanos de *El avaro*. Dice el texto: "Seré o he sido uno de ellos; cuando los conozca ganaré su figura y memoria y me recibirán, ya librado para siempre de este monstruoso cuerpo infeliz". La clave se encuentra en el verbo inicial: "Seré o he sido", cuya ambigüedad nos hace reflexionar sobre el pasado mítico, plagado de bestias fantásticas previas a la humanidad. Pero este no es el único monstruo de Loayza, ya que en "El héroe" hallamos no solo al monstruo de la caverna —el Minotauro para algunos—, sino también a la serpiente marina, otra de las clásicas bestias mitológicas.

A su vez, en "El monte", el mundo y los elementos naturales que la componen (árboles, montes, flores, entre otros), adquieren justificación en tanto se ha producido un hecho en el pasado que ha ordenado la realidad. Este acontecimiento tuvo lugar en la época de los primeros habitantes de la ciudad, quienes "vencieron a los enemigos en este monte, ayudados por el que es más que los hombres" (Loayza[A], 2000, 20). Es decir, el carácter sagrado de este lugar tiene su origen en la pretérita manifestación de los dioses, cuya presencia nos da indicios de un tiempo primario, previo a su alejamiento de la Tierra, como relatan muchos mitos. Este acto recrea la fundación y la creación del mundo, puesto que cuando los dioses vencen y establecen el orden están reactualizando la fundación original.

Por este motivo, el tiempo retorna al inicio, deja de ser lineal y mundano para tornarse cíclico y divino, y ello quedará grabado en la memoria de los habitantes y de sus descendientes, como colegimos por las palabras del narrador. La irrupción de lo sagrado en el mundo afecta el significado y la experiencia del hombre frente a su espacio y tiempo. En algunos casos, esta repentina aparición da forma a la naturaleza, como sucede con los mitos creacionales, en los cuales el surgimiento de lagos, montañas, mares —y del mundo mismo— son consecuencias de la revelación divina de seres y entidades suprahumanas. Respecto de todo aquello, Eleazar Meletinski sostiene que:

> La conformación actual del mundo, los relieves montañosos, los astros celestes, las especies animales y vegetales, los grupos sociales y los ordenamientos religiosos, todos los objetos naturales y culturales deben su existencia a hechos acontecidos en un lejano tiempo mítico, a las empresas acometidas por antepasados, héroes o dioses. El pasado mítico, sin embargo, no es solo un tiempo lejano, sino la época de creación primordial, el tiempo mítico, el proto-tiempo (*Ur-Zeit*), el tiempo 'primordial', de los 'orígenes', que precede al inicio del tiempo empírico. (Meletinski, 2001, 165).

Por lo tanto, en "El monte" de Loayza, advertimos no solo la superación del Caos —que está muy bien representado por la guerra, como lo vimos en el apartado de los espacios sagrados y profanos—, sino también la instauración del orden y la regeneración del Cosmos a través de la intervención de aquel que es más que los hombres y la consecuente consagración del monte por parte de los habitantes. Este retorno al tiempo primordial por medio de la evocación oral del narrador omnisciente es otro de los artificios que emplea Loayza para ambientar sus narraciones.

Por su parte, en otros relatos como "La estatua", hallamos frases referentes a un antiquísimo templo: "los viejos la conocen desde niños y no recuerdan a nadie que no la haya visto siempre. Su origen es, pues, desconocido. Sucede con ella como con el templo,

del que nada sabemos" (Loayza[A], 2000, 21). En este caso, el narrador, al comparar el templo con la estatua lo que hace es reforzar y resaltar el carácter mítico de dicho objeto, el cual posee un origen tan remoto como aquel edificio, y por tal su origen y procedencia han sido olvidados por completo, puesto que se le cree divino, o posiblemente su aparición se trata de una hierofanía de los dioses. Aquí, como sucede con "La bestia" o "El monte", la alusión a la temporalidad es indirecta. Loayza la manifiesta por intermedio de elementos secundarios en la narración, como acontece con los oráculos de "El héroe" o con la intervención divina en "El monte". Buena parte de los símbolos mitológicos en *El avaro* no desarrollan un rol protagónico, sino más bien fungen como elementos de utilería dentro de la ficción: tenemos cierta noción sobre la temporalidad gracias a los oráculos o por los montes sagrados, mas no porque el narrador nos lo mencione específicamente.

Finalmente, el caos y el tiempo de las calamidades están muy bien configurados en "Éxodo". Desde la frase inicial se presenta al lector el momento en que el Cosmos se ve atacado y desestabilizado por una catástrofe, a modo de azote apocalíptico, y que el propio narrador omnisciente desconoce: "Estación del desastre: coinciden los agüeros y el infalible oráculo. (...) Nos miramos pensando si será la guerra o la peste, si se desplomarán las montañas: pero en las entrañas de las aves y en las nubes, nada hay sino el anuncio del desastre y no sabemos cómo vendrá" (Loayza[A], 2000, 23). Para contrarrestar la desgracia los habitantes, amparados en su sacerdote y en su rey, ofrecen sacrificios y plegarias para devolver la calma y el orden a su mundo. Sin embargo, todos sus intentos resultan infructíferos, por lo que se ven obligados a abandonar su ciudad, y es precisamente este alejamiento del Centro de su Mundo el motivo que origina la creación de un nuevo espacio sagrado, el cual se reactualizará en el tiempo mítico y en cada uno de sus retornos cuando

las generaciones posteriores evoquen el éxodo: "Pero ahora caminamos lentamente hacia el nuevo valle con agua y pastos y una cantera cercana que dará la piedra para los edificios" (Loayza[A], 2000, 24). Es de esta manera que el mundo y sus acontecimientos estarán fundamentados y cobrarán sentido para los seres humanos de la Antigüedad. La creación de un nuevo orden —esto es, la réplica del Cosmos— se sustenta en el tiempo sagrado. Al respecto, Eleazar Meletinski declara que:

> En el tiempo mítico se proyectan las instituciones reales de la sociedad tribal (y, en las mitologías más desarrolladas, las primeras formas estatales), la evolución de la técnica de la cultura, de las relaciones sociales, tal vez también *recuerdos confusos de migraciones históricas, conflictos tribales*, etc. (por ejemplo, la expansión migratoria, desde el norte hacia el sur de los aborígenes australianos y de su cultura se reproduce en los itinerarios de los héroes míticos). (Meletinski, 2001, 168).

Esta recuperación del sentido a partir de la erección de un nuevo núcleo sagrado es también otro de los motivos que utiliza Luis Loayza para que sus relatos exhiban un aura mítica, la cual será tan solo un pretexto en el que se basa el autor para mostrarnos la crisis del mundo moderno. Esta intencionalidad, mucho más contemporánea, la verificaremos con mayor amplitud en el capítulo siguiente.

II.4.4 Sobre el tópico del héroe

En las mitologías de las diferentes culturas hubo siempre una especial predilección e interés por la imagen del héroe. Hay, por ello, innumerables narraciones míticas que relatan las hazañas y las pruebas que este personaje tiene que superar para ganarse la admiración y

el sumo respeto de su propia gente. Por estas mismas razones, diversas disciplinas —entre ellas la psicología, la literatura o la antropología— han concentrado su preocupación por determinar y definir el rol y la función que cumplía el héroe en las civilizaciones primigenias.

Para algunos historiadores de las religiones, como Eleazar Meletinski, el héroe encarnaba las diferentes personificaciones de la estirpe, de la tribu y hasta de la humanidad entera; por tal motivo, estaba también asociado a la Naturaleza. Asimismo, en los mitos heroicos este personaje era tomado como pauta y modelo por los habitantes de las sociedades arcaicas y sus subsecuentes generaciones. En este sentido, por ejemplo, las constantes pruebas y gestas que realiza el héroe son las principales causas para que este se erija como prototipo y paradigma del comportamiento humano, ya que supera su condición de mortal, alcanzando muchas veces la categoría divina. Joseph Campbell indica que este legendario personaje vive, conoce y representa los llamados de la superconciencia (Campbell, 2006, 236-237). Por ello, las aventuras del héroe representan el momento en el que alcanza la iluminación y, gracias a que es capaz de sobreponerse a su destino, llega a aquel umbral al que a otros hombres les ha sido imposible arribar. Es mediante el héroe y su repercusión en el imaginario colectivo que el ser humano encuentra sus propios ideales, los valores y la sabiduría en el mundo y su sociedad. Muy ilustrativas resultan las afirmaciones de Rollo May:

> El héroe resume en sí mismo nuestras aspiraciones, nuestros ideales, nuestras creencias. En el sentido más profundo ha sido creado por nosotros; nace colectivamente como nuestro mito. Esto es lo que hace tan importante el heroísmo: refleja nuestro sentido de la identidad, a partir del cual se moldea nuestro propio heroísmo. (May, 1992, 53).

El aspecto divino de los héroes es obtenido, principalmente, por su estirpe, ya que son dioses o descienden de estos —son los famosos semidioses, puesto que al menos uno de sus progenitores es divino—; o, finalmente, porque sobresalen a causa de sus grandes virtudes físicas y mentales, trascendiendo así su condición humana y mortal, como ocurre con aquel personaje "que es más que los hombres" en el relato "El monte". Al respecto, Hugo Francisco Bauzá afirma que:

> Se valora en él [el héroe] no solo el hecho de tener entre sus progenitores uno de naturaleza divina, sino también, y muy especialmente, su condición virtuosa que se ve reflejada en los diversos esfuerzos que emprende y en los sufrimientos que padece en pro de superar la mitad humana de su naturaleza. Y es precisamente a causa del citado aspecto mortal *que los hombres se sienten más próximos a los héroes que a los dioses* que, adscritos a la inmortalidad, parecen contemplar con indiferencia el sufrimiento y la miseria de los seres humanos. (Bauzá, 1998, 29).

Nuestra fascinación, entonces, por la figura de este personaje es posible no solo porque "simboliza nuestra habilidad para controlar al animal irracional que habita en nosotros" (Campbell, 1998, 15-16), sino porque pone sus cualidades al servicio de los demás. Por ello, su mérito más destacado es la defensa de los valores éticos, por los que incluso puede llegar a inmolarse. Comenta Hugo Francisco Bauzá: "La grandeza del héroe radica en que al combatir arriesga su vida y, por ese hecho, el combate se convierte en la prueba esencial de su existencia" (Bauzá, 1998, 31). Pero los hechos del héroe mitológico —en palabras de Joseph Campbell— consisten en "limpiar" el mundo de toda amenaza, ya sean estos monstruos pertenecientes a una edad primigenia o, incluso, simples humanos cuando fungen de tiranos. En todo caso, la gloria del héroe no está solo en la victoria, ya que muchos de ellos mueren en combate —como Cu Chulainn, protagonista de la epopeya

irlandesa *El robo del ganado de Cooley*—[47], sino en la lucha digna y su lealtad a los ideales que defiende.

Habríamos de tener en cuenta que no obstante su imagen paradigmática, muchas veces las empresas que realiza son infracciones a las normas sociales y morales. Un claro ejemplo lo configura Edipo, quien no solo asesina a su padre y comete incesto, sino que sus hazañas anteriores de nada valieron para contrarrestar el infortunio y la desgracia que cayó contra él mismo y su pueblo al cometer estas graves faltas. En ese sentido, el héroe adquiere esta categoría al soportar digna y estoicamente los sufrimientos a los que ha sido expuesto.

Inicialmente, "El héroe" de *El avaro* corrobora cada una de las características que hemos indicado de este personaje: es tomado como ejemplo por sus vecinos y sus hazañas hacen que sus enemigos le teman y supliquen por sus vidas. Hay un marcado paralelismo entre el héroe creado por Luis Loayza y el Teseo de los mitos griegos a los que alude la narración. Sin embargo, el protagonista de Loayza no es el típico paradigma mitológico, porque su fama de valiente se debe, más bien, a la no realización y concreción de sus hazañas; al contrario, le viene por una serie de malentendidos. De este modo, el autor utiliza la negación y los defectos de su personaje para establecer el nexo entre ficción y mito. Este artificio de negación será muy bien canalizado por el peruano como motivo principal de su breve composición.

[47] Sobre las hazañas y la muerte de Cu Chulainn, véase la versión al castellano que hizo Manuel Alberro titulada *Táin Bó Cuailnge (La Razzia de Ganado de Cuailnge)*, o también la de Lady Gregory, *Cuchulain de Muirthemne*.

En efecto, en "El héroe" encontramos numerosas gestas que supuestamente fueron realizadas por el narrador-personaje, las cuales fueron validadas y creídas por los propios habitantes y conciudadanos que vivían con él. Entre sus "proezas" destaca el asesinato del monstruo de la caverna (en alusión al Minotauro y al laberinto cretenses[48]), a la serpiente marina y a innumerables oponentes a quienes se enfrentó y derrotó, aunque esta derrota se debiera menos a méritos propios que a la fama que le precedía. Dice el texto:

> Sépanlo, yo no maté al monstruo en su caverna. Al verlo cerré los ojos aterrorizado y me eché a temblar. (...) Yo me pregunto ¿por qué huyó el monstruo? Parece que había escuchado aquella profecía que le anunciaba la muerte en su encuentro conmigo: no hay que prestar oído a estos oráculos que roban la fuerza. Ese fue el comienzo de mi fama. De la serpiente marina no puedo decir nada porque ni siquiera llegué a verla. (...) Aunque es verdad que acabé con unos cuantos héroes: los pobres combatían tan abatidos que casi siempre empezaban por rogarme que no ultrajara sus cadáveres. (Loayza[A], 2000, 17-18).

Como podemos verificar, en estas líneas se recogen también situaciones y elementos mitológicos tópicos, como los oráculos, las profecías, los monstruos, la serpiente marina y los enfrentamientos entre héroes. Empero, la intención de Loayza no es presentarnos un personaje valeroso, sino más bien ridiculizar este prototipo a partir de la desinformación y las invenciones sobre su propia valentía e intrepidez de sus actos, como lo veremos más adelante, en la tercera parte de esta tesis.

Gracias al análisis de las figuras retóricas que realiza Camilo Fernández Cozman sobre el empleo de las metáforas y los símiles del relato, advertimos el sentido mitológico que se

[48] Sobre la lucha de Teseo y el Minotauro, véase el Epítome 1, 1-9, de la *Biblioteca mitológica* de Apolodoro (2004, 193-195). En ella se especifica que la lucha de ambos fue a puñetazos, con lo cual se exalta aún más la victoria del héroe, en detrimento del protagonista de Loayza. Consúltese también el capítulo 42 de las *Fábulas mitológicas* de Higino (2009, 82-83), en el que se muestra la unida relación entre Ariadna y Teseo, a la que también parodia Loayza.

esconde detrás de ellas. Por ejemplo, cuando el propio narrador nos confiesa: "todavía soy 'feroz como un jabalí, invulnerable como un árbol portentoso'" (Loayza[A], 2000, 17), el narrador-personaje alude a la fortaleza del árbol, peculiaridad que llevó al árbol a ser considerado por algunas culturas como una gran divinidad. En tanto, el jabalí representa al ser poseído, cuyo salvajismo y enajenación manifiestan el poder y la fiereza con que enfrenta y vence a sus enemigos[49]. No obstante, esta frase que empieza simbolizando sus cualidades y fortalezas, concluye del siguiente modo: "pero sé que ahora mismo hablo como un charlatán". Ello pone en evidencia la intención del autor de darle un giro a la imagen arquetípica del héroe y, antes que divinizarlo, lo humaniza. Loayza busca, entonces, subrayar sus defectos y, a su vez, cuestiona la ceguera del hombre ante sus creencias religiosas y culturales. De esta manera, comprobamos una vez más que los rasgos mitológicos empleados por Loayza son, antes que un fin, un medio estilístico para representar la crisis en la que están imbuidas la sociedad y sus íconos contemporáneos.

Por lo demás, resulta curioso que solo en la reedición de la ópera prima de Luis Loayza, aquella de 1974, intitulada *El avaro y otros textos*[50], encontremos una sección que lleva por nombre "Griegos". En ella, aparecen tres relatos basados en personajes clásicos de la épica y del drama helenos, con lo cual comprobamos la predilección del autor por la mitología y la literatura clásica de Occidente. Estos son: "Guerreros", "El compañero" y "Creonte".

---

[49] De acuerdo con el *Diccionario de símbolos* de Hans Biedermann, este animal es respetado por su agresividad y es por su carácter que ha sido tomado como emblema de la intrépida hueste guerrera que corre hacia el enemigo. (Biedermann, 1996, 246).

[50] En 1974 el INC reeditó la ópera prima de Luis Loayza en una edición que incluía diversos textos cortos del narrador. Esta edición, que lleva por título ***El avaro y otros textos***, está dividida en cuatro secciones: "El avaro"; "Griegos"; "Vocabulario y otros textos" y "Retrato de Garcilaso".

En "Guerreros", por ejemplo, notamos que Luis Loayza rescata algunos personajes secundarios[51] de *La Ilíada* para ofrecernos descripciones de sus hazañas, sus modos de combatir y de enfrentar al enemigo en una lucha de vida o muerte. Por ello, más que estar frente a un relato, estamos ante un ejercicio narrativo, donde el rol protagónico no recae en los combatientes aqueos o troyanos, ni tampoco en la propia historia, sino más bien en el estilo, el cual está encarnado en la prosa y en las descripciones del autor[52]. Veamos un ejemplo: "La lanza atraviesa el casco de Equepolo, fractura el hueso, destroza la frente. Cae como una torre, la sombra acude a sus ojos. El bronce se entibia en los sesos". (Loayza, 1974, 35).

Asimismo, en el relato "El compañero", el narrador-personaje rememora sus años de juventud, las guerras y las peripecias que vivió junto a Ulises, quien hacía lo imposible por retornar con vida a su hogar. Así, el narrador alude a pasajes propios de *La Odisea* como son la guerra contra Troya, el linaje y origen divino de Aquiles, la muerte de Elpenor (compañero de Ulises), entre otros: "En fin, yo también he gritado con Aquiles en las trincheras, por así decirlo. Aquiles: un gigantón rojo que avanzaba a grandes saltos, quitándose los enemigos de delante como uno espanta las moscas que le zumban por la cara". (Loayza, 1974, 38).

Finalmente, en "Creonte", Loayza recupera este famoso personaje del drama de Sófocles, *Edipo rey*, quien reflexiona acerca de la crueldad del destino, los caprichos de los dioses y

[51] Tomados del Canto IV del poema homérico, *La Ilíada*, estos personajes son: Equepolo, Elefenor, Simoísio, Leuco, Democoonte, Diores y Píroo.
[52] Nótese que esta misma intención también figurará en "Fragmentos", otros ejercicios narrativos que fueron publicados en *Otras tardes*, los cuales hemos señalado oportunamente en el capítulo anterior.

la tragedia misma que vivió Edipo, así como su gobierno en Tebas. Sin embargo, Creonte, ya viejo y debilitado por los años y las decepciones[53], no lleva sus reflexiones por la senda filosófica, sino que más bien, gracias a ellas, Loayza nos da una visión apática, cansada y desilusionada de la vida y del mundo, como sucede también con la totalidad los personajes de la obra narrativa del limeño. Así leemos en "Creonte": "Ahora soy un viejo solitario, igual a los campos que veo desde la muralla, arrasados por los primeros vientos del año. Yo soy la tierra estéril, el verano abolido". (Loayza, 1974, 45).

En conclusión, gracias a la utilización de motivos, temas y características de los mitos de las culturas de Occidente, en especial las de la antigua Grecia, Luis Loayza construye un ambiente y una atmósfera adecuados que le servirán para revelar la decadencia y la crisis de la modernidad. Asimismo, somos testigos de que esta intención no es casual, ya que estos mitos le confieren al autor un pretexto para recrear sus historias y sus descontentos posmodernos.

II.4.5 *El avaro* y la fábula Zen

Hasta el momento hemos notado cómo el autor se sirve de la mitología occidental, —en especial de la helénica—, de sus rasgos y de sus particularidades, así como de algunos de sus símbolos y motivos temáticos con el fin de recrear un ambiente, una escena o un episodio que dé pie a la historia que desea relatarnos. Sin embargo, en *El avaro*, las

[53] Confiesa el Creonte de Loayza: "Soy nada más que un viejo que no puede dormir pero que deja dormir a los demás, mientras solicita de una muchacha muerta hace tiempo una sola palabra". (Loayza, 1974, 43).

narraciones también guardan semejanzas con tópicos y características de las fábulas y mitos de Oriente, en especial con aquellos propios de la filosofía Zen, los cuales son utilizados como punto de partida de sus historias, como sucede con los relatos que anteriormente hemos analizado, sobre todo por las paradojas que estas, a diferencia de los mitos occidentales, implican.

Ahora bien, con esta investigación no pretendemos afirmar de ningún modo que la narrativa de Loayza tiene influencia Zen, ni tampoco que existe una marcada deuda del escritor peruano con los postulados de esta doctrina, ni mucho menos que *El avaro* está fundado sobre las ideas que esta ancestral filosofía propone. Por el contrario, de lo que aquí se trata es de advertir las similitudes que existen entre la ficción que propone el autor en sus textos con algunas historias Zen. Estas mismas semejanzas que encontramos ya habían sido advertidas algunas décadas atrás por Julio Ortega en su ensayo "Loayza: fin de Babel". En ese sentido, Ortega sostiene que en las breves narraciones de Loayza es posible reconocer fórmulas literarias tradicionales, tanto de Oriente como de Occidente, como lo son las parábolas de iniciación o las fábulas del aprendizaje interior, y gracias a ellas podemos establecer cierta semejanza con el pensamiento Zen. Sin embargo, y como veremos más adelante, hay un elemento que las distingue y las diferencia por completo: de acuerdo con Ortega, en los relatos Zen el desenlace de la historia finaliza en una paradoja, es decir, muchas veces los personajes deben superar una prueba que va más allá del raciocinio lógico y empírico para alcanzar la sabiduría y la iluminación. En cambio, en *El avaro,* el desenlace narrativo se sustenta en un final irónico —más cercana a la paradoja kafkiana o existencialista de lo absurdo y de lo imposible—, gracias al cual Loayza da noticia del caos de la sociedad contemporánea. Al respecto, el crítico peruano comenta: "Algunos textos

utilizan la fórmula de las parábolas de iniciación, las fábulas del aprendizaje interior: pueden recordar fórmulas recuperadas por Kafka, atmósferas desarrolladas extensamente por Hesse, pero también marcos que se remontan a un mundo tradicional como la parábola Zen, que tiende a la paradoja". (Ortega, 1988, 167).

De este modo, entonces, apreciamos en "Palabras del discípulo" que el protagonista cuestiona sus propios métodos de aprendizaje, así como su relación con las doctrinas que su maestro le confería durante su adiestramiento. Sin embargo, el discípulo, a pesar de sus denodados esfuerzos por entender cada una de las enseñanzas de su preceptor, se muestra incapaz de colmar las expectativas de este, decepcionándolo por completo: "Pero hay algo que pienso siempre: mi maestro me dijo que en mí, su devoto discípulo, en mí, nacido para escucharle, su lección sería efímera". (Loayza[A], 2000, 9).

En el Zen, la imagen del maestro y su aprendiz es una constante, son casi siempre los personajes centrales de este tipo de fábulas e historias, y su valor reside en que el discípulo supera las pruebas a las que ha sido expuesto, adquiere la sabiduría y capta muy bien el sentido de las enseñanzas de su mentor, de quien toma la posta a su debido momento. En tanto, el objetivo del mentor es que su discípulo alcance el *satori*[54], esto es, la revelación de un nuevo mundo que no es captado por la percepción lógica, o también, el triunfo de la iluminación sobre la ignorancia y el pensamiento racional. Para ello, el preceptor usa diversos métodos, ya sean tradicionales o libres, pero es principalmente su propio ejemplo y experiencia trascendental, además de su empatía con la vida interior de su alumno, lo que

[54] *Satori*, en japonés; o ***kai wu***, en chino, expresa la iluminación alcanzada en el Zen. Para Suzuki es la contemplación intuitiva dentro de la naturaleza de las cosas en contraposición a la comprensión analítica y lógica. Véase *Carne de Zen. Huesos de Zen. Antología de historias antiguas del budismo Zen.*

posibilita que este último tome total distancia del mundo externo, alcanzando así la ansiada revelación interior (Vogelmann, 1967, 46). Ello lo verificamos en los testimonios de Eugen Herrigel durante su viaje a Japón y sus experiencias con el arte del arco y la flecha. Gracias a estas lecciones, el autor nos relata paso por paso su aprendizaje espiritual, que fue posible por el abandono gradual del razonamiento lógico occidental. Para Herrigel, entonces, el arco y la flecha fue dejando de ser un mero deporte, cuyo objetivo radicaba en acertarle al blanco en cada tiro y pasó a convertirse en un medio de exploración y conocimiento de su interior, penetrando a su vez en el mundo espiritual y filosófico de Oriente. De esta manera, Herrigel descubrió que el mejor arquero no es aquel que se apoya en su destreza y cálculo preciso, sino aquel que logra suprimir sus emociones, deseos y referencias mundanas, volcándose ciegamente al conocimiento de su propio yo, de su interior. Es por ello que sus primeros intentos fallaban, debido a la inquebrantable concentración de Herrigel frente al blanco. Confundido por esto y ante su estupor al corroborar que no obtenía buenos resultados pese a su férrea concentración, comenta:

> ¡El arte genuino —exclamó, entonces, el maestro— no conoce fin ni intención! Cuanto más obstinadamente se empeñe usted en aprender a disparar la flecha para acertar en el blanco, tanto menos conseguirá lo primero, y tanto más se alejará del segundo. Lo que le obstruye el camino es su voluntad demasiado activa. Usted cree que lo que usted no haga no se hará. (Herrigel, 1959, 49-50).

Conforme trascurre el tiempo, Herrigel va progresando en su aprendizaje y comprende que la supresión del yo, esto es, la liberación de la individualización, es posible a partir del conocimiento sobre uno mismo, solo hay que desprenderse de aquel estado egoísta en pos de alcanzar la autorrealización. De esta manera, la doctrina del tiro al blanco deja de ser un ejercicio y una competencia de técnicas y destrezas y pasa a la esfera de lo religioso, con lo

cual quedan anuladas las categorías de lo interno y lo externo, ya que el aprendiz ha dejado atrás aquellos pensamientos que le ataban a lo mundano, a su yo, y por ende, al fracaso.

Sin embargo, ocurre lo contrario en el relato de Loayza. En este advertimos el enorme esfuerzo del discípulo por captar la enseñanza de su preceptor: "El maestro me enseñó todo lo que sé anudando con la habilidad de un tejedor silogismos inolvidables. Yo anotaba cada una de sus palabras con espesa tinta negra sobre grandes papeles que al final del año cosía" (Loayza[A], 2000, 9). Como podemos darnos cuenta, la obsesión y la profunda preocupación del protagonista por conseguir su objetivo le imposibilitan desprenderse de su yo, no puede librarse del método cartesiano, ya que aquellos silogismos que nublan su percepción le resultan "inolvidables". Así, leemos uno de los comentarios que hace el maestro a Herrigel durante su aprendizaje y que contrasta, en diametral oposición, con la actitud del protagonista del relato de Loayza: "Tiene que aprender a conocer la verdadera espera. —¿Y cómo se aprende? —Desprendiéndose de uno mismo, dejando tras de sí, junto con todo lo propio, en forma tan decisiva que no quede de uno sino un estado de *tensión* sin propósito" (Grassi, 1968, 86). De este modo, comprobamos que la tozuda actividad del discípulo, cuyos métodos son más occidentales que orientales, lo aleja de la concentración requerida para encontrarse y olvidarse de toda idea preconcebida, puesto que, a mayor obstinación, mayor entusiasmo, y esta fórmula conduce al sujeto a la obsesión y le impide autorrealizarse.

Como podemos observar en la paradoja oriental, mientras uno más luche por alcanzar una meta, esta más se apartará de nosotros, tal como ocurre en "Palabras del discípulo". Por ello, el método Zen resulta ser una irónica contradicción para el pensamiento occidental, ya

que el resultado ulterior, que es la iluminación o la realización interna del individuo, se consigue gracias a la meditación que conduce al alejamiento voluntario de todo razonamiento lógico. Y es que para el Zen, esta "paradoja", es una de las principales vías que tiene el aprendiz para liberarse de lo mundano y del sufrimiento que produce la existencia. Este contrasentido, una vez que es comprendido por medio de la meditación, lleva al adepto a la autorrealización, puesto que le sirve de guía e inspiración. Sobre aquello, D. J. Vogelmann afirma que: "Una verdad que no puede ser transmitida en una paradoja no es verdad verdadera, y quien no abra su espíritu enteramente a la penetrante verdad de la paradoja, no llegará a la iluminación, no recibirá la visión de la verdad" (Vogelmann, 1967, 50). Ahora bien, en el relato que hemos analizado esta paradoja es el pretexto que utiliza el autor para representar la crisis de la escritura y del conocimiento en Occidente.

Así como Luis Loayza se apropia de las formas mitológicas para criticar el mundo contemporáneo, de igual manera utiliza las fábulas orientales con este propósito. Por eso, "Palabras del discípulo" no es la única narración que parte de una historia Zen, ya que en "El visitante" reconocemos estos mismos elementos y rasgos. El estoicismo y la falta de fe cumplen un rol muy importante para la trama de esta narración.

La historia, contada por un narrador omnisciente, trata de un ermitaño que un día, luego de mucho tiempo solo, recibe la visita de un desconocido. Esto le lleva a pensar que dicha llehada constituye una prueba por superar, así que decide darle alojamiento y alimento a su imprevisto huésped. Empero, el visitante jamás profirió una palabra durante su estadía y, más bien, lejos de sentirse agradecido con la conducta altruista de su anfitrión, se empecinó

en someterlo a golpizas y a atormentarlo con su indiferencia, haciendo más dura la espera y la resistencia del protagonista ante los retos y los maltratos que imponía la convivencia. Al final, el solitario, antes de morir producto de la fiebre, y luego de haberlo intentado por todos los medios, duda acerca de sus posibilidades para superar la prueba: "Una mañana el solitario no pudo levantarse. La fiebre lo poseyó y después la temblorosa agonía. Miró al visitante, ceñudo en un rincón. Ahora, pensó, la prueba culmina. Pero ya no pudo ver y sintió la muerte. Entonces dudó" (Loayza[A], 2000, 14). En este pasaje notamos que su fracaso es consecuencia de su obsesión por pasar el reto, además de su falta de paciencia y fe en sus propios actos, ya que la meta del Zen es también la superación del sufrimiento a través de la iluminación, y ello se consigue mediante la confianza y el ejercicio de la paciencia y la tolerancia ante el desprecio y el abuso. Todas estas acciones no pudieron ser realizadas por el anfitrión, lo cual determina su derrota[55]. En el budismo Zen, si uno no es capaz de creer en el significado de la práctica, está propenso al fracaso. Al respecto, el maestro Zen Shunryu Suzuki afirma que:

> ¡Si nuestra práctica es solo un medio para alcanzar la iluminación, entonces no hay manera de alcanzarla! Perdimos el significado del camino hacia la meta. Pero cuando creemos firmemente en nuestro camino, hemos alcanzado ya la iluminación. Cuando se cree en el camino ya se ha logrado la iluminación. Pero cuando no se cree en el significado de la práctica que se está haciendo en ese momento, no se puede hacer nada. Simplemente, se está deambulando en torno de la meta con mente de mono. (Suzuki, s.f.).

Advertimos, entonces, que el solitario de Loayza, inseguro de sí, demuestra sus carencias y sus defectos, los cuales, a la postre, jugarán en su contra. Además, aparte de la enfermedad y la renuncia a una buena alimentación, este personaje es víctima de la ira y de la violencia,

[55] Thomas Cleary en su introducción a *Antología Zen. Cien historias de iluminación*, sostiene que la práctica del budismo pone especial énfasis en la enseñanza de la paciencia, ya que esta, en ocasiones, implica aceptar verdades dolorosas y gracias al ejercicio de esta virtud el individuo acepta la verdad esencial. (Cleary, 2007, 13).

tanto física como psicológica, de su huésped, y lejos de encontrar la perfección en la imperfección, olvida una de las primeras verdades del Zen: toda vida es sufrimiento. Esto ahonda más la falta de confianza en su persona al desconocer su propio credo, ya que evade la única manera de aceptar la verdad que le llevará a encontrar la luz en su interior. En otras palabras, gracias a esto el protagonista debería hallar placer en el sufrimiento, deshaciéndose por completo de su conciencia de ego; empero, todo se ve frustrado por su ciega atención y preocupación sobre su propio desempeño para superar la prueba.

Por otro lado, uno de los errores del solitario lo encontramos en la primera impresión que tuvo de su visitante. A pesar de tener toda la voluntad por salir victorioso, notamos que no fue capaz de hacer a un lado todo tipo de premisa preconcebida y más bien se dejó llevar por la gordura y la suciedad de su inesperado huésped: "Después de mucho tiempo, el solitario vio acercarse un visitante a su morada. Era gordo y muy sucio: el solitario sintió repugnancia" (Loayza[A], 2000, 13). De esta manera, el rechazo que sintió por él se convirtió en la principal causa de su obnubilación mental, lo cual le hizo distanciarse cada vez más del camino hacia la iluminación. Es importante recordar que para el Zen, el aspecto físico es tan solo una apariencia y no lo real, pues lo importante es la esencia y no la apariencia, y es ese uno de los motivos de su derrota: mostrarse incapaz de cortar todo nexo con la realidad efectiva y, en cambio, tomar como verdadero aquello que no es sino efímero y falso: el mundo exterior.

Otro de los motivos que causaron el fallo del solitario fue su obcecación y su constante empeño por superar la prueba a como diese lugar. Ello no benefició su concentración, sino todo lo contrario, provocó que perdiera de vista su objetivo. Resulta pertinente señalar que

en el budismo Zen uno alcanza la iluminación tomando el camino del *jiriki*[56], esto es, el camino del propio hacer o de la energía interior, mediante la cual el individuo adquiere la capacidad de resolver sus propias adversidades con las que podrá finalmente alcanzar la iluminación, sin esperar a ser ayudado por algún dios o por cualquiera de sus prójimos. No obstante, esta peculiar manera de proceder, carente de metas y de sentido y sustentada en la meditación y en el distanciamiento del mundo externo, es ajena a la actitud del protagonista, quien se muestra voluntarioso y muy pendiente de su huésped, motivado férreamente por alcanzar su meta: "Pero nada sucedió. Cambiaron las estaciones y el solitario siguió a la espera. Buscaba el agua, la caza, las verduras y las ofrecía al visitante; tomaba las sobras pensando que quizás ese día, el odioso, transformándose, le hablaría, dando por satisfecha la prueba" (Loayza[A], 2000, 14). Nótese una vez más el calificativo que tiene el solitario para con el visitante: "odioso", lo cual demuestra que pese al tiempo transcurrido, aún continúa siendo incapaz de alejarse de las pasajeras y terrenas impresiones que este le provoca. Asimismo, su insistencia lo distancia cada vez más de su objetivo.

Finalmente, en el relato que titula el libro, "El avaro", encontramos similitudes con la filosofía Zen, aunque no tan evidentes como en los dos relatos anteriores que hemos analizado. En esta narración, el narrador-personaje confiesa su devoción por el dinero, mostrándose enamorado y encandilado de su forma: "Es verdad que amo mis monedas de oro. Me atraen de ellas su peso, su color —hecho de vivaces y oscuros amarillos—, su

[56] En su libro *Los mitos. Su impacto en el mundo actual*, Joseph Campbell sostiene que el *jiriki* es el esfuerzo o poder interior que posee un individuo para superar las metas. En tanto, a este se le opone el *takiri*, actitud propia de aquel individuo incapaz de vencer por su cuenta los obstáculos a los que es sometido, y además necesita de una fuerza o ayuda externa para lograr sus objetivos. (Campbell, 1997, 149-150).

redondez perfecta" (Loayza[A], 2000, 11). Además, su tenencia le proporciona una enorme satisfacción, ya que esto le permite saber cuán rico y poderoso es, a pesar de que no gasta ni un centavo, ni es dueño de ninguna posesión. Asimismo, el dinero lo obsesiona también por lo que simboliza:

> Pero mi amor no es solo por su segura belleza. Tantas monedas, digo, me darán un buey, tantas un caballo, tierras, una casa mejor de la que habito. (…) Este poder es lo que me agrada sobre todo y el poder se destruye cuando se emplea. Es como el amor: tiene más dominio sobre la mujer el que no va con ella; es mejor amante el solitario. (Loayza[A], 2000, 12).

En suma, este avaro se regocija con la idea de saber cuán poderoso es tan solo por el dinero que posee, aún cuando sea un poder abstracto. Este egoísmo es lo que le impide autorrealizarse, pues está siempre pendiente de lo que dice o no dice la gente de él: "Sé que cuando llega un traficante de telas o mujeres o vinos y pregunta por los hombres de fortuna, me nombran pero añaden: 'no comprará nada, es avaro'" (Loayza[A], 2000, 11). Ahora bien, esta actitud de regocijarse con la fortuna es repudiada por los maestros Zen, quienes interpretan esta manera de pensar como un proceder egoísta y trunco, ya que lo más importante para ellos es la práctica, no la fantasía ni los regodeos mentales de este mezquino personaje. Esta posición individualista es tomada como ejemplo de lo que no se debe hacer por los maestros budistas, quienes afirman que el discípulo alcanzará la iluminación interior solo si actúa sin obsesionarse por llegar a su meta; de lo contrario, aquel pupilo no sería sino "como un pobre hombre que día y noche cuenta tesoros que no le pertenecen, mientras no tiene un céntimo a su nombre" (Suzuki, 1976, 13). Y es exactamente esta la conducta del protagonista, quien al final del relato confiesa reventando en su orgullo: "Las junto en montones y torres [a sus monedas], las golpeo contra la mesa para que reboten, me gusta mirarlas guardadas en mis arcas, ocultas del tiempo" (Loayza[A],

2000, 11). Además, este particular concepto de riqueza, que es de lo más mundano y materialista, difiere mucho de la idea Zen de pobreza material y fortuna espiritual, la cual nada tiene que ver con la cantidad de dinero ni de propiedades. En otras palabras, el budismo señala que el hombre debe su riqueza única y exclusivamente a la calidad de su ser interior, y esta contradicción está encarnada en el personaje de Loayza, quien no es más que un títere movido por sus deseos.

En conclusión, en este capítulo hemos advertido cómo Loayza toma como base y punto de partida para sus historias los rasgos y las temáticas de los mitos occidentales y de las historias de Oriente. Sin embargo, es importante resaltar que el escritor limeño no calca ni copia gratuitamente estas estructuras en sus narraciones, sino que toma sus formas para darles luego un efecto opuesto y, a partir de ahí, escribir su historia ficcional. De este modo, sus relatos recrean un suceso que enfatiza el lado negativo y absurdo de la situación, cuyo desenlace nos ofrece un decepcionante panorama del mundo actual. En él, prima no solo la decadencia de nuestra sociedad, sino que el individuo experimenta una profunda crisis personal. Este mismo efecto es el punto central a demostrar en el capítulo a continuación.

CAPÍTULO TERCERO: UNA LECTURA POSMODERNA DE *EL AVARO*

Como hemos apreciado en el capítulo previo, el mito y sus características cumplen un rol preponderante en la estructura ficcional de *El avaro*. Gracias a ellos, el autor recrea un mundo y un ambiente pleno de referentes mitológicos. Empero, ello es solo en apariencia, ya que la intención final de Loayza es mostrarnos un mundo caótico y a la vez paradójico que señala, en clave simbólica, el colapso del orden social y cultural. Por este motivo, sus narraciones dan un nuevo giro en el que predomina la mirada escéptica ante el futuro, la sociedad y las instituciones. Muchas veces advertimos un tono burlesco y resignado en los protagonistas, como sucede en "Palabras del discípulo" o en "El héroe". Incluso, somos testigos del absurdo y del sinsentido de las diversas situaciones y pruebas que sus protagonistas afrontan, fallando de modo contundente en su intento por salir airosos; esto lo observamos, por ejemplo, en "El visitante", así como en "Éxodo". De hecho, en esta tercera y última parte de la investigación veremos cómo el autor cambia la línea narrativa de sus relatos, alejándose de las estructuras mitológicas con las que se camuflan sus relatos, y gracias a ello logra esgrimir desenlaces cargados de duda y desencanto, siempre matizados por un fino y preciso sentido del humor o por una contundente ironía.

Estos rasgos de incredulidad y de ironía son quizás los elementos que más acercan a *El avaro* y a Luis Loayza, sin incluirlos, a la literatura de corte posmoderno. Por ello, es conveniente intentar definir la Posmodernidad, o al menos señalar sus principales características y establecer sus relaciones con el resto de la obra ficcional y ensayística de Luis Loayza para una mejor y profunda lectura de su ópera prima.

III.1. ¿Modernidad o Posmodernidad?

Al igual que la noción de "mito", la de "posmodernidad" plantea —y continuará planteando— serios problemas tanto para los filósofos como para los pensadores que han intentado llevarse el mérito y hacerse con su definición. Para empezar, ha sido difícil establecer sus inicios o sus orígenes[57], puesto que existen numerosos puntos de vista, cada uno tan válido y dialéctico como el otro. Parecería que nos encontrásemos dentro de una de las típicas paradojas posmodernas: a mayor información sobre un tema, menor es la claridad y la lucidez para definirla —como sucede en "Palabras del discípulo"—, y ello se debe al exceso de datos, muchas veces contradictorios y engañosos entre sí. Inclusive, como veremos más adelante, algunos investigadores se han dejado llevar un poco por las circunstancias y han aducido que lo que hoy vivimos es la "Post-posmodernidad"[58], en tanto que otros aún más radicales opinan que la Posmodernidad no existe, sino que lo que ahora presenciamos es la etapa final de la Modernidad. Lo cierto es que no podemos intentar aprehenderla sin hacer a un lado la Modernidad, ya que la primera noción contiene a la segunda, y a su vez la cuestiona[59]. Al respecto, Alejandro Herrero-Olaizola comenta que:

---

[57] Al respecto, muchos filósofos y antropólogos concuerdan que la Posmodernidad tuvo sus inicios durante los años 60, década del despegue capitalista. Entre los que defienden esta hipótesis, figuran Fredric Jameson, Marshall Berman o Gilles Lipovetsky. Este último, haciendo eco de las palabras de Daniel Bell, arguye de manera un poco panfletaria: "Fin del modernismo: los años sesenta son la última manifestación de la ofensiva lanzada contra los valores puritanos y utilitaristas, el último movimiento de revuelta cultural, de masas esta vez. Pero también principio de una cultura posmoderna, es decir sin innovación ni audacia verdaderas, que se contenta con democratizar la lógica hedonista, con radicalizar la tendencia a privilegiar los 'impulsos más bajos antes que los más nobles'. Ha quedado claro, es una repulsión neopuritana lo que guía la radioscopia del posmodernismo". (Lipovetsky, 2003, 106).

[58] Véase para ello el artículo de Andoni Ibarra, profesor de la Universidad del País Vasco, sobre la filosofía post-posmoderna y sus objetivos. Andoni Ibarra. "La filosofía al final de una era: modernidad, posmodernidad y post-posmodernidad". En: http://www.euskonews.com/011zbk/gaia11604es.html

[59] Es importante indicar que la Posmodernidad no es la antítesis de la Modernidad, como sustenta Marvin Harris en su libro *Teorías sobre la cultura en la era posmoderna*. En ese sentido, creemos, al igual que

> Existe, no obstante, un cierto consenso en aceptar que el modernismo tiene una base epistemológica, y ofrece una preocupación por el conocimiento de una realidad que se pone, en cierta forma, en duda; mientras que el posmodernismo plantea una serie de cuestiones con respecto a la existencia y naturaleza de dicha realidad. (Herrero-Olaizola, 2000, 29).

En cualquier caso, el término "posmodernidad" fue acuñado para poner en evidencia una ruptura de base, o al menos significativa, con la Época Moderna. Lo curioso es que, si bien ha surgido un enorme desacuerdo en torno a la Posmodernidad, lo cierto es que la mayoría de sociólogos, antropólogos y filósofos implicados en el tema conoce mejor los orígenes y rasgos de la etapa anterior. Básicamente, el consenso establece que la Época Moderna se inicia luego de la Ilustración, momento en el que bullían los ideales del progreso y el poder de la razón como promotora de libertad. Con el paso del tiempo, la Modernidad caló hondo en el espíritu y en la fe de los hombres y, de a pocos, empezó a dar sus frutos, despertando un gran sentimiento optimista. En opinión de David Lyon, el mayor logro de esta época fue la inauguración de un nuevo orden social con predominio global, en el que se empiezan a cuestionar las formas habituales de hacer las cosas. De este modo, se establecen nuevas autoridades basadas en la ciencia, la democracia, las leyes y el desarrollo económico. Estos rasgos son confirmados por Zygmunt Bauman, quien opina que la Modernidad cuestionó el orden tradicional e instauró uno nuevo, menos ingenuo, que se basaba en el "desmantelamiento" de la edad precedente, puesto que "ser" equivale a empezar de nuevo eternamente. Es así que la Edad Moderna representa la imposibilidad de mantenerse en un punto fijo, de estar en constante movimiento. Ello explica las revoluciones industriales o

---

Alejandro Herrero-Olaizola o Zygmunt Bauman, que la Posmodernidad presenta sus propios rasgos y cambios en los ámbitos socioeconómicos, políticos y culturales, si bien muchos de sus características provienen y son producto directo del fracaso de la Época Moderna.

los movimientos artísticos que crecían conjuntamente con las grandes ciudades, o la efervescencia de las vanguardias.

Gianni Vattimo, apoyándose en los postulados de Heidegger y Nietzsche, sostiene que la Modernidad es un fenómeno dominado por la idea de la historia del pensamiento, en la cual la historia misma es una unidad, el centro alrededor del cual se reúnen y se ordenan —selectivamente— los acontecimientos. Es esta época la que confiere dimensión ontológica a la historia, otorgándole significado a nuestra posición como integrantes de ella. La noción de historia, entonces, está fuertemente ligada a la idea de progreso y al desarrollo de la civilización. Así lo aclara Vattimo: "los ilustrados, Hegel, Marx, los positivistas y los historicistas de todo tipo pensaban, más o menos de la misma manera, que el sentido de la historia estaba en la realización de la civilización: *esto es*, la figura del hombre europeo moderno". (Vattimo[A], 1998, 76).

Partiendo de esta noción de Modernidad, y como anteriormente indicábamos, existe un grupo de pensadores y filósofos que cree que la Posmodernidad no existe, sino que nos encontramos en una fase superior o radical de la Modernidad. Uno de ellos es Marshall Berman, quien sostiene que dicha época es un conjunto de experiencias espaciotemporales, en donde las vivencias personales se mezclan e interactúan con las vivencias de otras personas, y que gracias a ellas es posible la una unidad en un mundo que amenaza con acabar con todo aquello que tenemos, con todo lo que somos. Recordemos que la Modernidad surge con la fuerza de la razón, el progreso histórico y el concepto del sujeto autónomo, visto ya no desde la óptica de la Ilustración, sino como pieza fundamental de categorías colectivas, como la de nación, de cultura o de clase social. En este sentido, Iñaki

Urdanibia explica que la intención de articular las nociones de sujeto con la de historia, mediante el progreso, es más bien un intento contradictorio, ya que en este amasijo se combina la promesa de liberación y la exigencia de dominación. Por lo tanto, la "tesis del progreso" surgiría, más bien, como consecuencia mediadora entre ambas. Sin embargo, habría llegado el momento en que su credibilidad había hecho mella, y es precisamente en este contexto en el que brota con toda energía el postulado de la crisis de la Modernidad.

He aquí la paradoja que Berman distingue en la Modernidad del siglo XX respecto de la de los siglos precedentes, en especial de la decimonónica. De acuerdo con el filósofo marxista, esta es la unidad de la desunión, ya que "nos arroja a todos a una vorágine de perpetua desintegración y renovación, de lucha y contradicción, de ambigüedad y angustia. Ser modernos es formar parte de un universo en el que, como dijo Marx, 'todo lo sólido se desvanece en el aire'" (Berman, 1991, 1). Para el norteamericano, la Modernidad está dividida en tres fases[60], siendo la tercera y final, —esto es, la nuestra— aquella que se inició en la pasada centuria. Lo que observa Berman es que en el siglo XX la Época Moderna es recepcionada:

> [...] con un entusiasmo ciego y acrítico, o condenada con un distanciamiento y un desprecio neoolímpico; en ambos casos es concebida como un monolito cerrado, incapaz de ser configurado o cambiado por los hombres modernos. Las visiones abiertas de la vida moderna han sido suplantadas por visiones cerradas; el esto y aquello por el esto o aquello. (Berman, 1991, 11).

Ello, a pesar de que para Berman el siglo anterior fue el momento en el que la Modernidad alcanzó cumbres de desarrollo nunca antes conquistadas a lo largo de la historia del hombre, tanto en las artes como en las diversas disciplinas científicas. Empero, concluye

[60] La primera va desde comienzos del siglo XVI hasta finales del XVIII, en tanto que la siguiente se inicia con la Revolución francesa.

categóricamente: "no sabemos cómo utilizar nuestro modernismo; hemos perdido o roto la conexión entre nuestra cultura y nuestras vidas" (Berman, 1991, 12). Al respecto, uno de los capítulos más interesantes de *Todo lo sólido se desvanece en el aire* es aquel en el que analiza la imagen del *Fausto* de Goethe, a quien considera el paradigma del desengaño del desarrollo occidental. En este sentido, Fausto encarna los anhelos del hombre moderno: su impulso por llegar a lo más alto es denominado por Berman "deseo de desarrollo", ya que no solo ayuda a crear, sino que además participa de una cultura que ha explorado profundamente la riqueza de los anhelos y sueños del ser humano, más allá de las fronteras clásicas y medievales. Por ello, Goethe concibe la modernización material como un sublime logro espiritual. En consecuencia, así argumenta el teórico neoyorquino:

> Una de las ideas más originales y fructíferas del *Fausto* de Goethe es la idea de una afinidad entre el ideal cultural del *auto*desarrollo y el movimiento social real hacia el desarrollo *económico*. Goethe cree que estas dos formas de desarrollo deben aproximarse y fundirse en una sola antes de que cualquiera de estas dos promesas arquetípicamente modernas pueda realizarse. El único modo de que el hombre moderno se transforme, como descubrirá Fausto y también nosotros, es transformando radicalmente la totalidad del mundo físico, social y moral en el que vive. (Berman, 1991, 31).

No obstante las grandes expectativas y pronósticos, el poeta alemán advertirá a través de la conciencia de su clásico personaje que ser moderno implica también destruir y causar dolor y sufrimiento. En efecto, la lectura del crítico marxista retoma las opiniones de Goethe, quien veía en la producción acelerada un nefasto peligro —y que Berman interpretará luego como la sombra del capitalismo explotador y subyugante—. Por esta razón, en uno de los pasajes de la obra, Fausto, hombre poderoso y de espíritu progresista, en un intento por erigir una nueva construcción en donde antes había una pobre vivienda de ancianos, decide echarlos, y para ello delega el trabajo sucio a Mefistófeles. Este episodio ilustra muy bien el

modo impersonal e indirecto con el que los líderes de las instituciones modernas proceden y ejecutan una obra —como sucedió también con los planes urbanistas en las grandes capitales europeas—. Y es a esto lo que Marshall Berman denomina "tragedia desarrollista":

> Fausto ha estado fingiendo, no solo ante los demás, sino ante sí mismo, que podía crear un mundo nuevo sin ensuciarse las manos; todavía no está dispuesto a aceptar su responsabilidad en los sufrimientos humanos y las muertes que despejan el camino. [...] Parece que el proceso mismo del desarrollo, aún cuando transforme un terreno baldío en un pujante espacio físico y social, recrea el baldío dentro del propio desarrollista. Es así como opera la tragedia del desarrollo. (Berman, 1991, 60).

Por su parte, Nicolás Casullo entiende la Modernidad como una particular condición histórica que entraña una nueva comprensión de la realidad, esto es, una nueva epistemología que suplanta la fe ciega y los dogmas religiosos por los grandes ideales que portaban la razón y el progreso (Casullo, 1999, 17). Esta es la nueva fórmula que encontró Occidente para estructurar y ordenar la historia, y el lugar del hombre como parte esencial de ella, a pesar de que en la práctica no haya tenido éxito. Asimismo, el filósofo argentino defiende la idea de que la Modernidad no ha terminado, sino que hoy vivimos —y convivimos con— una profunda crisis[61], principalmente por la insolvencia y la caída del capitalismo. El pensamiento de Casullo está muy influenciado por las hipótesis de Jürgen Habermas, y en este sentido coinciden en que la Edad Moderna es una amalgama de tres esferas que ordenan el mundo: la ciencia, la ética y el arte. Cada una de ellas tenía una

[61] *Casullo argumenta que, como sujetos pertenecientes a un orden social particular, son ocho los elementos* que hoy en día rigen el destino de nuestras vidas. Ellos son: 1) La crisis del sistema capitalista; 2) La crisis del Estado de Bienestar; 3) Crisis del proyecto político e ideológico alternativo al sistema capitalista; 4) La crisis de los sujetos sociales históricos; 5) Crisis de la sociedad del trabajo; 6) Crisis de las formas burguesas de lo político y la política; 7) La emergencia de un tiempo cultural de reconversión tecnológica y de revolución tecnológica; y finalmente, 8) La instrumentación cultural, desde los poderes del capital que tienen la posición del mensaje de masas, informativo, publicitario, ficcional de entretenimientos, deportivo, sobre lo social. consúltese para ello "La escena presente: el debate modernidad-posmodernidad", capítulo incluido en el volumen *Itinerarios de la Modernidad*. (Casullo, 1999, 195-213).

meditada justificación y seguían las líneas de un proyecto muy bien planificado para el futuro que, sin embargo, acabó por dar muestras de agotamiento y desilusión, luego del rotundo fracaso que supusieron los dos grandes conflictos bélicos mundiales y la despersonalización del sujeto moderno.

Quien también se adscribe a la idea de que la Modernidad no ha llegado a su fin, sino que continúa, es el sociólogo británico Anthony Giddens. Así, en su libro *Consecuencias de la modernidad*, explica que esta etapa ha sido precariamente comprendida, puesto que se ha considerado el devenir de los tiempos actuales como un período diferente, al que otros han denominado erróneamente Posmodernidad. Para él, este término debe estar referido a la esfera del arte o de la arquitectura, ya que su máxima limitación está en su incapacidad de definir o de captar el verdadero acontecer histórico y social de nuestros días:

> La postmodernidad se refiere a algo diferente, al menos en la manera en que definiré la noción. Si hoy nos estamos adentrando en una fase de postmodernidad, esto significa que la trayectoria del desarrollo social nos está alejando de las instituciones de la modernidad y conduciéndonos hacia un nuevo y distinto tipo de organización social. Posmodernismo, si existe de alguna manera convincente, puede expresar la conciencia de tal transición, pero no demuestra su existencia. (Giddens, 2008, 52).

En opinión de Giddens, lo que estamos presenciando es la Modernidad en su fase más radical. De hecho, los efectos que otros filósofos y sociólogos achacan a la Posmodernidad —como, por ejemplo, la pérdida de fe en el progreso o la ruptura de la unidad de la historia, por citar algunas—, son propios de la Modernidad, pues esta no debe considerarse como un producto único del capitalismo, sino también del industrialismo, de la vigilancia y de ciertas instituciones, como el Ejército. Asimismo, las nuevas tecnologías y la globalización

configuran un universo complejo de acontecimientos en los cuales los riesgos y los peligros adquieren mayores dimensiones que se verifican en el sujeto y en su mermada visión moral de las cosas, como bien representa Luis Loayza en "El héroe" o también en "La estatua". Al respecto, el norteamericano Mike Featherstone, en sintonía con Giddens, resalta el carácter paradójico e influyente que poseen la televisión y las nuevas tecnologías, ya que estas manipulan, fragmentan y homogenizan la cultura contemporánea. Por todo ello, Anthony Giddens se reafirma en su idea de que lo que ahora presenciamos es una "Alta Modernidad", pero en ningún caso esta época ha sido superada, aún cuando puedan estar en crisis sus valores.

Contrario a todo ello, hay quienes opinan que estos cambios socioculturales y económicos han marcado el fin de la Edad Moderna. Si bien cada uno lo intenta explicar desde diversos ángulos y métodos, lo cierto es que hasta hoy el término sigue aún sin tener una definición concreta que sea capaz de dar cuenta de sus características y consecuencias en las sociedades humanas. Sin embargo, cada estudio o aproximación ha podido revelar ciertos aspectos de la Posmodernidad que han sido de suma utilidad para entenderla un poco mejor.

En este sentido, podemos señalar que el libro que inició todo este debate fue *La condición posmoderna*, escrito por Jean-François Lyotard. En él, el filósofo francés dio cuenta de los actuales cambios socioculturales que nuestra época experimenta, usando para ello el término "posmodernidad". Así lo sostiene en la introducción de su ya conocido informe:

> Este estudio tiene por objeto la condición del saber en las sociedades más desarrolladas. Se ha decidido llamar a esta condición 'postmoderna'. El término está en uso en el continente americano, en pluma de sociólogos y

críticos. Designa el estado de las reglas de juego de la ciencia, de la literatura y de las artes a partir del siglo XIX. (Lyotard, 2006, 9).

Asimismo, afirma que el surgimiento de la sociedad postindustrial dio paso a la Posmodernidad, cuya principal fuerza económica es el conocimiento, aún cuando este haya perdido sus tradicionales legitimaciones y se encuentre en una situación crítica: "El saber es y será producido para ser vendido, y es y será consumido para ser valorado en una nueva producción: en los dos casos para ser cambiado. Deja de ser en sí mismo su propio fin, pierde su 'valor de uso'" (Lyotard, 2006, 16). La poca credibilidad de la ciencia torna evidente el cambio de las circunstancias sociales en los Estados desarrollados. Por esta razón, declara que las sociedades modernas anclan sus discursos de verdad y de justicia en los grandes relatos históricos, científicos y artísticos. Sin embargo, en los tiempos actuales —vale decir, posmodernos—, se advierte el debilitamiento ético y moral de las metanarraciones. Así, la ciencia, que en tiempos pasados era baluarte e insignia del conocimiento, se ha diversificado de manera exorbitante y caótica, y, a medida que nacen disciplinas y subdisciplinas, se hace cada vez más difícil sostener su unidad. Del mismo modo, arguye que el arte posmoderno no es la continuación del arte moderno, sino que es un movimiento de reforma desde el seno de la propia Modernidad: "era aquella corriente cuya respuesta ante el despedazamiento de lo real era todo lo contrario de nostalgia de la unidad: la aceptación jubilosa de la libertad de invención que posibilitaba. Pero esa libertad no era exuberancia" (Anderson, 2000, 46). Por ello, para el francés, la Posmodernidad no significa el inicio de una nueva época, sino más bien la bizarra reescritura de algunos rasgos de la Modernidad.

A pesar de los esfuerzos de Lyotard, un año después de la publicación de *La condición posmoderna*, en 1980, Jürgen Habermas pronunció su discurso "La modernidad, un proyecto inacabado", en ocasión de la entrega del Premio Adorno por parte de las autoridades de Frankfurt. En él, su autor afirmaba que el espíritu de la Modernidad estética se había marchitado considerablemente. Sin embargo, al igual que Berman y Giddens, era de los que creía que la Posmodernidad es una invención carente de fundamento, ya que "No cambia la estructura del espíritu del tiempo, ni el modo de la lucha por futuras posibilidades de vida, ni se retiran de la conciencia histórica las energías utópicas en general" (Berciano, 1998, 34). Así, toda esperanza en un futuro prometedor se habría desvanecido en un presente envejecido y minado luego de dos grandes guerras y su posterior catástrofe económica. Habermas, para quien el pensamiento posmoderno se presenta como antimoderno y neoconservador, sostenía que la lógica de la cultura moderna había sido penetrada por el capitalismo, debilitando su fibra moral. Consideraba, de este modo, que la modernidad cultural había generado sus propias aporías, y esta es otra de las causas por las cuales se ponía en duda el proyecto de Modernidad. Observó, además, que el arte, la ciencia y la moralidad se habían separado del pensamiento religioso, obteniendo de esta forma su autonomía. Ello provocó que dichos dominios no fueran muy bien absorbidos por el flujo subjetivo de la vida cotidiana, sino que se convirtieron en entidades cerradas y casi impenetrables, y este era, según el filósofo alemán, la causa por la cual dicha época se presentaba más bien como un proyecto inconcluso:

> En suma, el proyecto de modernidad todavía no se ha completado, y la recepción del arte es solo uno de al menos tres de sus aspectos. El proyecto apunta a una nueva vinculación diferenciada de la cultura moderna con una praxis cotidiana que todavía depende de herencias vitales, pero que se empobrecería a través del mero tradicionalismo. Sin embargo, esta nueva conexión solo puede establecerse bajo la condición de que la modernización social será también guiada en una dirección diferente. La gente ha de llegar a

> ser capaz a desarrollar instituciones propias que pongan límites a la dinámica interna y los imperativos de un sistema económico casi autónomo y sus complementos administrativos. (Foster, 2002, 34).

Finalmente, y aunque las premisas de Habermas nos puedan parecer pesimistas y catastróficas, hay en su reflexión un colofón optimista que nos aconseja reorientar el proyecto moderno. Antes que desecharlo, es de la opinión de que habría que aprender de los errores y del fracaso de aquellos programas que han tratado de negar la Modernidad, pues, como afirma Modesto Berciano luego de un largo escrutinio del pensamiento del filósofo alemán, advierte que lo que este propone es que la Modernidad no debe tomar como modelo otras épocas, sino que debe crear los suyos propios, y de este modo podrá renovar el espíritu de su tiempo.

Si bien ambos puntos de vista aquí recogidos son decisivos para dar cuenta de que se está produciendo un nuevo orden cultural, lo cierto es que ninguno dice mucho sobre sus incidencias en los campos socioeconómico e histórico. Empero, pasaría muy poco tiempo para que este vacío fuera abordado por el análisis de Fredric Jameson, gracias a su ensayo "El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado". En él, el autor sostiene que su concepción sobre la Posmodernidad es más histórica que estilística, en clara alusión a las diferentes directrices de investigación que habían adoptado los teóricos precedentes. En líneas generales, la tesis de su estudio supone que "toda posición posmoderna en el ámbito de la cultura —ya se trate de aporías o de estigmatizaciones— es, también y al mismo tiempo, *necesariamente*, una toma de postura implícita o explícitamente política sobre la naturaleza del capitalismo multinacional actual" (Jameson, 2006, 14). Para él, la Posmodernidad, más que un estilo, es una pauta cultural, y en ella la producción estética se

ha integrado en la producción de mercancías; así lo demuestra en sus análisis de las serigrafías de Andy Warhol. En una obra posterior[62], empero, Jameson asevera que la emergencia de la Posmodernidad está vinculada al fortalecimiento del capitalismo tardío de la postguerra, ya que es en ese momento en el que surge un nuevo modelo de sociedad, cuyo rasgo esencial es el consumismo. De ahí que señale que, más que una categoría eminentemente cultural, la Posmodernidad fue concebida para denominar un "modo de producción", en el que la cultura halla un lugar funcional específico en la economía como valor de cambio: "Como ideología, sin embargo, el posmodernismo se capta mejor como un síntoma de los cambios estructurales más profundos de nuestra sociedad y su cultura como un todo o, en otras palabras, de su modo de producción" (Jameson, 1999, 77). Por ello, Perry Anderson aclara que para el marxista norteamericano, este nuevo estadio histórico era "el éter cultural de un sistema global que sobrepasaba todas las dimensiones geográficas" (Anderson, 2000, 103).

Por su parte, Fredric Jameson declara que en la actual sociedad impera la cultura del simulacro, en donde el valor de cambio se ha institucionalizado de tal manera que "la imagen se ha convertido en la forma final de la reificación mercantil" (Jameson, 2006, 45). De este modo, pone en evidencia el predominio de lo visual, que marca la distancia respecto de la Modernidad, cuando la oralidad todavía desempeñaba un rol primordial. Asimismo, señala que la histeria es la condición general de la experiencia posmoderna, marcada por una mengua de afecto que se proyecta en un sujeto inestable, en el cual su desarrollo psíquico está marcado por cambios bruscos de humor y descensos anímicos que reflejan una conducta esquizofrénica. Al respecto, podemos hallar en *El avaro* un proceder

[62] Esta es, *El giro cultural*, publicada originalmente en 1998.

similar, aunque no exactamente igual, en el modo que tiene el protagonista de "El viento contra mi cabeza..." a la hora de configurarse a sí mismo como persona y como ente social, ya que demuestra una serie de dificultades con su temperamento y su personalidad, muchas veces con tendencia al egoísmo y al individualismo.

Si en sus inicios y en su desarrollo la Modernidad se caracterizó por ser una época en la que primaban el orden y la mirada optimista en el desarrollo, en su desenlace estos mismos rasgos, tan apreciados por todos, serían lo que causarían los mayores descontentos en la humanidad. Lo harían, sobre todo, por coartar el sentimiento de libertad en el hombre, ya que, paradójicamente, la enorme seguridad que proyectaba la conciencia moderna asfixiaba una sociedad que se pretendía progresista y de vanguardia, y son estos síntomas los que se agravan en nuestros días, los días de la Posmodernidad. Esta es la tesis principal de Zygmunt Bauman[63], quien es de la idea de que gran parte de nuestros problemas se han originado por esta reducción de la libertad, en la que el individuo ha visto mermada su felicidad y su propia conciencia como persona, como ente particular y único que integra una voraz y cambiante cultura consumista. En este mundo, afirma el sociólogo polaco en uno de sus títulos más memorables[64], las certezas y las estructuras sociales, incluso la vida misma, son ahora más inestables: es esta una "modernidad líquida"[65], una época dominada por la inseguridad y la desaparición de referentes que sustentan y retroalimentan nuestras

[63] La pérdida de libertad como principal responsable de un individuo mermado e infeliz es la idea que articula *La posmodernidad y sus descontentos*.

[64] Hacemos alusión a *Modernidad líquida*, cuya versión al castellano fue publicada por el Fondo de Cultura Económica, en 1999.

[65] Los conceptos de "modernidad" y "posmodernidad", para Zygmunt Bauman, están estrechamente ligados y configuran un todo indivisible, ya que para él ambos coexisten sin problemas. De ahí que en algunas de sus obras utilice alguno de estos vocablos indistintamente, como sucede en *La posmodernidad y sus descontentos* o en *Modernidad líquida*, pues lo que le importa es denotar los rasgos y modos sociales que imperan en los tiempos actuales.

certezas, en la cual las estructuras sociales ya no logran el tiempo necesario para consolidarse. Y es que un mundo seguro y sin riesgos tiene como resultado un sujeto pusilánime y alienado. Esta es una de las características que comparten los personajes de Luis Loayza, en especial el de "El viento contra mi cabeza...", quien se resiste a perder su libertad, aún cuando ello lo convierta en un proscrito social o en un paria, incluso ante su propia familia.

Pesimista se muestra también Terry Eagleton, para quien la Posmodernidad es un estilo de pensamiento propio de un período histórico específico —el actual—, que se caracteriza porque expresa su desconfianza ante nociones como razón, verdad o progreso y surge, además, como consecuencia de un importante cambio socioeconómico y cultural en Occidente. De esta manera, la Posmodernidad sigue una dirección orientada hacia una nueva forma de capitalismo y ello se comprueba en una sociedad consumista, "tecnologizada" y efímera. Como resultado de esta circunstancia histórica, la Posmodernidad se erige como un estilo de cultura que, de alguna manera, expresa este cambio de época a través de un arte descentrado, ecléctico y pluralista, capaz de romper las fronteras entre la cultura 'alta' y la 'popular', no solo en el arte, sino también en la experiencia cotidiana[66]. En concordancia con el crítico inglés, Beatriz J. Risk, en su estudio sobre el teatro latinoamericano contemporáneo[67], afirma que la Posmodernidad se ha

[66] Si bien Terry Eagleton distingue las diferencias entre ambos términos, —"posmodernidad" y "posmodernismo"— se decantará por utilizar este último para referirse indistintamente a ambas, ya que para él están fuertemente relacionadas. Es importante señalar que, no obstante la delimitación terminológica y conceptual, Eagleton considera que la Posmodernidad no ha superado a la etapa anterior, sino más bien cree que desde la Época Moderna se ha llegado a una posición profundamente marcada por su sucesora.

[67] Nos referimos a *Posmodernismo y teatro en América Latina: Teorías y prácticas en el umbral del siglo XXI*, que fue editado por The State of Iberoamerican Studies Series en conjunto con la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, en 2007.

convertido en un "deslizamiento cultural" que ha traído una nueva sensibilidad que se aprecia, fundamentalmente, en la literatura y en las demás artes.

En clave cultural, otro de los que retoma la lectura de Lyotard sobre la caída de los metarrelatos es el sociólogo francés Gilles Lipovetsky, quien resalta el agotamiento del impulso modernista que se manifiesta en la delicada situación de nuestra sociedad. Para él, los grandes discursos modernos han caído en el descreimiento, producto del hedonismo que se ha impuesto sobre la sensibilidad histórica y cultural de Occidente. De este modo, la sociedad posmoderna no ha sido capaz de concebir una imagen gloriosa de sí misma, ni mucho menos de sustentar ningún tipo de proyecto histórico movilizador ni unificador. Esta es la era del vacío: una época perdida en el limbo del desgano, del narcisismo y del escepticismo más crudo que ha vivido la humanidad, como una nada pusilánime que no es ni perversa, ni trágica, ni apocalíptica. La diferencia, entonces, entre la Edad Moderna y la presente es que la primera estaba obsesionada por la producción y la revolución, en tanto que la Posmodernidad está obcecada por la información y la expresión. La hipótesis que plantea Gilles Lipovetsky es que nuestra cultura se muestra más egocéntrica y ultra individualista —quizás como el personaje del relato "El avaro"—, y ha destruido los valores superiores que la Modernidad instauró sin éxito:

> La edad posmoderna, en ese sentido, no es en absoluto la edad paroxística libidinal y pulsional del modernismo; más bien sería al revés, el tiempo posmoderno es la fase *cool* y desencantada del modernismo, la tendencia a la humanización a medida de la sociedad, el desarrollo de las estructuras fluidas moduladas en función del individuo y de sus deseos, la neutralización de los conflictos de clase, la disipación del imaginario revolucionario, la apatía creciente, la desubstanciación narcisista, la reinvestidura *cool* del pasado. (Lipovetsky, 2003, 113).

Uno de los puntos cruciales a tener en cuenta de cara a la definición de Posmodernidad es el avance tecnológico, representado por la computadora, y su incidencia en el campo de las telecomunicaciones. Ya lo había señalado Lyotard en 1979 cuando observa los grandes síntomas que aquejaban nuestra época en su "Informe del saber". En él señala que la veloz inserción de las nuevas tecnologías y la tecnología de la información tendrán efectos directos sobre la transmisión de conocimientos. A partir de la hegemonía de las computadoras, el filósofo francés advierte peligro en ellas, ya que su funcionamiento conlleva una cierta lógica y un conjunto de prescripciones y códices que determinan qué enunciados serán aceptados como "conocimiento" y, lo que es más importante, quiénes serán aquellos que puedan tener acceso a dicha información. Esto abre una nueva zanja de interrogantes que Lyotard pone sobre el tapete:

> Con la tecnología informacional y telemática, esta cuestión amenaza con convertirse en más espinosa aún. Admitamos, por ejemplo, que una firma como IBM sea autorizada a ocupar una banda del campo orbital de la Tierra para colocar en ella satélites de comunicación y/o de banco de datos. ¿Quién tendrá acceso a ellos? ¿Quién definirá los canales o los datos prohibidos? ¿Será el Estado? ¿O bien este será un usuario entre otros? (Lyotard, 2006, 18).

Así, la computadora, ese poderoso artefacto, a decir de Jameson, se configura como una maquinaria de reproducción en vez de producción; y, como emblema de nuestra época, es signo de una sociedad que se erige distinta no solo en su manera de representar el mundo y la realidad, sino en el modo de acceder a ellos y de configurarlos. Esto afecta también el campo de la información. Por este motivo, como parte de una política desarrollista de gran innovación, las telecomunicaciones y la transferencia de datos supondrían un importante logro que superaría toda clase de barreras y distancias —por enormes y difíciles que sean— facilitando el contacto, casi en tiempo real, entre personas y culturas alrededor del Globo.

No obstante el optimismo, estas novedosas formas de comunicación han traído consigo situaciones y consecuencias inesperadas que han mellado profundamente las relaciones personales; veámoslo, si no en "El héroe", en el que el protagonista se siente incomunicado porque debido a las habladurías, la imagen que tienen todos de él no coincide con su verdadera personalidad. En opinión del filósofo francés Jean Baudrillard, los modernos medios informativos son portadores de nuevos simulacros, códigos y modelos que hacen desaparecer las fronteras entre lo real y lo virtual.

En lo que respecta a la problemática que surge a partir de los nuevos avances tecnológicos, Gianni Vattimo comenta que hoy en día la noción de historia que vivimos y palpamos está disgregada y ha perdido esa unicidad propia de la Edad Moderna. Así, en la Época Contemporánea, los *mass media* se constituyen como un elemento clave y determinante para trasmisión de la historia, ya que son estos los que han puesto el punto final a la Modernidad. Por ello, en la actualidad la historia es una tarea por lo demás imposible, ya que esta, gracias a la intervención de los *media*, se ha multiplicado y transformado en un mosaico de versiones, datos y puntos de vista que propician la aparición de muchos "centros" (Vattimo[B], 1998, 17), los cuales forman parte de una circunstancia histórica específica a la que el hermeneuta italiano denomina Posmodernidad. En esta nueva época, en la que prima la comunicación generalizada, los *mass media* han dado paso a una nueva clase de sociedad, mucho más caótica y compleja que la anterior, como lo representa alegóricamente Loayza en su relato "Éxodo". Esta se opone completamente al ideal de comunicación eficiente, al anhelo de una "sociedad transparente", mucho más consciente de sí misma e iluminada. En esta nueva era la radio, la televisión, la prensa escrita —e Internet— "se han convertido en componentes de una explosión y multiplicación

generalizada de *Weltanschauungen*, es decir, de visiones de mundo" (Vattimo[A], 1998, 79). Nuevamente, pero esta vez con un punto de vista mucho más exagerado y catastrofista, Jean Baudrillard acota lo siguiente:

> El creiximent, la obesitat dels sistemes actuals ('l'embaràs diabòlic i cancerós') d'informació, de comunicació, de memòria, d'emmagatzematge, de producció i de destrucció, la hipertròfia inútil de consum d'objectes és avui el mitjá-pseudo-fi substitutiu de qualsevol altre valor i mantenidor de l'actual 'solidaritat orgànica'[68]. (Castiñeira, 1986, 20).

A grandes rasgos, hemos indicado algunas de las principales miradas y definiciones que se han llevado a cabo sobre esta inaprensible noción de "posmodernidad". En muchos casos somos testigos de las fuertes contradicciones o negaciones que provienen de diversos campos cognitivos, como la sociología, la antropología, la filosofía o los estudios literarios. Sin embargo, a efectos de esta investigación, nos hemos servido de cada una de las aproximaciones más importantes sobre el tema con la intención de clarificar y delinear un concepto que se adecue mejor a nuestra intención de analizar y profundizar en el estudio de *El avaro*.

En definitiva, creemos que la Posmodernidad es un momento histórico, político, cultural y económico que surge como resultado del fracaso de los grandes ideales de progreso y del bienestar modernos. En otras palabras, la Posmodernidad no ha acabado con la Modernidad, sino que es su más perversa consecuencia. Si bien ello no ha producido cambios radicales ni revolucionarios, sí es cierto que ha variado nuestros hábitos conductuales, así como nuestra manera de percibir la realidad y de ubicarnos en ella. De tal

[68] "El crecimiento, la obesidad de los sistemas actuales (el embarazo diabólico y canceroso) de información, de comunicación, de memoria, de almacenamiento, de producción y de destrucción, la hipertrofia inútil de consumo de objetos es hoy el medio-pseudo-fin sustitutivo de cualquier otro valor y mantenedor de la actual 'solidaridad orgánica'". [T. del A.].

manera, pensamos que el capitalismo, con sus auges y sus crisis, además de los constantes y vertiginosos desarrollos tecnológicos, son los dos rasgos más representativos de esta época. Ellos han generado una serie de consecuencias en el comportamiento de la sociedad[69]. Somos parte de un hemisferio consumista, en el que prima el mercado sobre la originalidad y la unicidad. Así lo comprobamos en el arte, en donde la manufactura de los objetos se ha serializado y masificado. Ello, de acuerdo con el concepto acuñado por Walter Benjamin, ha provocado la pérdida del aura, es decir, que su valor como objeto auténtico e irrepetible se ha desvanecido al convertirse en una mercancía que no cesa de reproducirse según la demanda de consumidores.

La Posmodernidad también ha mermado la capacidad que cada individuo desarrolla para relacionarse y socializar. En la actualidad, las nuevas tecnologías han proporcionado nuevas formas de interacción que, lejos de fortalecer el vínculo entre individuos, lo ha debilitado. El sujeto posmoderno es un ente esmirriado y sin una identidad fija, que forma parte de un círculo social atrofiado, aislado. Todo esto provoca incertidumbre y desconfianza en un mundo en donde no hay nada seguro. Todo es volátil, superfluo.

De este modo, la Posmodernidad revela la crisis profunda en la que estamos insertos, es la negación o la imagen del fracaso de la era precedente; pero a la vez, es incapaz de afirmarse como un nuevo espacio y, más bien, adopta la imagen de un limbo dentro de nuestro

[69] En ese sentido, Àngel Castiñeira apunta que algunas otras consecuencias son: "la mort de la metafísica i dels ideals, deteriorament dels models clàssics de representació política, negació de la qüestió del sentit, esdeveniment de la indiferència, món on tot és absurd però res no és xocant, mutació dels codis ètics i estètics, rebuig de la ideologia del compromís i de la moral de l'esforç". (Castiñeira, 1991, 98). "la muerte de la metafísica y de los ideales, deterioramiento de los modelos clásicos de representación política, negación de la cuestión del sentido, desarrollo de la indiferencia, un mundo donde todo es absurdo pero nada resulta chocante, mutación de los códigos éticos, rechazo de la ideología del compromiso y de la moral del esfuerzo". [T. del A.].

accidentado devenir histórico. Asimismo, la era de la información tampoco contribuye a generar conocimiento ni a ofrecer soluciones. Todo lo contrario, ya no discernimos sobre lo bueno o lo malo; lo real o lo falso; sino que nos ahogamos en un exceso de datos y nos confundimos, como ocurre en el relato "Palabras del discípulo". Como ya lo ha indicado muy bien Gianni Vattimo, el caos de las comunicaciones es un elemento propio de estos tiempos. A ello se suman las demás características posmodernas que hemos advertido, todas ellas, desde luego, verificables en la ópera prima de Luis Loayza.

III.2. Características de la Posmodernidad y su presencia en *El avaro*

Gracias a que en el apartado anterior nos detuvimos a examinar las diversas posturas y teorías acerca de la Posmodernidad, nos fue posible dar con una apropiada definición de este particular período y circunstancia sociocultural. Sin embargo, tal empresa no hubiera sido viable si no hubiésemos mencionado algunos de sus rasgos más característicos. Lo que pretendemos ahora es detenernos en cada uno de ellos y verificarlos en los relatos de *El avaro*, señalando sus coincidencias o sus diferencias. Empero, y antes de continuar con el análisis, conviene recalcar que todo lo anteriormente expuesto no es suficiente para catalogar dicho libro como literatura posmoderna, y por este motivo desestimamos desde ya tal engañosa conclusión. Ello nos induce a hacer un breve repaso previo de la narrativa y del arte de este período. En *El avaro* no se encuentran todos los elementos propios de la literatura posmoderna, por ello haremos un breve repaso de la narrativa y del arte de este período. Lo que sí advertimos, en cambio, es que muchas de las acciones, de los personajes y de los desenlaces de Loayza comportan un guiño a las características de la Posmodernidad —en tanto fenómeno cultural, mas no literario—, y en algunos casos estas correlaciones se muestran con mayor intensidad en los relatos de este singular libro.

III.2.1 Aspectos previos: literatura y arte posmodernos

Si hacemos un breve, pero enjundioso repaso sobre el arte en la Posmodernidad, observaremos que hay un tácito consenso por parte de la crítica en remarcar su carácter fragmentario, caótico y en eterno movimiento, cuya propia indefinición y dispersión han derivado en el pastiche, la parodia o en una posición escindida y esquizofrénica como manifestaciones representativas de esta época. Alejada de la representación mimética aristotélica, el arte posmoderno es más bien una cultura del simulacro. Ello se debe a que la importancia de una obra se mide en función de su publicidad y consumo, en otras palabras, de su reificación mercantil: lamentablemente, ya no interesa lo que la obra reproduce, sino el número de copias vendidas.

Por otro lado, el arte posmoderno es capaz de cohabitar con los demás estilos, fagocitándolos y reciclándolos. No se trata de instaurar y patentar un novedoso estilo o corriente, sino que su carácter inclusivo integra, recrea e insufla un nuevo dinamismo, a imagen y semejanza de cómo ocurre en la sociedad. Al respecto, Gilles Lipovetsky señala que:

> el posmodernismo no tiene por objeto ni la destrucción de las formas modernas ni el resurgimiento del pasado, sino la coexistencia pacífica de estilos, el descrispamiento de la oposición tradición-modernidad, el fin de la antinomia local-internacional, la desestabilización de los compromisos rígidos por la figuración o la abstracción, en resumen el relajamiento del espacio artístico paralelamente a una sociedad en que las ideologías duras ya no entran, donde las instituciones buscan la opción y la participación, donde papeles e identidades se confunden, donde el individuo es flotante y tolerante. (Lipovetsky, 2003, 122).

En ese sentido, abandona el culto a "lo nuevo" —credo y religión del arte vanguardista—, y también rechaza el elitismo propio de la Modernidad. Así, la obra de arte posmoderna no tiene un significado definitivo, sino que más bien apela a la intromisión y participación de su receptor al esgrimir una relación activa con este, quien a su vez forma parte fundamental en la producción de la obra, ya que le obliga a participar, dejando atrás dicha pasividad propia del arte y de la literatura anteriores. De este modo, el arte contemporáneo se regocija al poner al descubierto que los significados no son entidades anquilosadas, sino todo lo contrario: estimula su creación y reafirma su polifonía, así como su perpetua condición de obra inconclusa. Gracias a esta abierta y fructífera coexistencia, el arte posmoderno desarrolló y se apropió de la técnica del *collage*, la cual contribuyó a otorgarle mayor capacidad de combinación y reelaboración. Estos métodos, que originariamente fueron practicados por las artes plásticas y la arquitectura, no tardaron en remecer la literatura, sobre todo la narrativa, género en el que se aprecia con mayor notoriedad la incidencia de la Posmodernidad.

En opinión de Esther Díaz, un rasgo típico de la literatura posmoderna lo advertimos en su capacidad de mimetizar diversas clases de textos, en el que el autor, en una misma obra, transita por diversos estilos, cita falsamente o copia fragmentos de otros autores sin ninguna clase de "pulcritud ni pudor" (Díaz, 2000, 28). Al respecto, además de la "antidiscursividad", la "metaficción"[70] y de la "autorreferencia" —otros elementos que definen esta narrativa—, la intertextualidad, es un artificio clave en la estructura de la

[70] Carlos Luis Torres explica que: "Este carácter ficticio que le da su especificidad y que implica no solo una función mimética, sino la re-utilización de materiales descriptivos de la realidad es la característica que bajo el término 'metaficción' se reafirma en el análisis de la postmodernidad en América Latina". Carlos Luis Torres. "La Postmodernidad o el peligroso espacio de percolación de lo banal". En: http://www.ucm.es/info/especulo/numero29/cltorres.htlm

literatura posmoderna, a pesar de no ser una de sus invenciones. Tampoco olvidemos que existen otras marcas típicas, como la "sobre-intromisión" del narrador —como sucede en *Si una noche de invierno un viajero*, de Italo Calvino—, y la discontinuidad o la permutación de géneros.

Sin embargo, no basta solo con recurrir simplemente a estos métodos para identificar un texto como posmoderno; hacerlo no es tan sencillo, puesto que su utilización no es gratuita: la literatura posmoderna lo impregna todo con un peculiar toque de ironía y de sorna. La irreverencia ha sido absorbida en todos los sentidos: no solo en el plano de la expresión, sino también en el del contenido. Es casi imposible hablar de literatura contemporánea sin mencionar la parodia; por algo, en opinión de Linda Hutcheon, "parody in this century is one of the major modes of formal and thematic construction of texts"[71] (Hutcheon, 1988, 2). Asimismo, Fredric Jameson arguye que esta unión es una de las duplas más contundentes del actual género narrativo. Definiéndola como "pastiche", Jameson explica que esta es la imitación de los estilos del pasado[72], cuya diferencia con respecto de la parodia se fundamenta en que su posición está desligada del impulso satírico tan característico de esta última. Es una parodia vacía, originada luego del colapso y desengaño del movimiento modernista. Ello ha obligado a los autores contemporáneos a volver el rostro hacia el pasado, imitando "estilos caducos" (Jameson, 2006, 44).

[71] "La parodia en este siglo es uno de los mayores modos formales y temáticos para la construcción de textos" [T. del A.].

[72] Sobre ello, Beatriz J. Rizk arguye que el pastiche es un juego de múltiples relaciones, cuya contextualización cultural interactúa no solo a nivel formal, sino también "con las normas y convenciones estéticas, retóricas y literarias de un canon genérico dado". (Rizk, 2007, 142-143).

Si bien los autores posmodernos han vuelto la mirada hacia los géneros clásicos como prueba del agotamiento actual de las formas, no podemos afirmar que la sátira en el pastiche sea vacía, al menos no en el caso de *El avaro*, que es donde realmente nos interesa. Hay en este libro una ironía y un desencanto que llena aquellas ausencias y derrotas, esas desesperanzas en el futuro y en las capacidades individuales. Por eso mismo, lo que permite la parodia —sobre todo en Loayza, cuya ironía no es gratuita— es establecer una relación dialógica entre varios textos o entre diversos géneros, logrando "desfamiliarizar" las convenciones y formas de dichos textos o géneros previos. De ahí que la ficción posmoderna tienda a deshacer las jerarquías y gradaciones entre modelos originales y modelos copiados; para esta todo es una sola y misma obra. Es por ello que la parodia posmoderna, tal como lo entiende Alejandro Herrero-Olaizola, no queda relegada a una mera forma humorística, "como lo evidencia el soterramiento del carácter cómico y el énfasis en su naturaleza híbrida y carácter 'serio'" (Herrero-Olaizola, 2000, 39). Así, observamos en la narrativa posmoderna y también en algunos relatos de *El avaro* que, lejos de dar forma a una escritura o a un género, lo que hace es todo lo contrario, la reescribe. Esto lo captamos en "El héroe", donde —como veremos más adelante y con mayor detalle— Loayza deforma no solo la historia o la estructura épica y grandilocuente del mito de Teseo, sino que rebaja a su protagonista al nivel ordinario de los "demás hombres": la parodia, en este caso, es completa.

Son precisamente estos elementos —la intertextualidad y la ironía— los rasgos substanciales en los que coinciden *El avaro* de Luis Loayza y la literatura posmoderna. Inclusive, uno de los subgéneros narrativos más explotados por esta literatura es el microrrelato o la narración ultra breve que, coincidentemente, también utiliza Loayza en los

relatos de su ópera prima. Respecto a esto, aunque mucho más preciso que Fredric Jameson en su argumentación, Félix Martínez Bonati nos explica este fenómeno sin adornarse demasiado:

> Hay una afinidad más que meramente histórica entre el narrar breve, sumario, clasificatorio, y el significado directa o explícitamente didáctico que encontramos en apólogos y parábolas. Estos géneros florecen en climas culturales en que campea una sabiduría establecida y segura de sí. Narraciones de este tipo escritas en nuestros días asumen inmediatamente un carácter irónico y paradójico, pues, como lo vemos en la obra de Kafka, lo que la forma de supuesta ejemplaridad hace es, precisamente, subrayar la ausencia del sentido. (Martínez-Bonati, 1995, 8).

Como hemos anotado en el anterior capítulo, los relatos de *El avaro* guardan mucha relación con las narraciones mitológicas, ya sea presentando elementos propios de estos, o reescribiendo algunos mitos conocidos, como sucede con "El héroe", que rememora las hazañas de Teseo. Además de ello, las narraciones de este libro adoptan claramente la forma de fábulas ("La bestia"), aforismos ("Palabras del discípulo"), leyendas ("El visitante"); pero esto tan solo en apariencia, porque lo que continúa después es el ya clásico efecto de la literatura posmoderna, basado en la sátira y en la burla de ciertas acciones humanas o desenlaces, para así representar un mundo caótico o falto de sentido. He ahí el acierto de las observaciones de Fredric Jameson y de Félix Martínez Bonati, en cuanto a que esta obra de Luis Loayza guarda relación con la Posmodernidad. Sin embargo, no son estos los únicos aspectos en los que coinciden, hay otras muchas, las cuales analizaremos de inmediato.

III.2.2 De la incertidumbre contemporánea

Hemos señalado inicialmente que uno de los efectos más evidentes que ha producido la Posmodernidad en el individuo contemporáneo es la sensación de inseguridad y de inestabilidad frente a todo tipo de situaciones y de creencias adversas. Empero, este desconcierto generalizado presenta una importante particularidad que lo diferencia de sus precedentes: en la actualidad, la fe en el futuro parece extraviada, desvanecida, como si se hubiera evaporado del inconsciente colectivo y la única consigna que quedara es subsistir a como dé lugar dentro de una perpetua, pero cotidiana incertidumbre. Y es que la falta de respuesta es una condición que caracteriza la Posmodernidad. Todo ello es palpable no solo en los ambientes o contextos diversos, sino también en el modo de interactuar del sujeto y de las sociedades; y cada una de estas inicuas situaciones son verificables en *El avaro* de una manera más que evidente.

En el relato que inicia el libro, este es, "Palabras del discípulo", nos hallamos frente a una interesante y contundente parábola sobre la poca fe hacia el conocimiento. En este caso, el narrador-protagonista nos confiesa —con la más absoluta ecuanimidad que ofrece su tono irresoluto—, que su maestro, un sabio entre los sabios, ve encarnado en él el fracaso de su doctrina debido a la incapacidad de su alumno por asimilar sus valiosas enseñanzas. Al indagar acerca de esto, el discípulo expone las dudas ante su propio método de aprendizaje de una manera objetiva, casi enumerándolas: "Todo lo que está escrito en ellos lo recuerdo: cada frase, cada refutación perfecta de los falsos sistemas. No soy sino una bóveda que guarda su sonido" (Loayza[A], 2000, 9). El enorme sacrificio desplegado por

el protagonista —"Yo anotaba cada una de sus palabras con espesa tinta negra sobre grandes papeles que al final del año cosía. Ved, pues, mis volúmenes" (Loayza[A], 2000, 9)— hace más estrepitoso su fracaso, ya que a pesar de consagrar su vida entera a alcanzar la sabiduría es consciente de que no ha cumplido su objetivo: él no es nada más que una caja de resonancias, una eterna repetición de silogismos y sistemas cognoscitivos que no han sido interiorizados ni procesados correctamente. Pero él no lo sabe, ni tampoco es capaz de advertir sus errores, aun cuando medite sobre ello con empedernida constancia. Así lo notamos cuando el propio personaje nos lo confiesa, entre dientes, con una mezcla de resignación e impavidez, aunque sus repeticiones nos dejen constancia de su preocupación: "Pero hay algo que pienso siempre: mi maestro me dijo que en mí, su devoto discípulo, en mí, nacido para escucharle, su lección sería efímera" (Loayza[A], 2000, 9). La duda, entonces, es inmensa, inabarcable; no importa cuánto esfuerzo se invierta en pro del conocimiento: pueden más con nosotros los titubeos que las certezas. Entonces, más que una parábola Zen, estamos frente a una crisis de sentido. Para el sujeto posmoderno, representado por el aprendiz de Loayza, han dejado de tener efecto y significado todo tipo de principios absolutos, porque el saber es ahora una meta inalcanzable. En este caso, resultan muy adecuadas las palabras de Anthony Giddens, quien cree que en la Modernidad —Posmodernidad para nosotros— ningún conocimiento implica certeza, como lo demuestra Loayza en su narración. Por este motivo, todo intento por disipar dicha incertidumbre llevará al protagonista a sentirse un ente mermado e impotente, como si fuese una especie de discípulo trunco, plagado de fuertes vacilaciones que, muy probablemente, será incapaz de darles solución.

De otro lado, en "La estatua", la incerteza se presenta de forma caótica y fulminante, mucho más que en el relato anterior. A diferencia de los mitos y leyendas, en los cuales el desconocimiento y los orígenes de las cosas son atribuidos esencialmente a causas sobrehumanas o cósmicas, los relatos posmodernos subvierten dichas razones y las relacionan con el vacío existencial o con la incertidumbre que provoca el estilo de vida contemporáneo. Esto último es lo que verificamos en Loayza cuando el narrador de "La estatua" señala: "Su origen es, pues, desconocido. Sucede con ella como con el templo, del que nada sabemos" (Loayza[A], 2000, 21). Es a partir de su ignorada génesis que la incerteza se va apoderando poco a poco de las emociones y de las sensaciones de la masa. La única seguridad que tienen los habitantes es de la ubicación y del tamaño de la protagónica efigie, expresada por el narrador, quien hace de portavoz colectivo en la historia: "Junto a la avenida que lleva al templo hay una estatua, dos veces tan grande como el hombre más alto de la ciudad" (Loayza[A], 2000, 21). Inclusive, se nos describe en el relato la forma de la imagen: "el rostro totalmente inexpresivo, el brazo levantado hacia el templo, la túnica circular sin ningún pliegue" (Loayza[A], 2000, 21). Empero, los rasgos mencionados no son capaces de poner fin al desconocimiento imperante, sino todo lo contrario: cada persona crea para sí misma su propia significación, de acuerdo a su estado volitivo o del ángulo en que la miren. Con ello consiguen esparcir aún más la duda y el caos:

> Se transforma según cómo y a qué hora se la mire: desde el templo el brazo parece levantado para golpear; mirándola desde el otro lado parece que señalara al templo. En la mañana la luz la rodea y resplandece como un dios hermoso; a la hora del crepúsculo es terrible. Su rostro también es discutido: todos los sentimientos le son adjudicados porque todos los sentimientos pueden imaginarse en él. (Loayza[A], 2000, 21-22).

Es de esta manera cómo Loayza representa la confusión y la incertidumbre —en su variante más anárquica— dentro de la sociedad posmoderna. Como confiesa el narrador, son

muchas las variantes que deciden el significado y la simbología de la estatua, así como también son febles los consensos interpretativos: "Entre estas sugestiones predomina una, según la época" (Loayza[A], 2000, 22).

Quizás el relato que deja clara constancia de duda y de desconcierto es "El visitante". Aquí, el protagonista, que al parecer se trata de un asceta, observa la sorpresiva llegada de un desconocido y con este el gran momento que había esperado por mucho tiempo: "El solitario pensó lleno de felicidad que su prueba había llegado y reunió su humildad y su paciencia para soportarla" (Loayza[A], 2000, 13). El optimismo a flor de piel que exhibe el ermitaño es proporcional a la seguridad que la situación le provoca. Sin embargo, una serie ininterrumpida de acontecimientos irán menoscabando esta fortaleza. El mayor obstáculo está encarnado por su propio huésped. Este, un personaje huraño y descortés, se niega a dar muestras de cordialidad y de reconocimiento ante los esfuerzos y favores de su anfitrión: "El segundo día, otra vez ofreció al visitante los alimentos. No se extrañó de no recibir una palabra, ni un ademán de agradecimiento: continuó en el servicio, esperando. Así pasó el tiempo. El visitante parecía no advertir su presencia" (Loayza[A], 2000, 13-14). Como sucedió con el personaje de "Palabras del discípulo", toda persistencia y perseverancia no rindieron fruto alguno. Esta situación fue horadando cada vez más la confianza del solitario, quien incluso recibió una fuerte golpiza por su insólito visitante al pensar que esa era la prueba que debía superar. Empero, la insistencia se convirtió luego en desesperación y humillación, ya que una sola palabra del extraño bastaría para hacerse con su objetivo: "Cambiaron las estaciones y el solitario siguió en su espera. Buscaba el agua, la caza, las verduras y las ofrecía al visitante; tomaba las sobras pensando que ese día, el odioso, transformándose, le hablaría, dando por satisfecha la prueba" (Loayza[A], 2000, 14).

Vemos ahora que la certeza en el asceta está desapareciendo, ya que no tiene claro cuál es la prueba: si aceptar los golpes sin inmutarse o si conseguir que su huésped le hable. Pese a ello, todo seguía siendo inútil, con lo cual su salud corrió la misma suerte que su firme voluntad, determinándose paulatinamente. Es entonces, ya en sus últimos momentos de vida, cuando el ermitaño se ve rendido, apabullado ante la carencia absoluta de certidumbre y es avasallado por la duda: "Ahora, pensó, la prueba culmina. Pero ya no pudo ver y sintió la muerte. Entonces dudó" (Loayza[A], 2000, 14). Esta pérdida de fe que experimenta el solitario se corresponde con la vivida en la actualidad por el individuo contemporáneo, y su incapacidad por encontrar algo en lo que sentirse seguro y arropado. Como sostiene Castiñeira, las crisis históricas, como la que plantea hoy la Posmodernidad, hacen que el hombre encuentre ineficaz toda clase de creencias, igual que el personaje de esta historia, quien se ve sumido en un callejón sin salida o ante una pregunta sin respuesta, echando abajo cualquier expectativa o esperanza.

Otro claro ejemplo de incertidumbre posmoderna nos lo proporciona el antepenúltimo relato de la serie: "El monte". En este caso, la inseguridad se vuelca en descreimiento hacia el futuro. La narración es muy clara al respecto: se nos habla de su pasado glorioso —"Los primeros habitantes de esta ciudad vencieron a los enemigos en este monte" (Loayza[A], 2000, 20)—, se nos describe su ubicación y el pequeño paisaje que alberga —"Del lado que mira a la ciudad están los árboles: un oscuro bosque con suelo lleno de hojas amarillas; atravesándolo se llega a las flores" (Loayza[A], 2000, 20)—, o especifica las personas que se acercan a él. Sin embargo, todo ello no le basta al narrador-protagonista para sentirse cómodamente seguro sobre su presencia, así como de la realidad que alberga. Inclusive, las vacilaciones se hacen cada vez mayores y al final del relato nos

damos cuenta de que nos encontramos ante un ser pusilánime, quien, sin resquemor alguno, sostiene lo siguiente: "Ello pasará y el monte permanece, me digo entonces. Pero no sé si esto será verdad y emprendo el regreso, temeroso". La nula fe en el futuro que apreciamos por boca del narrador nos devuelve las palabras de David Lyon sobre el caprichoso juego entre lo irreal y la negación de lo real: "Uno de los temas más básicos del debate postmoderno gira en torno a la realidad, o irrealidad, o multiplicidad de realidades. El nihilismo es el concepto nietzschiano que se ajusta a esta sensación fluida e incierta de la realidad" (Lyon, 2005, 28). En pocas palabras, la falta de seguridad y de certezas por un mañana estable intensifica el desasosiego que provoca la crisis de nuestra época. Quizás, sus más graves consecuencias sean la sensación de no ir hacia ningún lado o la ansiedad que este vacío despierta, generando desconfianza y desconsuelo en un sujeto invadido cada vez más por el pesimismo y por la ausencia de sentido en el que se encuentra. Ante la imposibilidad de un futuro óptimo, no queda nada a qué aferrarse y ello repercutirá en la propia personalidad de los habitantes de estos tiempos, como veremos detalladamente en un próximo apartado.

Al mismo tiempo, como hemos podido deducir de las bucólicas descripciones del narrador —y sin por ello forzar esta interpretación—, el monte puede representar la naturaleza en el mundo contemporáneo. De este modo, la incertidumbre hacia la supervivencia del reino natural se agrava por las constantes amenazas inflingidas por el ser humano y su insaciable impulso consumista que lo arrastra a la devastación. El temeroso regreso del narrador de Loayza y la inseguridad que siente sobre la duración de su entorno, nos lleva a pensar en un

futuro desolador y precario, como sucede con el prólogo catastrofista de Josetxo Beriain[73], en el que *grosso modo* recuerda:

> la contaminación de los ríos derivada del vertido de los residuos de las industrias químicas, papeleras, siderúrgicas, cementeras, etc.; la contaminación del aire derivado de los gases liberados por el tráfico rodado y por la industria; la lluvia ácida que se extiende sobre los bosques de los países industrializados y que se produce como efecto de los vertidos gaseosos contaminantes, en definitiva, la producción industrial del 'efecto invernadero' como peligro ecológico generalizado en el nivel planetario. (Beriain, 1996, 7).

En esta línea, tal vez, uno de los relatos menos simbólicos, pero sí mucho más directo a la hora de insistir sobre los estragos producidos en nombre del desarrollo sea "Fieras", originariamente aparecido en *El avaro y otros textos*, que el INC reeditó en 1974. En él, Luis Loayza enumera y describe algunos animales que se encuentran encerrados en un zoológico, señalando de manera escueta algunos de sus atributos. No obstante, el narrador abandona el tono descriptivo para formular un desfavorable juicio sobre el progreso y sus nocivas secuelas: "Al lado de la ciudad, debajo y encima de la ciudad, está la tierra humillada, el cielo colérico, la vegetación ávida que derrumba las murallas, el agua que transforma en ciénagas las plazas" (Loayza, 1974, 61). Asimismo, arremete, no sin cierta severidad, contra la arrogancia del ser humano que no solo ha destruido el hábitat de las fieras, sino que las ha encerrado y las expone ante sí como si se tratase de un trofeo que le recuerda su perniciosa vanidad: "Día a día los hombres se detienen ante las jaulas para ver su victoria, y mantienen el jardín, y atraviesan los puentes sobre el río doblegado" (Loayza, 1974, 61). Sin embargo, la ironía y la burla se instalan en la frase final de este relato, en el que el narrador alude a la fiera adormecida y domada que habita en el interior del hombre,

[73] Es oportuno señalar que Josetxo Beriain, apoyado en las ideas de Ulrick Beck, se adhiere —junto a Jürgen Habermas, Anthony Giddens o Marshall Berman— al grupo de pensadores que señalan que nuestra época es más bien una Modernidad tardía y no una dialéctica Posmodernidad.

incapaz de reconocer que él mismo, a pesar de su inteligencia y de los pantalones que lleva, no deja de ser una de las tantas bestias que caminan por el mundo, aunque sea racionalmente más destructiva: "Trazan para siempre sus construcciones y llevan, también vencida, la otra fiera que a veces se adivina en sus ojos" (Loayza, 1974, 62).

Estos son algunos de los graves peligros que arraigan en el hombre la inseguridad y la incertidumbre en el futuro. Empero, una visión realmente apocalíptica y pesimista sobre lo que podría esperarnos el día de mañana la encontraremos en el análisis de "Éxodo", novena y última narración de *El avaro*. Desde la primera frase —"Estación del desastre"—, el relato da cuenta de una enorme calamidad y del pánico que esta entraña en el narrador, quien, sin alterarse demasiado, un tanto apático, se muestra más interesado por la suerte de los demás habitantes que por la de él mismo: "Temo no por mi vida miserable que tantas veces ofrecí en batalla, más por mi ciudad y su templo, por mi gente y mi rey, hombre sobre los hombres" (Loayza[A], 2000, 23). Pese a los esfuerzos desplegados por los pobladores para solucionar dicha catástrofe, vemos cómo sus intentos van fracasando uno a uno, expandiendo la inseguridad entre el gentío: "cantamos hasta desfallecer los himnos de música poderosa"; "Vemos al sumo sacerdote levantar su cuchillo sobre el sacrificio y matar con presteza"; "el rey se arranca entre voces las ricas vestiduras y se mesa los cabellos". Cada intento fallido incrementa el temor en la población hasta llegar a límites extremos, sumergidos en una profunda y colectiva impotencia: "Vagamos, pues, hasta la plaza, sin hablarnos: llenos de desánimo, apenas probamos los alimentos y velamos en la noche, esperando" (Loayza[A], 2000, 23). Finalmente, el caos y la ansiedad se apoderan del gentío, obligándolos a tomar decisiones extremas, entre ellas, abandonar sus hogares y sus raíces porque la desgracia es inminente: "ahora vamos al lado de las mujeres y los niños,

dejando atrás la ciudad y los ancianos que prefirieron cortarse la garganta antes de abandonarla" (Loayza[A], 2000, 24). Lo que es peor, el éxodo tampoco les ofrece ningún tipo de seguridad contra sus males, ni mucho menos el fin de estos, ya que el deambular supondrá nuevos peligros y desconocidas vicisitudes.

Al igual que en "El monte" y "Fieras", una lectura en clave posmoderna de este relato nos recuerda la situación de máxima alerta en el que se encuentra el planeta, producto de la sobrepoblación y del efecto devastador de nuestro afán consumista. Lo curioso es que en la narración de Loayza los personajes deciden dejar la ciudad —centro y símbolo de la modernización y del poder que entraña—, con miras a marcharse al campo, o a algún refugio natural donde el devastador poder de la Modernidad no haya izado aún su bandera: "Pero ahora caminamos lentamente hacia el nuevo valle con agua y pastos y una cantera cercana para los edificios". No obstante, lo lamentable de la situación quizás no sea el éxodo o la propia calamidad, sino la fortísima inclinación por encontrar un lugar estable y seguro para volver a levantar edificios —insignias del desarrollo— con cada uno de los nefastos efectos que ello entraña, por ejemplo, el saqueo de la cantera en aras del progreso. Esta visión apocalíptica del futuro —o del presente— se retroalimenta de nuestras acciones y de nuestro modo de concebir la vida y el mundo, alternando entre el orden y el desorden hasta pasar de la incertidumbre al pánico colectivo, todo ello con una perjudicial y aborrecible naturalidad. Y es que en nombre del progreso se cometen las peores acciones en contra de la humanidad y de la naturaleza, y como hemos podido comprobar, de ello dan cuenta alegóricamente algunos relatos de *El avaro*. Tal vez el desastre que origina el éxodo sea la destrucción del ecosistema, así como los deshielos son resultado del sobrecalentamiento global. Recordemos, si no, las palabras de Marshall Berman al concebir

el *Fausto* de Goethe como el trágico símbolo del desarrollo; o, siguiendo esa misma línea, tengamos en cuenta la opinión de Josetxo Beriain sobre la época en la que vivimos[74]:

> Con la pretensión de realización de los fines de la modernidad —libertad, bienestar, democracia— a través de una racionalidad finalística (descrita por M. Weber) crece asimismo la incontrolabilidad de las consecuencias perversas de una modernización que se aleja de los principios normativos de la modernidad. (Beriain, 1996, 13).

Así, la pérdida de fe en el progreso es notoria en *El avaro*, en donde apreciamos el colapso y la crisis en los que están inmersos todos los valores con los que alguna vez el hombre creyó que era posible construir un futuro seguro y apacible. He ahí una de las causas de la incerteza posmoderna y del fin de la historia, simbólicamente esbozadas por Luis Loayza en sus breves relatos.

Tal como hemos observado, la incertidumbre que hallamos en *El avaro* puede tener diversos orígenes y distintos modos de expresión. De hecho, esta misma sensación la volveremos a encontrar en la poca credibilidad del hombre hacia las instituciones que rigen el orden social, político y económico, produciéndose así una crisis en cadena que fortalecerá aún más el estado de alerta posmoderno.

[74] David Lyon no duda en añadir que: "Por otra parte, examinar la naturaleza de las 'crisis' contemporáneas también podría ayudarnos a reconocer qué está ocurriendo. Los 'peligros' de las sociedades premodernas —tempestades, malas cosechas o enfermedades— han sido sustituidos en el mundo moderno por 'riesgos' causados por los mismos procesos de la modernidad que hemos examinado: el riesgo ecológico y el nuclear son solo los más evidentes". (Lyon. 2005, 141).

III.2.3 Crisis de las instituciones

Sabemos que el orden lógico así como el empírico fueron los grandes motores de la Modernidad, los fundamentos sobre los cuales se regía y sustentaba el espíritu de progreso que nos llevaron a creer que realmente era posible una sociedad desarrollada y funcional. Para ello, el hombre de dicha época estableció que uno de los pilares esenciales de este nuevo régimen debería sustentarse en un coherente y progresista sistema institucional, el cual legislaría de manera eficaz los ámbitos educativos, judiciales, económicos y políticos. En la práctica, y paulatinamente, todos estos grandes ideales y planteamientos fueron encontrando grietas y fisuras dentro de su "inquebrantable armazón", hasta que llegó un momento en que su continuo debilitamiento dio paso al colapso actual, desencadenando una grave crisis, que es lo que ahora conocemos como Posmodernidad. Piénsese en la reciente crisis del capitalismo liberal en el plano económico. Como es de suponer, hoy en día somos testigos de las deficiencias que han mellado de manera terrible la credibilidad de las instituciones en las cuales todavía se cimientan nuestros anhelos y esperanzas de mejora.

Uno de los relatos de *El avaro* que da exacta cuenta de este agotamiento institucional es "Palabras del discípulo", en el que se aborda la crisis educativa y el fracaso actual de los métodos de enseñanza. De nada bastaron la exasperante dedicación y la casi enfermiza meticulosidad que el discípulo puso durante su adiestramiento, todo fue inútil: "Yo anotaba cada una de sus palabras (...). Todo lo que está escrito en ellos lo recuerdo: cada frase, cada refutación perfecta de los falsos sistemas". Ahora bien, por la lectura es

fácil adivinar que el error del protagonista se encuentra en el fallido método que utiliza, cimentado en la sistemática repetición y memorización de instrucciones, antes que en el desarrollo de sus capacidades deductivas y racionales. La crisis posmoderna se basa en esto mismo: cada vez con mayor asiduidad, la educación impartida se torna práctica y utilitaria, orientada más hacia un fin rentablemente productivo y aplicativo antes que humanista. Y es que hoy en día los grandes avances tecnológicos no son correlativos a un alto desarrollo moral y cívico. Gran parte del sector político y educativo universitario se ha decantado por dar mayor impulso a carreras técnicas con un alto nivel lucrativo, como el tan repudiado Plan Boloña en Europa, sin importarle en lo más mínimo la sobresaturación de profesionales en cada sector y la débil instrucción humanística que, a fin de cuentas, es lo que marca la diferencia entre un autómata de oficina y un ser humano. Este era uno de los graves peligros que vislumbró Lyotard en su ya clásico y barroco informe sobre el saber contemporáneo: *La condición posmoderna*. En él nos advertía:

> Las antiguas 'facultades' estallan en instituciones y fundaciones de todo tipo; las universidades pierden su función de legitimación especulativa. Despojadas de la responsabilidad de la investigación que el relato especulativo ahoga, se limitan a transmitir los saberes considerados establecidos y aseguran por medio de la didáctica más bien la reproducción de los profesores que de los *savants*. (Lyotard, 2006, 75-76).

Pese a lo grave de la situación, el relato de Loayza no recurre a la denuncia directa o a la acusación panfletaria, sino que utiliza una mejor arma cuya contundencia es devastadora: la ironía. En el caso de "Palabras del discípulo" este recurso se sustenta en la paradoja en la que se halla inmerso el deslucido aprendiz: a mayor esfuerzo desplegado, menor es la probabilidad de alcanzar el objetivo, que en este caso es la sabiduría. La utilización de la ironía incrementa el absurdo de la situación y refleja claramente la crisis actual del

conocimiento y la manera cómo es este impartido; basado, sobre todo, en la sistemática aplicación de fórmulas antes que en el desarrollo de las propias capacidades cognoscitivas.

En este sentido, "Las abejas", otro breve relato de Loayza, publicado en *El avaro y otros textos* —también en forma de parábola—, capta muy bien el sentido de esta crisis. En él, el narrador nos explica cómo, a partir de una necesidad básica, estos insectos desarrollaron y perfeccionaron una gran idea, llegando a dominar elaborados conceptos que el mismo ser humano demoró milenios en adquirir y superar: "Las abejas tardaron millones de años en construir la colmena que ahora repiten. La constante búsqueda de esta solución exigió, indudablemente, la creación de un lenguaje y el profundo conocimiento de la arquitectura y la ciencia matemática" (Loayza, 1974, 55). La ironía en esta historia la encontramos en la siguiente aseveración del narrador, en la que nos informa que una vez que los insectos suplieron sus carencias, decidieron desechar todo intento por conseguir nuevos descubrimientos que les permitiera continuar evolucionando: "logrado su objeto, estos medios fueron olvidados por innecesarios" (Loayza, 1974, 55). Es la fábula del conformismo, ya que el conocimiento se torna utilitario: la meta ha sido cumplida, ergo, no queda nada más por hacer. Aquí encontramos la gran diferencia con respecto a "Palabras del discípulo": mientras el aprendiz se muestra voluntarioso y testarudo, con las abejas pasa lo contrario: no les interesa mejorar ni superarse. Sin embargo, el punto de confluencia entre ambos relatos está en que sus personajes poseen el mismo método: la repetición. El discípulo reitera hasta el hartazgo cada palabra de su mentor, los insectos, a su vez, replican la fórmula sin ir más allá. En este sentido, el único resultado del aprendizaje por reiteración es individuos sin capacidad de análisis, castrados mentalmente y sin intención alguna de innovación o de ambición: unos porque sus capacidades cognitivas no se lo permiten

("Palabras del discípulo"); otros, porque su sentido común no lo cree necesario, ya que les basta y sobra con reutilizar la misma fórmula todas las veces que haga falta ("Las abejas").

Continuando en esta línea, quizás sea el relato "El viento contra mi cabeza..." el que refleja de manera más radical la crisis educativa. Si bien el tema principal de esta narración carente de título no versa sobre la educación, como sucede con "Palabras del discípulo" y "Las abejas", al menos lo toca tangencialmente; pero ello basta para dar un claro ejemplo. Así, el narrador-protagonista señala su preferencia por la vida solitaria y alejada de la ciudad, de su propia familia y de todo lo que simbolice compromiso y apego emocional. En una de sus confesiones leemos: "Huí del liceo y de todos los oficios que me destinaban". El abandono de dicha institución supone el rechazo absoluto de todo lo que implica la educación y la formación letrada hoy en día. La incertidumbre es mayúscula, ya que en este caso la crisis resulta inminente: el escepticismo es absoluto y no queda otra cosa que refugiarse fuera del mundo posmoderno y de sus caducas instituciones.

La crítica a las instituciones incluye también la religión. Es esta otro de los blancos preferidos de Loayza, quien señala el alejamiento de su doctrina por parte del sujeto contemporáneo, lo cual ha mermado mucho su credibilidad, así como su función legisladora y nuclear, que la hicieron poderosa en el pasado. Al respecto, son dos los relatos que mejor grafican la crisis de la Iglesia, o de la religión en general; estos son: "La estatua" y "Éxodo".

En el primero de ellos, nos encontramos ante una situación de gran descontento hacia el orden sacerdotal debido al secretismo y comedimiento acerca del significado de

una antiquísima estatua, situada junto a la avenida que va hacia el templo: "Sucede con ella [se refiere a la efigie] como con el templo, del que nada sabemos; la casta sacerdotal es la que posee sus misterios —(aunque, debo decirlo, los jóvenes no confiamos en ellos: ¿por qué son tan herméticos?)" (Loayza[A], 2000, 21). Ante la negación de los sacerdotes, sempiternos custodios de los misterios religiosos, quienes no cejan en sus intenciones, la respuesta del pueblo es también rotunda: rechazo y alejamiento, sobre todo por parte de los más jóvenes, esto es, la generación del relevo. Inclusive, esta crisis instigada por la incertidumbre no solo provoca la pérdida de fe, sino que además levanta sospechas: ¿será acaso que aquel enigma se muestra a su vez esquivo e indescifrable para los propios sacerdotes? Y es que quizás su prolongado silencio no es más que una fachada para ocultar su propia ignorancia. Así, el narrador reflexiona sobre aquello: "¿no es posible que hayan olvidado el misterio y se valgan para su simulación de severa, silenciosa apariencia?" (Loayza[A], 2000, 21). Acerca de ello y de la devaluación de las instituciones, sobre todo de la religiosa, el sociólogo francés Gilles Lipovetsky sentencia que: "Aquí como en todas partes el desierto crece: el saber, el poder, el trabajo, el ejército, la familia, la Iglesia, los partidos, etc., ya han dejado globalmente de funcionar como principios absolutos e intangibles y en distintos grados ya nadie cree en ellos, en ellos ya nadie invierte nada" (Lipovetsky, 2003, 35). Sin embargo, las dudas continúan entre los pobladores del relato, a quienes toda esta situación los desconcierta, puesto que es imposible conseguir una respuesta que acabe con el secreto de la imagen.

Lo curioso es que, debido al inquebrantable mutismo clerical, el pueblo ha desarrollado vínculos e interpretaciones sobre la estatua, influidos por su estado volitivo o por la climatología, que, sin embargo, aquello tampoco ha podido despejar sus interrogantes. Si

seguimos el relato, entonces leemos: "Entre estas sugestiones domina una, según la época. Así hubo un tiempo en que se adoró la estatua: se le ofrecieron sacrificios y se olvidó al dios del templo; años después se le consideró como una amenaza que se evitaba mirar: algunos llegaron a pensar en destruirla" (Loayza[A], 2000, 22). De hecho, son estas mismas dudas las que actualmente acentúan el caos y el alejamiento de la Iglesia por parte de sus feligreses, ya que se advierte una relación plagada de grietas y de cicatrices aún sin cerrar. Al día de hoy, son muchas las preguntas que la intransigente Iglesia no es capaz de responder, pues existen numerosos hechos que aún se niega a aceptar, a pesar de las varias evidencias incuestionables que dicen lo contrario. Y es que los dogmas basados en la fe ciega no son la mejor solución en un momento en el que la ceguera es crónica, producto del agotamiento ontológico que experimenta el hombre y la sociedad posmodernos. De ahí que "La estatua", de Loayza, grafique de modo realista la fisura y la poca cercanía entre pueblo y religión. La Iglesia no tiene la menor intención de acoplarse a los nuevos tiempos, pues al menos los cambios realizados son superficiales y las cuestiones de fondo se mantienen intocables. Estamos en un momento crucial en el que hay que decantarse por alguna solución o acción frente al desgaste posmoderno y de esta manera adaptarse mejor a los diferentes paradigmas de los que somos testigos. Sobre ello, Àngel Castiñeira afirma que:

> Des d' aquestes coordenades hom pot plantejar la qüestió de si l'expressió actual del cristianisme pot ser catalogada com a vehicle adient de significació del diví; si s'ha de continuar mantenint en el nucli de la fe un esquema simbòlic basat en una dimensió històrica desfasada, que accentua com més va més la seva pèrdua de credibilitat; o si, al contrari, el patrimoni heredat del qual el cristianisme se sent fidel ha de reactualitzar-se, tenint present els condicionaments socials, culturals i polítics en què va aparèixer[75]. (Castiñeira, 1991, 119).

[75] "Desde estas coordenadas uno puede plantear la cuestión de si la expresión actual del cristianismo puede ser catalogada como vehículo adecuado de significación de lo divino; si se ha de continuar manteniendo en el núcleo de la fe un esquema simbólico basado en una dimensión histórica desfasada, que acentúa cada vez más su pérdida de credibilidad; o si, al contrario, el patrimonio heredado del cual el cristianismo se siente fiel ha

La narración, en sus líneas finales, muestra el cansancio que la situación provoca al gentío que necesita algo trascendental a que aferrarse; en este caso, al significado de una estatua que la tozudez sacerdotal se niega a revelar. No obstante la reiterada intención de los pobladores por dialogar con la casta religiosa, y poner así punto final a todo este sinsentido —inclusive, recurriendo a desesperados amagues de violencia colectiva—, no les queda nada más que aceptar a regañadientes la convivencia con esta perniciosa y cansina dinámica: "Ante todas las actitudes los sacerdotes han guardado exasperante silencio: hemos suplicado, hemos amenazado, es inútil. Vieron con indiferencia como era adorada y execrada, no oyen nuestras preguntas" (Loayza[A], 2000, 22). Este es el mejor modo de evasión que ha desarrollado la Iglesia durante siglos para mantener el control y el poder sobre su comunidad de feligreses. Si bien esta fórmula cimentada en el secretismo aún aduce significativos deterioros, es cierto que hoy en día continúa siendo un eficaz cepo para someter y conseguir nuevos seguidores. Al respcto, Àngel Castiñeira nos dice que: "En definitiva, quan l'Estat, o qualsevol altre institució amb poder social, s'atorga la capacitat de prefixar els valors absoluts 'superiors', està hipotecant i sostraient el protagonisme de la decisió lliure dels subjectes, convertint-los en subordinats"[76]. (Castiñeira, 1991, 109).

De modo similar, otra parábola sobre la ineficacia de la fe ciega en estos tiempos nos la proporciona el relato "Éxodo". Recordemos que esta narración da cuenta de un momento apocalíptico, en el cual nadie sabe qué es lo que ocurre y por qué, y tiene a toda

---

de reactualizarse, teniendo presente los conocimientos sociales, culturales y políticos en los que apareció". [T. del A.].

[76] "En definitiva, cuando el Estado o cualquier otra institución con poder social, se otorga la capacidad de prefijar los valores absolutos 'superiores', está hipotecando y substrayendo el protagonismo de la decisión libre de los sujetos, convirtiéndolos en subordinados". [T. del A.].

la población en ascuas, pues ya han llegado a la gran encrucijada: "Nos encontramos frente al templo; el rey está ahí, también lo sabe" (Loayza[A], 2000, 23). Es, entonces, cuando los sacerdotes —poder religioso—, además del rey —poder político—, aúnan fuerzas con el firme propósito de encontrar alguna solución contra la inminente catástrofe. Empero, aquello resulta infructuoso:

> Somos todos los hombres de la ciudad y cantamos hasta desfallecer los himnos de música poderosa. Vemos al sumo sacerdote levantar su cuchillo sobre el sacrificio y matar con presteza. La sangre gotea en las gradas, mas antes de la invocación el rey se arranca entre voces las ricas vestiduras y se mesa los cabellos, postrado ante el tabernáculo. (Loayza[A], 2000, 23-24).

Pero, finalmente, comprobamos que todo esfuerzo, dogma o creencia resultan ineficaces, porque las instituciones que detentan el poder no han podido evitar la destrucción de su ciudad y el pueblo se ha visto obligado a dejarla atrás, junto con su historia: la crisis es inevitable y absoluta, puesto que al fracasar la intervención del rey y de las órdenes religiosas se crea un caótico estado de anarquía. En ese sentido, Castiñeira, apoyado en el filósofo José Ortega y Gasset, reconoce que: "La crisi històrica es manifesta com un romandre en l'inestable, en la perplexitat, però cercant una solució. La crisi històrica suposa l'absència d'autoritat, de referent comú"[77] (Castiñeira, 1986, 13).

Como bien sabemos, uno de los rasgos característicos de la narrativa posmoderna es el uso del humor o de la ironía como reacción ante cualquier situación adversa o también como la mejor respuesta cuando las preguntas y los misterios nos sobrepasan. Pierre Schoentjes señala que la ironía, tal como es concebida en la Posmodernidad, no intenta ir más allá del juego que propone la paradoja, pues debido a su radical visión de multiplicidad, de lo

[77] "La crisis histórica se manifiesta como una permanencia en lo inestable, en la perplejidad, pero buscando una solución. La crisis histórica supone la ausencia de autoridad, de referente común". [T. del A.].

absurdo y de lo aleatorio, acepta el mundo tal como es, con sus desórdenes y caos, estableciendo para ello relaciones dinámicas y plurales (Schoentjes, 2003, 239). Esta actitud es más bien un desfogue emocional como consecuencia del hartazgo del ritmo de vida posmoderno, plagado de desbarajustes y sin esperanzas concretas de mejora. Usualmente, la ironía y el escepticismo posmodernos surgen tras un prolongado estado de desorientación o de apatía. En este sentido, Àngel Castiñeira argumenta que: "Perduda la fe en un futur col·lectiu obert de possibilitats revolucionàries avui ens resta, als integrats, el refugi irònic de la subjectivitat interna, allunyada de la realitat del present"[78] (Castiñeira, 1986, 82). Por ello mismo, Luis Loayza recurre a su utilización para retratar el desorden y el desconocimiento del desastroso destino de los habitantes como síntomas típicos de los actuales tiempos, en los que es fácil entrar en pánico y no saber cómo reaccionar. Ejemplo de ello puede ser esta última gran crisis del capitalismo o, entre otros, una pandemia (como la llamada 'Gripe A') propagada más por los medios de comunicación que por su propio poder destructivo. Es justo aquí donde radica la ironía en "Éxodo", en el descrédito a las instituciones, emblemas oficiales del poder. La consecuencia es rotunda, porque el devenir del pueblo se torna oscuro, ya que ignora lo que pasa y se deja arrastrar como un rebaño cuyo pastor está ciego. La comunidad entera no puede hacer frente a sus vicisitudes, puesto que basa sus esperanzas en un único, pero muy manido recurso, como es lanzar una moneda y esperar que todo desaparezca, que viene a ser lo mismo que cerrar los ojos y tener fe sin hacer nada al respecto. Pierre Schoentjes denomina esta actitud como "ironía de sentido", ya que "parece menos intencional, pues se deriva de un fluir de acontecimientos, que, para que sea específico, tiene que ser debido al azar" (Schoentjes, 2003, 27). Y es el

[78] "Perdida la fe en un futuro colectivo abierto a posibilidades revolucionarias, hoy nos queda, a los integrados, el refugio irónico de la subjetividad interna, alejada de la realidad del presente". [T. del A.].

azar —o la inacción— el detonante burlesco de este relato tan espeluznante para nosotros por su visión realista y contemporánea.

III.2.4 Crisis de la comunicación

No resulta difícil concluir que los tipos de crisis que hemos analizado hasta el momento influyen en otros ámbitos sociales del sujeto contemporáneo. Uno de ellos se refiere al modo de transmisión de información y al rol que cumplen los medios de comunicación en la Posmodernidad. Sobre aquello, Gianni Vattimo le ha dedicado mucha atención, ya que para él la crisis de la historia se produce porque existen múltiples canales informativos que posibilitan más de una versión, y es justo en este particular momento cuando surge la Posmodernidad. Muchas veces las diversas versiones son contradictorias o informaciones complementarias, pero, en cualquier caso, lo que provocan es la coexistencia de 'historias', rompiendo así la unidad y la hegemonía que ostentaba en la Época Moderna. La disolución de la historia como centro que regula y clasifica los acontecimientos origina, a su vez, otro gran colapso, que a fin de cuentas es otro de los rasgos de este período socioeconómico: la pérdida de fe en el progreso y en la sociedad del eterno bienestar; y en lo concerniente a ello, el hermeneuta italiano asevera que: "La crisis de la idea de historia entraña la de la idea de progreso: si no hay un curso unitario de las vicisitudes humanas no podrá sostenerse tampoco que estas avancen hacia un fin, que efectúen un plan racional de mejoras, educación y emancipación" (Vattimo[A], 1998, 76). Ahora bien, esta variedad de

información, lejos de enriquecer la historia, la torna enredada y abrupta, y este es quizás el síntoma más evidente de la sociedad de la comunicación masificada. Y es que en los tiempos actuales, el gran desarrollo de tecnologías informativas no ha sido capaz de cumplir el principal objetivo moderno de erigir un mundo más ilustrado, ordenado y formado. Ocurre, más bien, todo lo contrario; en la actualidad, Occidente se parece más a una itinerante feria popular, en la que todos gritan pero nadie escucha, y no a un orden social en el que prevalece el ideal de una comunicación fluida y transparente. Ello, porque "en cuanto cae la idea de una racionalidad central de la historia, el mundo de la comunicación generalizada estalla en una multiplicidad de racionalidades 'locales'" (Vattimo[A], 1998, 84).

En *El avaro* apreciamos algunos relatos en los que es factible colegir esta caótica existencia, estos son: "Éxodo", "La estatua" y "El héroe". En ellos, no hay indicio alguno de una voz unificadora que organice y confiera sentido a los acontecimientos y a las posteriores acciones que se deben tomar para contrarrestar los peligros a los que los sujetos son sometidos por su fatal destino. Observaremos, además, que el desorden y el frenesí son consecuencias del pánico y de la paupérrima capacidad de solución que tienen los personajes de Luis Loayza frente a las adversidades que quebrantan la serenidad de sus vidas y su entorno.

Ejemplo de una Babilonia posmoderna lo tenemos en el relato "Éxodo", en donde el sobresalto que origina la desgracia en la ciudad lleva a la población a desatender los canales oficiales de comunicación, representados por los sacerdotes y el rey. Ello se debe, como hemos visto, a que los esfuerzos por parte de las castas que detentan el poder no han

mostrado eficiencia a la hora de contrarrestar los embates de la calamidad. De este modo, cada uno de los ciudadanos, sin percatarse de ello, inventa justificaciones y explicaciones de acuerdo a su conveniencia o a la de su propio subconsciente: "Unos dicen que la palabra del dios ordenó este éxodo; otros que el dios no contestó a la invocación y el rey, temeroso del desastre, lo ha decidido; otros que el éxodo es el desastre" (Loayza[A], 2000, 24). En consecuencia, un hecho contundente y específico, como es la destrucción y el abandono de la ciudad, tendrá una serie de versiones e 'historias' que harán imposible la comprensión de este traumático suceso que desconocen por completo: "Nos miramos pensando si será la guerra o la peste, si se desplomarán las montañas: pero en las entrañas de las aves y en las nubes, nada hay sino el anuncio del desastre y no sabemos cómo vendrá" (Loayza[A], 2000, 23). Inclusive, al intensificarse la propagación de este acontecimiento se produce un extraño efecto que no es fácil de captar a primera vista, este es el desvanecimiento de la idea de una realidad única y oficial. En este caso, cuando los ciudadanos toman la palabra desmedidamente y sin orden lo hacen a la manera de los *mass media*, porque los canales oficiales dejan de ser los únicos y, además, si no funcionan debidamente, pueden colapsar y verse amenazados por otros servicios alternativos —en este caso, los habitantes— que, a fin de cuentas, tienen la potestad de debilitar cualquier jerarquía, o incluso, como sostiene David Lyon, pueden ocasionar la dispersión del poder.

Algo similar ocurre en "La estatua". En él, Loayza grafica el desvarío y la pérdida de control de parte de los ciudadanos quienes desean conocer el significado de una escultura, muy bien resguardado por la casta religiosa. Ante la negativa de los sacerdotes por develar el secreto, los pobladores entran en una angustiante dinámica que les conducirá a inventarse conjeturas diversas y descabelladas, siguiendo sus propias interpretaciones o, a

veces, guiados solo por hechos meramente intrascendentes, como el clima: "En la opinión de la mayoría, al menos, el secreto de la estatua les ha sido revelado. [...] Su rostro también es discutido: todos los sentimientos le son adjudicados porque todos los sentimientos pueden imaginarse en él. Entre estas sugestiones predomina una según la época" (Loayza[A], 2000, 21-22). Quizás, llevados por la gran ansiedad que despierta una curiosidad insatisfecha, su frustración les conduce a adoptar incongruentes medidas hacia su relación con ella: "Así, hubo un tiempo en que se adoró la estatua: se le ofrecieron sacrificios y se olvidó al dios del templo; años después se le consideró como una amenaza que se evitaba mirar: algunos llegaron a pensar en destruirla" (Loayza[A], 2000, 22). La masa jamás llegará a conocer el secreto que guarda la escultura, con lo cual se verá atrapada en un círculo vicioso de nuevas y/o recicladas hipótesis y puntos de vista, patentando el caos informativo y la desorientación. Algo parecido a este caos lo veremos también en "El héroe", otra de las grandes paradojas e ironías de la sociedad de la información.

Sin embargo, antes de pasar a analizar otras narraciones, es conveniente mencionar que existe una evidente coincidencia temática entre "La estatua" de Loayza, y "El velo negro del ministro" de Nathaniel Hawthorne. Sabemos que el peruano, además de este, ha traducido otros relatos de su par norteamericano[79], demostrando con ello no solo su admiración hacia él, sino poniendo de manifiesto la decisiva influencia que tiene en su obra[80]. De este modo, el protagonista de la historia de Hawthorne, el reverendo Hooper, decide vestir por el resto de su vida un velo negro hecho de crespón que le cubre todo el

[79] Estos se encuentran reunidos en *Wakefield y otros cuentos*, publicado en Madrid por Alianza Editorial, en 1985.

[80] Así lo manifiesta Carlos Eduardo Zavaleta en "Los ejemplos de Luis Loayza", testimonio en el que recalca su compartido agrado hacia el narrador decimonónico, de quien ambos habían traducido algunos relatos, cada uno por cuenta propia.

rostro, confiriéndole un aspecto macabro y terrorífico. Al principio, ninguno de sus fieles osa preguntarle el motivo de su excéntrica decisión, hasta que su novia, la señorita Elizabeth, le constriñe a hacerlo. Ante la inexplicable negativa del reverendo, la comunidad reacciona de manera análoga al gentío de "La estatua", es decir, empieza a inventarse una serie de hipótesis sobre el porqué del velo negro del señor Hooper y, poco a poco, rehúyen su compañía y marcan distancias con la Iglesia. Con el paso de los años, la comunicación entre ambos bandos se irá debilitando, así como la credibilidad en la investidura del protagonista. Ya en su lecho de muerte, el reverendo se niega terminantemente a quitarse el velo y es de este modo como fallece, sin haber revelado su inquebrantable misterio, con lo cual agrandará el cisma religioso en su comunidad. La tozudez clerical es patente en ambos relatos, aunque no simbolicen lo mismo, ya que el velo de Hooper es consecuencia de una secreta decisión moral; mientras que los sacerdotes de Loayza guardan silencio sin razón aparente, más allá del misticismo religioso.

Siguiendo en la misma línea, es evidente que la crisis institucional, subrayada en el apartado anterior, fruto de la intransigencia de las órdenes religiosas y de su negativa a establecer un diálogo frontal y sincero con el pueblo, deriva luego en una crisis comunicativa. En cierto modo, otro relato que da cuenta de un diálogo trunco es "Palabras del discípulo", ya que el mensaje del maestro a su aprendiz no es captado bajo ningún medio posible. Esta breve, pero polisémica parábola, nos muestra la imposibilidad del individuo posmoderno por asimilar correctamente la abundante información que recibe. En este caso, el mentor, a lo largo de su enseñanza, dio demasiados datos que su pupilo se limitó a transcribirlos hasta tener numerosos y gruesos tomos que conserva no sin aprecio (Loayza[A], 2000, 9). Su misión se ha reducido a compilar información y no a seleccionarla

ni tampoco a procesarla; he ahí por qué su conocimiento es vacuo. Esto mismo acontece hoy con la sobresaturación informativa, provocada por los medios de comunicación. Sobre los aspectos negativos de todo ello, Gilles Lipovetsky sentencia que los *mass media* provocan un "clima de crisis, inseguridad urbana y planetaria, escándalos, catástrofes, entrevistas desgarradoras, bajo su objetividad de superficie, las informaciones juegan con la emoción, con el 'pseudo-acontecimiento', el cliché sensacional, el suspense" (Lipovetsky, 2003, 136). En otras palabras, en la Era Posmoderna cada vez importa menos el valor y la precisión de lo que comunicamos, y es que a fin de cuentas vivimos en una sociedad que privilegia sobre todo el aspecto cuantitativo en detrimento del cualitativo.

En "El héroe", nos hallamos frente a la metáfora de la desastrosa tergiversación de la información y del falseo de datos, problemas tan recurrentes en nuestra tecnológica y caótica sociedad comunicativa. El relato es la confesión de un tipo común y corriente que, por una serie de eventualidades y malos entendidos, es considerado un modélico y valiente hombre, casi divinizado por el consenso popular. Como hemos visto en el capítulo precedente, Loayza toma como modelo para su protagonista a Teseo, el excelso héroe griego, cuyas gestas forman parte del legado mitológico de Occidente. Lejos de ello, el protagonista de nuestra narración, ya en una avanzada edad, reflexiona serenamente sobre su vida y su propia leyenda: "Sépanlo, yo no maté al monstruo en su caverna. Al verlo cerré los ojos aterrorizado y me eché a temblar. [...] Pero sucedió que él también me tuvo miedo y al retroceder violentamente se dio tal testarazo contra las piedras que se mató. [...] Este fue el comienzo de mi fama" (Loayza[A], 2000, 17-18). Es así como un dato mal propagado supone el inicio de una gran historia épica, que encumbra a un individuo de la noche a la mañana, en el peor modo que podría hacerlo cualquier tabloide de espectáculos. Si bien esta

práctica es casi tan antigua como los inicios del periodismo, es cierto que hoy en día es tan recurrente que encaja muy bien en la voraz dinámica de los medios de comunicación, en la que los ideales de la transparente difusión de datos y acontecimientos se han visto relegados por la creación de historias dirigidas a saciar el impulso consumista de la sociedad posmoderna.

En efecto, la muerte del Minotauro no fue la única "proeza" que le atribuyeron: "De la serpiente marina no puedo decir nada porque ni siquiera llegué a verla. Pero no desmentí a aquellos buenos pescadores que me estaban tan agradecidos que creían haber visto la lucha" (Loayza[A], 2000, 18). En este caso, observamos nuevamente cómo la gente, representada por los pescadores, se inventan una noticia; pero la particularidad es que ahora el protagonista decide formar parte de la vorágine mediática que implica el perverso juego de la comunicación al no contar la verdad ni desmentir la confusión. Toda esta serie de falsedades nos recuerda la inicua cultura del simulacro, de la que reiteradamente hace mención Jean Baudrillard, por el cual la realidad no es sino un caleidoscopio de imágenes —o un retorcido espejo de feria—, que guarda una vaga y deforme correspondencia con aquello que enuncia. Ello produce un efecto de vacío sobre nuestras conciencias que se tornan incapaces de discernir entre lo que es verdadero y lo que es virtual, con lo cual crece también la sensación de incertidumbre que experimenta el hombre contemporáneo.

Finalmente, el protagonista de Loayza concluye su confesión arguyendo lo siguiente: "En cuanto a mis otras hazañas, la verdad es que no fueron tantas ni tan extraordinarias" (Loayza[A], 2000, 18). Con ello, el escritor limeño refuerza el efecto irreal —o hiperreal, sirviéndonos de la terminología de Baudrillard— que provocan los medios informativos,

muchas veces desprovistos de toda seriedad y de ética profesional si el caso lo requiere, pues lo importante es continuar alimentando la insaciable máquina informativa que destila confusión y falsedades, propio de este incoherente estilo de vida del cual nosotros tan solo somos títeres y titiriteros.

III.2.5 Crisis del sujeto

En líneas generales, de alguna manera, las últimas grandes crisis de nuestra historia han repercutido directa o indirectamente sobre la economía, la política o la cultura. Empero, su impacto más grave ha sido siempre el sujeto —es decir, su blanco más feble— y, por extensión, su entorno social también se ha visto seriamente afectado. La Posmodernidad, con su caótica apertura de opciones y realidades, ha remecido con mayor furia en el hemisferio occidental, en especial sobre aquellas naciones donde el modelo capitalista está muy bien arraigado. En ese sentido, el individuo contemporáneo presenta una serie de características, muchas de ellas negativas y/o anómalas, que afectan, fundamentalmente, a su modo de relacionarse y de configurarse a sí mismos. O, en palabras de David Lyon, "El vértigo de la relatividad, el abismo de la incertidumbre, son el resultado. Pero este fenómeno también es producto de un mundo en el que la elección reina de forma indiscutible; la duda, la ansiedad y la inseguridad parecen ser el precio a pagar por esa sensación de disponer de múltiples opciones" (Lyon, 2005, 118).

En *El avaro*, uno de los ejes principales —y muy recurrentes en la obra narrativa de Luis Loayza— es la construcción de protagonistas y de personajes secundarios carentes de voluntad y de ánimo para enfrentar y resolver las dificultades a los que se ven expuestos. Se muestran siempre solitarios, abrumados por el desafío que implica la vida, como si hubieran envejecido prematuramente y eso les llevara a mostrarse apáticos, irónicos y faltos de fe. Así también lo indica José Miguel Oviedo cuando reseña la aparición de *Una piel de serpiente*, o Enrique Bruce en su tesis de licenciatura dedicada a *Otras tardes*. Son justamente estos los tipos de personaje que predominan en la ópera prima de Loayza, cada uno con sus modos peculiares de enfrentarse a las adversidades que les aquejan, aunque siempre compartan algunas características, como el escepticismo o el desgano, por mencionar un par de ellas. Por ello, los ambientes y las situaciones en la narrativa del limeño cumplen un rol fundamental en la configuración de los individuos, aún cuando en una lectura inicial nos parezcan tenues, e incluso etéreos, debido a las pocas referencias que ofrece su autor. Es esta la principal razón por la cual hemos analizado primero los diversos contextos en los que se desenvuelven los personajes de *El avaro*, señalando, para ello, los factores que originan incertidumbre y crisis, ya que esto nos explica mejor la personalidad escindida y resignada, pero sobre todo solitaria, que particulariza a los sujetos de Loayza y, en parte también, a los de la sociedad posmoderna.

Por ejemplo, acabamos de comprobar en "El héroe" que poco a poco la falsedad y la confusión comunicativa se tornan cada vez más complejas hasta llegar a límites insostenibles, lo cual crea un panorama irreal de las cosas. Esta situación provocará en el protagonista la pérdida de conciencia sobre sí mismo, ya que lo que es él, un mortal común de edad avanzada, no coincide con la imagen que el pueblo tiene de este, que es la de un

héroe valeroso y un ideal a seguir. Asimismo, esta incertidumbre ontológica le llevará a sentirse aislado e incomunicado del resto, incluso de su propia persona, con lo cual no tardarán en llegar los cuestionamientos sobre su vida y el vacío que esta le provoca. Sobre ello, Zygmunt Bauman afirma que la problemática de la identidad en la Era Posmoderna es la condición general en la que se encuentra el ser humano de hoy, y esto lo comprobamos en el protagonista. Además, su familia tampoco es un oportuno refugio, ya que su mujer desconfía de las habladurías, profundizando la crisis de personalidad de su cónyuge. Así leemos en el texto: "Pero mi difunta esposa solía decirme que yo era nada más que un hombre normal, y aún inferior a su primer marido" (Loayza[A], 2000, 18). Al respecto, Lyon es muy severo al argüir que "Los lazos tradicionales de la familia, el linaje y la comunidad, rotos por la nueva movilidad y la existencia de una regulación convencional, solo fueron sustituidos por la incertidumbre, la pérdida de dirección y la sensación de soledad de cada individuo" (Lyon, 2005, 62-63).

Aunque el protagonista de Loayza no lo diga de forma explícita, la soledad en la que está imbuido es grave, incluso terrible, porque la incomprensión de su entorno más próximo es total. Lo peculiar es que, por un infundado sentido ético y moral, el narrador se siente en la obligación de cargar sobre sus espaldas la enorme responsabilidad que implica ser un héroe para los demás, aún cuando esto no sea cierto y se autoconvenza de que no es un mero hecho de pedantería y falso altruismo: "He conservado el secreto, no por vanidad sino por sentido del deber" (Loayza[A], 2000, 17). Y es que en una sociedad en la cual la certeza es, paradójicamente, una ilusión debido a la multiplicidad de puntos de vista y de confusas versiones, como sucede hoy con nuestros embrollados sistemas de comunicación, el resultado es una particular noción de moralidad, que se ajusta a las condiciones de cada

individuo según convenga. Así lo sentencia Àngel Castiñeira: "De manera que la moral s'atomitza i fragmenta en una pluralitat de 'petites morals' que s'ignoren entre elles, atenent de forma exclusiva llur àmbit i configurant la societat com una societat 'mosaic' amb 'estructura de castes'"[81]. (Castiñeira, 1986, 30).

Por otra parte, resulta realmente curioso y revelador el paralelismo que existe entre los personajes de Loayza con los de Nathaniel Hawthorne y los de Thomas de Quincey, dos escritores anglosajones y decimonónicos a los que el limeño ha traducido y prologado. Es, justamente, en el prefacio de *Wakefield y otros cuentos* en donde hallamos algunas aseveraciones suyas sobre la soledad de los protagonistas del escritor norteamericano como rasgo distintivo. Algunos de ellos son el profesor Rappaccini, Wakefield, Aylmer o Ethan Brand[82], cuyas personalidades han heredado muchos matices de su autor: "Hawthorne pensaba que sus cuentos no habían sido la charla que mantiene un recluso con su propio corazón y espíritu, sino los intentos, de éxito imperfecto, de entablar una conversación con el mundo. Así es, sin duda, pero la clave de la soledad no es solo biográfica, sino también moral y metafísica" (Loayza, 1985, III-IV). De manera análoga ocurre con los protagonistas de su par inglés; si no, recordemos a los narradores de las *Confesiones de un inglés comedor de opio* y de *Suspiria de profundis*, entre otros. Y es que la debilidad y el deslumbramiento de Loayza por las personalidades peculiares y excéntricas son notorios,

[81] "De manera que la moral se atomiza y fragmenta en una pluralidad de 'pequeñas morales' que se ignoran entre ellas, atendiendo de forma exclusiva su ámbito y configurando la sociedad como una sociedad 'mosaico' con 'estructura de castas'". [T. del A.].

[82] Cada uno de los mencionados son los personajes principales de los relatos "La hija de Rappaccini", "Wakefield", "La marca de nacimiento" e "Ethan Brand. Capítulo de una novela interrumpida", respectivamente.

tal vez porque existe cierto parentesco y complicidad con la suya[83]. Así lo anotaba en *Libros extraños* cuando analiza la vida y obra del autor de *La rebelión de los tártaros*: "La extravagancia es un hecho social y De Quincey fue un hombre de soledad" (Loayza[C], 2000, 16). Quizás, la diferencia que podemos advertir entre los sujetos de Loayza y los propios de estos escritores es que los del limeño carecen de ese punto bizarro y retorcido, tal vez morboso y no exento de malicia, presentes sí en Wakefield o en Rappaccini, o incluso en el príncipe Florizel de Bohemia, protagonista de *Las nuevas mil y una noches*[84], de Robert Louis Stevenson, así como en los de Arthur Machen. La información que aportan estos prólogos y traducciones, más allá de señalarnos algunos puntos comunes entre las personalidades y las ficciones de los autores aludidos, nos es de suma utilidad no solo para recordar el gusto de Loayza por la estética decimonónica —y por tanto, moderna—, sino también para tener una mejor idea sobre sus protagonistas, quienes encarnan en sus solitarias y confusas formas de ser muchas peculiaridades presentes en el sujeto posmoderno.

Volviendo al relato del limeño, además de su extrema soledad, advertimos en el héroe cierto tono apático y descreído en su confesión; incluso no es extraño que se muestre indiferente. El modo en el que nos narra los combates contra sus adversarios o las numerosas hazañas que se le atribuyen resulta sintomático: "La historia, por lo demás,

[83] Es de esta manera como José Miguel Oviedo relacionaba la fatiga existencial de los personajes con el temperamento de Loayza: "Marchó a Europa en 1958 y allí permaneció casi cuatro años; a su vuelta al Perú, reticente a la publicación y apático para vencer las reglas del trato literario, Loayza se refugió en el periodismo (fue editorialista en *Expreso*) y, como siempre, en la simple lectura". (Oviedo, 1964). Esta soledad, casi ascética, es un rasgo patente y definitorio de algunos de los protagonistas de su ópera prima, como aquel de "El visitante", "La bestia" o "El avaro".

[84] De este libro de Stevenson, Loayza solo tradujo la saga de novelas que tienen al príncipe Florizel como protagonista; estas son: *El diamante del rajá* y *El club de los suicidas*. Asimismo, ha traducido también *El dinamitero*, otra novela que si bien no forma parte de *Las nuevas mil y una noches*, sí tiene al mencionado príncipe como personaje secundario.

(como las otras, algunas de las cuales ni siquiera conozco) no hace daño a nadie" (Loayza[A], 2000, 18). Sobre estas peculiaridades, presentes también en el hombre actual, Lipovetsky sentencia que: "La indiferencia no se identifica con la ausencia de motivación, se identifica con la escasez de motivación, con la 'anemia emocional' (Riesman), con la desestabilización de los comportamientos y juicios convertidos en 'flotantes' como las fluctuaciones de la opinión pública" (Lipovetsky, 2003, 44). Así, este héroe no se aferra a nada, porque todo es falso; su valentía y su valor no existen, ni siquiera son ciertas algunas hazañas, como aquella de la serpiente marina. Su vida carece de grandes empresas, por ello su voluntad es un remedo de alicientes por los cuales sacrificarse. He ahí que la apatía pasa a ser un silencioso, pero brutal enemigo para nuestra sociedad.

Asimismo, el "El héroe" es uno de los relatos más irónicos del conjunto, ya que en él Loayza subvierte todos los valores clásicos y mitológicos que se le asignan al protagonista. Así, gracias la desmitificación, el narrador peruano pone en consideración algunos conceptos y juicios que en el orden social de hoy resultan estar anquilosados, como sucede con la heroicidad, la lealtad o la integridad. Loayza se apoya en este recurso y revela el derrumbe de los valores posmodernos, ya que como él mismo afirma: "el arma feroz del humor sirve para un combate moral y también social y político" (Loayza[C], 2000, 43). Ejemplo de esta desmitificación del héroe lo tenemos en su propia condición física. Este longevo narrador se presenta de esta manera: "Pero envejezco, toso, los alimentos me repiten en la boca su materia agria. Todavía soy 'feroz como un jabalí, invulnerable como un árbol portentoso' pero sé que ahora mismo hablo como un charlatán. No puedo evitarlo y creo resignadamente que es la edad" (Loayza[A], 2000, 17). Además, Luis Loayza recurre a la ironía del destino y al azar para restarle méritos a su personaje, al que se le imputan

loables gestas, como dar muerte a aquel terrible monstruo y a la serpiente marina. Por ello, no sin cierto desconcierto, este remedo de Teseo alega:

> Sépanlo, yo no maté al monstruo en su caverna. Al verlo cerré los ojos aterrorizado y me eché a temblar. No pude evitarlo; reconozcamos que era un animal verdaderamente horrible: echaba fuego por la boca, sus zarpas eran grandísimas. [...] De la serpiente marina no puedo decir nada porque ni siquiera llegué a verla. (Loayza[A], 2000, 17-18).

Incluso el humor se ensaña con su destino profético, temática más que fundamental en los relatos épicos y mitológicos, como oportunamente señalamos en el segundo capítulo de esta tesis: "Yo me pregunto ¿por qué huyó el monstruo? Parece que había escuchado aquella profecía que le anunciaba la muerte en su encuentro conmigo: no hay que prestar oído a estos oráculos que roban la fuerza" (Loayza[A], 2000, 17-18). La narración continúa ironizando sobre la vehemencia y el denuedo de este pusilánime Teseo durante sus combates, cuando señala que sus victorias se debían más a las habladurías sobre él o a las exageraciones[85] que a su propio mérito como luchador: "Aunque es verdad que acabé con unos cuantos héroes: los pobres combatían tan abatidos que casi siempre me empezaban por rogarme que no ultrajara sus cuerpos" (Loayza[A], 2000, 18). Finalmente, Loayza ridiculiza al héroe cuando su esposa le recrimina, convencida de que su pareja no es la persona que piensan que es: "Pero mi difunta esposa solía decirme que yo era nada más que un hombre normal, y aún inferior a su primer marido" (Loayza[A], 2000, 18). Gracias al recurso de la comparación que efectúa la mujer, el narrador peruano logra redondear la ironía al mofarse del tópico del héroe como un honorable cabeza de familia, pues se ve en suma inferioridad respecto del cónyuge predecesor. Inclusive, este reproche marital no solo entraña irreverencia, sino que también refleja una relación deteriorada, y no tan unida como

[85] En el párrafo final leemos: "En cuanto a mis otras hazañas, la verdad es que no fueron tantas ni tan extraordinarias: ya se sabe que las mujeres exageran mucho". (Loayza[A], 2000, 18).

presume el mito griego. Recordemos, si no, la fuerte compenetración y devoción de ambos amantes a las que alude Higino en sus *Fábulas mitológicas*. Gracias a este fortísimo lazo, Teseo pudo escapar del laberinto y llevarse consigo a Ariadna; en cambio, en la narración de Luis Loayza el protagonista solo consigue desilusionar y agotar a su mujer. Asimismo, el autor peruano acentúa la burla al configurar a su protagonista como el segundo marido de una mujer mucho más perspicaz que él, con lo cual se asume que este vapuleado héroe no es ni siquiera diestro en lo que respecta a las artes amatorias, ya que no ha sido capaz de obtener el don más preciado que ostenta una doncella: su virginidad.

Tal como hemos demostrado, este héroe es un ser mermado por un cúmulo de desavenencias personales y colectivas. Su falso estatus de hombre valiente lo convierten en un sujeto lleno de incertezas, inseguro de sí mismo. Aunque es consciente de ello, decide no hacer nada por solucionar este grueso malentendido, convencido por un falso sentido moral, que, a fin de cuentas, no es sino una excusa para ocultar su apatía. La confrontación entre lo que es y lo que parece ser lo vuelve un sujeto solitario, que no se conoce a sí mismo en esta sociedad plagada de desencuentros y de simulaciones.

Estos y otros rasgos son también apreciables en "El visitante", otra gran parábola sobre la crisis del sujeto. Sabemos por su lectura que esta es la historia de un personaje que voluntariamente decide alejarse de los demás. Estamos, entonces, frente a un ermitaño quien, refugiado en la paz de su soledad, un día recibe la inesperada visita de un extraño, cuya apariencia le resulta por demás desagradable. Es en este momento cuando el protagonista ve en esta llegada la gran prueba que con tanto anhelo aguardaba: "Después de mucho tiempo, el solitario vio acercarse un visitante a su morada. Era gordo y muy sucio: el

solitario sintió repugnancia. Sin hablar, el recién llegado entró en la pequeña habitación y se tendió a descansar, resoplando. El solitario se dijo: 'esta es la prueba'" (Loayza[A], 2000). Empero, su desagradecido huésped menospreciará y rechazará cualquier intento de acercamiento por parte del asceta, menoscabando su optimismo inicial. De acuerdo con Zygmunt Bauman, los extraños son agentes desestabilizadores, que mellan la certeza de una manera voraz, como sucede con las termitas y la madera, ya que su sola presencia impide que la satisfacción sea plenamente satisfactoria y engendran incomodidad y malestar en la sociedad. Veamos, si no, las descripciones que el narrador omnisciente le atribuye a este peculiar inquilino: "Era gordo y muy sucio: el solitario sintió repugnancia"; "Fue a traer agua y carne y los dejó junto al visitante, quien devoró entre grandes ruidos"; "El segundo día, otra vez ofreció al visitante los alimentos. No se extrañó de no recibir una palabra, ni un ademán de agradecimiento", "tomaba las sobras pensando que quizá ese día, el odioso, transformándose, le hablaría". Cada una de estas frases da cuenta de un ser abominable, un incivilizado carente de educación y de conducta social. Uno de los aspectos de la crisis del sujeto es la pérdida de valores morales y cívicos, que echan abajo todo concepto de solidaridad, de convivencia y de conciencia pluralista: somos incapaces de cohabitar un mismo espacio pacíficamente; no sabemos cómo relacionarnos, nos alejamos de todo alegando una mal entendida individualidad. A gran escala eso se comprueba en la nefasta devastación del planeta o en las guerras —que Loayza critica y denuncia en su relato "Éxodo"—. Nuestras inseguridades nacen también de nuestra poca capacidad para establecer relaciones duraderas y, más bien, rehuimos de todo (como lo hace el protagonista de "El viento contra mi cabeza...", relato que ya analizaremos). Así lo entiende también Castiñeira en su ensayo *Àmbits de la posmodernitat*:

> La conducta cívica es basa en l'art de con-viure en la civitas des de criteris comportamentals exclusivaments mundans, i és ella la que —en temps de desacord moral— vertebra la estructura social. Els bons comportaments i les virtuts menors que configuren el civisme componen un conjunt de principis i actituds que, mancant l'existència de valors més elevats, faciliten la coexistència de la societat civil. Això és el que ha esdevingut i, pitjor o millor, continua succeint.[86] (Castiñeira, 1986, 64).

De este modo, la poca solidaridad del visitante es patente no solo en su falta de conducta, sino también en su agresivo comportamiento: recordemos que en una ocasión atacó y propinó un golpe a su anfitrión, rebasando todos los límites cívicos y sociales: "Un día arrebató al solitario su comida y lo golpeó" (Loayza[A], 2000, 14). Estos desnaturalizados actos dan cuenta del hedonismo absoluto y del egoísmo desmedido del hombre contemporáneo, en el que solo rige el yo, y que hacen colapsar el orden social: "La insolidaritat que explica la degradació del medi, la violència social i política, la manipulació de l'home, la insatisfacció professional, la massificació i anonimat de les relacions interpersonals i dels comportaments socials"[87] (Castiñeira, 1986, 21). En suma, del optimismo pasamos a la apatía, y de ella llegamos, cómo no, a la incertidumbre. Así sucede con el solitario de Loayza, quien al final de su vida, luego de rebajarse y ser víctima de malos tratos que deterioran su salud, pierde la esperanza y la duda se apodera de él, quien observa que la prueba y su solución están más lejos de lo que pensaba o, incluso, se cuestiona si su abyecto compañero encarnaba la prueba, o que todo, tal vez, no fuera más que una falaz invención: "Una mañana el solitario no pudo levantarse. La fiebre le poseyó y

---

[86] "La conducta cívica se basa en el arte de convivir en la *civitas* desde criterios conductuales exclusivamente mundanos, y es ella la que —en tiempos de desacuerdo moral— vertebra la estructura social. Los buenos comportamientos y las virtudes menores que configuran el civismo componen un conjunto de principios y *actitudes que, ante la ausencia de valores más elevados, facilitan la coexistencia de la sociedad civil. Esto es* lo que ha sucedido y, pese a todo, continúa ocurriendo". [T. del A.].

[87] "La insolidaridad que explica la degradación del medio, la violencia social y política, la manipulación del hombre, la insatisfacción profesional, la masificación y anonimato de las relaciones interpersonales y de los comportamientos sociales". [T. del A.].

después la temblorosa agonía. Miró al visitante, ceñudo en un rincón. Ahora, pensó, la prueba culmina. Pero ya no pudo ver y sintió la muerte. Entonces dudó" (Loayza[A], 2000, 14). Quizás la moraleja en el relato, o la ironía, la encontremos en la imagen de su protagonista, un ingenuo individuo que creyó que un inusual acontecimiento simbolizaría la prueba a la que estaba destinado. Esta historia puede interpretarse también como una burla a aquellos sujetos desorientados que deciden renunciar a todo, pues han perdido la fe en los grandes sistemas políticos y religiosos —o, para Lyotard, en los metarrelatos— y son presa fácil de engaños y timos. La sátira está dirigida a las sectas, a los que se creen iluminados o a lo absurdo que estas experiencias pueden resultar en estos tiempos carentes de credo. En cualquier caso, lejos de ser una fábula Zen, como anotamos en el capítulo anterior, "El visitante" demuestra el sinsentido de la experiencia religiosa interior. A su vez, puede ser la fábula del egoísmo, o de la confianza excesiva y de la candidez. De todos modos, la ironía y la crisis subyacen en ella, y es esta polivalencia la que vuelve más cercano y contemporáneo al relato de Luis Loayza.

En "La bestia" también hallamos este sentimiento de soledad y aislamiento tan propios de "El héroe" y de "El visitante". Sin embargo, las causas de estos sentimientos son distintas. Si en el relato anterior el protagonista opta por retirarse de la sociedad como un asceta, en "La bestia" el alejamiento se produce por el miedo y la vergüenza, ya que el narrador-personaje, como si fuese Gregorio Samsa, vive en un cuerpo monstruoso e indigno de ser contemplado; aunque sea este quien paradójicamente encuentre placer y refugio al mirar a los otros: "Agazapado en la altura, aplasto mi vientre contra la tierra y observo" (Loayza[A], 2000, 19). Este distanciamiento pone de manifiesto el rechazo de la sociedad ante una persona diferente, como sucede en "El visitante", en el que los extraños son

elementos que resquebrajan la seguridad, generando incertidumbre y malestar. Lo mismo ocurre con la bestia, cuyo pudor y apocamiento son más poderosos que los estragos causados por el hambre o la sed: "Desde que los miré por primera vez he resistido la sed, la helada lluvia y otra vez la sed, sin dejar mi sitio" (Loayza[A], 2000, 19). Y es que, como afirma Gilles Lipovetsky:

> la sociedad que estaba abocada gracias a la igualdad a armonizarse sin heterogeneidad ni desemejanza, está en vías de transformar al otro en extranjero, en un verdadero y estrambótico mutante; la sociedad basada en el principio del valor absoluto de cada persona es la misma en que los seres tienden a volverse zombies inconsistentes o cómicos; la sociedad en que se manifiesta el derecho de todos a ser reconocidos socialmente es también aquella en que los individuos cesan de reconocerse como absolutamente idénticos a fuerza de hipertrofia individualista. (Lipovetsky, 2003, 167).

Y es esta la incongruencia posmoderna que imposibilita la cohesión social, pues al fracasar los intentos de un orden igualitario, aquellos que escapen a esta homogeneidad serán considerados anormales y el rechazo será inminente. En el caso de la bestia, ¿cuál es su verdadera identidad: acaso la criatura deforme que es o el sujeto común y corriente que anhela ser? La confusión interna se agrava cuando confiesa: "Seré o he sido uno de ellos; cuando los conozca ganaré su figura y memoria y me recibirán, ya librado para siempre de este monstruoso cuerpo infeliz" (Loayza[A], 2000, 19). Ante ello, las comparaciones no tardan en hacerse sentir, y desde la parcialidad de su embelesada mirada da cuenta de la fisonomía de los otros, con el tono propio de un ente acomplejado y con una muy reducida autoestima: "Veo a los hombre de blancas túnicas que caminan y se detienen entre los edificios, y a los oscuros, día a día inclinados sobre su trabajo. Veo delicadas mujeres en las azoteas y jóvenes que desnudas nadan y se ejercitan en el río" (Loayza[A], 2000, 19). Empero, lo pernicioso de este deslumbramiento es que desata la crisis de identidades que destruye la seguridad del hombre contemporáneo. En el caso de "La bestia", la adoración

del objeto de deseo anula de plano al protagonista, ya que se pasa el tiempo sin hacer nada más que mirar y anhelar una forma que paulatinamente lo convierte en un parásito social: "Desde que los miré por primera vez he resistido la sed, la helada lluvia y otra vez la sed, sin dejar mi sitio. Yago mirándolos hasta que la ciudad se ensombrece y silencia; espero que se apaguen las últimas antorchas y desciendo para pasar por sus calles, ocultándome, y oírlos cantar" (Loayza[A], 2000, 19).

El desarraigo es otro grave síntoma de esta crisis, y esto arrastrará al protagonista a menoscabar su integridad solo para ser aceptado por una sociedad que castra y cercena todo tipo de marca o de individualismo, ya que en estos casos es fácil confundir singularidad con uniformidad. Castiñeira, al respecto, acota que: "La necessitat d'evitar el desampar condueix a la identitat gregària ('si sóc com ells, seré admès')"[88] (Castiñeira, 1986, 67). La paradoja —y la ironía— que subyace en el relato es que, si somos todos iguales perdemos nuestra identidad porque no queda espacio para la diferenciación; sin embargo, si decidimos conservar nuestras marcas distintivas, corremos el peligro de ser demasiado extraños, y con ello nos convertimos en agentes desestabilizadores y en portadores de incertidumbres.

Un clara muestra de desarraigo es posible advertirlo en el único relato del conjunto que adolece de título, y al que se conoce como, "El viento contra mi cabeza...". Aquí, nuevamente Loayza se sirve de un narrador-personaje para representar la reticencia del individuo a comprometerse emocional y socialmente. Su actitud desafiante y renuente lo

[88] "La necesidad de evitar el desamparo conduce a la identidad gregaria ('si soy como ellos, seré admitido')". [T. del A.].

convierte en un paria social, ya que lejos de asumir sus responsabilidades opta por huir de ellas, aún cuando las represalias tomadas en su contra puedan parecernos excesivamente severas: "Huí del liceo y de todos los oficios que me destinaban. A veces me encerraron, pero yo escapé siempre a mis escondites y ahí me estuve por semanas" (Loayza[A], 2000, 15). Como es de suponer, el rechazo y la condena no se hacen esperar; inclusive, su entorno familiar, desconforme con su proceder, le da la espalda pues no hay manera alguna de erradicar en él este problemático comportamiento: "Han acabado por acostumbrarse o por lo menos me dejan tranquilo. Mi padre evita mirarme y mi presencia le pone ceñudo; mi madre debe acariciarme furtivamente" (Loayza[A], 2000, 15). Sin lugar a dudas, todo esto acarrea una crisis familiar, pues estamos frente a la imagen típica de la familia disfuncional, en la que los padres han perdido su autoridad y el control sobre sus vástagos. Esta problemática es vista también por Anthony Giddens, quien comenta que en la sociedad actual este tipo de familia es la norma: "Las relaciones de parentesco, para la mayoría de la población, mantienen su importancia, especialmente dentro del marco de la familia nuclear, pero han dejado de ser las portadoras de los vínculos sociales intensamente organizados a través del espacio-tiempo" (Giddens, 2008, 105). La frustración y crispación de sus hermanos, quienes se ven amedrentados por la fuerza del protagonista, es una muestra más de la nula cohesión familiar. Ello lo notamos en el cruento pronóstico que estos deparan para él: "Un día morirás desangrado como un animal salvaje, me han dicho mis hermanos" (Loayza[A], 2000, 16).

El desquiciante comportamiento del protagonista va de la mano con otra escurridiza actitud: el refugio en el placer como principal consigna. A lo largo de la narración hallamos numerosas aseveraciones que nos indican que esta desmedida pasión por el deleite es la

válvula de escape para desvincularse de toda clase de obligaciones y asignaciones que implica la vida en comunidad: "O adornarme, porque me gustan los aceites sobre mi piel y el tacto de las telas nuevas, de pliegues filosos. A eso voy ahora: al baño de olorosos ungüentos" (Loayza[A], 2000, 15-16). Otros ejemplos de ello son:

> He aquí uno de mis placeres: me acuesto en el fondo del río hasta que pierdo el aliento. Me impulso entonces y casi todo mi cuerpo asoma con violencia sobre la superficie. Luego nado hasta los árboles para sentir su sombra sobre mí. Otro: correr por las colinas hasta entrarme hirviendo al agua. Pero el mejor es caminar por el bosque cantando cualquier cancioncilla, arrancando ramas, acompañado de mis amigos invisibles. (Loayza[A], 2000, 15-16).

De cierta manera, este tipo de relajamiento puede resultar nocivo, ya que no solo exagera las distancias entre el protagonista y su enclave social, sino que gestiona otro tipo de realidad, mucho más engañosa y sin implicaciones. En ese sentido, este desfogue encubre la crisis temporalmente y elimina todo tipo de preocupaciones o agobios, aunque sus efectos sean la construcción de un mundo vacío y efímero, impregnado de desencanto y de profunda soledad. Y aquello lo confirmamos por la frase final de la cita donde queda manifestada su preferencia por amistades invisibles y fantasiosas antes que por personas reales.

Asimismo, otro de los temas implícitos en "El viento contra mi cabeza..." es el desencanto por la ciudad posmoderna. Es evidente la predilección y el agrado del protagonista por el campo y la vida bucólica que conlleva, pues este espacio representa la libertad y el mejor refugio ante el orden urbano: "Entre las colinas, el bosque y el río, paso mis días" (Loayza[A], 2000, 15). Sabemos que Loayza encuentra en las grandes metrópolis más defectos que afectos, así lo señala, por ejemplo, en algunos párrafos de su ensayo intitulado "Sobre el *Ulises*", en el que relee la obra más famosa de Joyce y, entre los diversos puntos

que toca, reserva uno para comparar Dublín con Londres y otras capitales europeas que ya a finales del siglo XIX e inicios del XX experimentaban su vertiginoso crecimiento y su deshumanizadora modernización[89]. En cambio, la fuente del placer que halla el protagonista en la naturaleza es invalorable: largos ratos de chapoteos en el agua o despreocupadas caminatas por el campo mientras juguetea con ramas y da rienda suelta a sus divertidas fantasías: "Imagino en el río una mujer que mueve los brazos hacia mí. Cojo y le arrojo nísperos" (Loayza[A], 2000, 15). Esta dicotomía naturaleza-civilización no es gratuita, ya que gracias a dicho recurso el escritor limeño remarca las bondades del campo en detrimento del ajetreo y la superficialidad de las metrópolis posmodernas.

En el párrafo final de este relato encontramos otro tipo de ironía que no habíamos visto hasta ahora en *El avaro*: la burla interna[90] contra algunos de sus propios personajes y relatos, con lo cual Loayza reafirma el carácter absurdo del proceder de sus sujetos y de la sociedad en la que viven. Así, de boca del propio narrador-protagonista de "El viento contra mi cabeza...", leemos: "Está bien. No habré perdido mis años contando monedas, inclinado sobre escrituras, escuchando palabras inútiles" (Loayza[A], 2000, 16). Esto último, la acción de "escuchar palabras inútiles", nos remite de inmediato a "Palabras del discípulo", relato en el que el personaje central es víctima de una brutal paradoja, ya que mientras más se preocupa por memorizar las palabras de su maestro, menos conocimiento retiene, y es ahí donde radica la futilidad —ergo, la ironía— de las palabras. Lo curioso es que, mientras el personaje de "El viento contra mi cabeza..." decide huir del liceo y rechazar así todo signo de cultura letrada por considerarla vana, el discípulo entrega su vida al estudio y fracasa.

[89] Al respecto consúltese las páginas 58 y 59 de *Libros extraños*.
[90] Este tipo de sarcasmo o de sentido del humor es denominado 'auto-ironía' por Pierre Schoentjes. Véase *La poética de la ironía*, sobre todo el capítulo octavo: "Escena y puesta en escena". (Schoentjes, 2003, 157-178).

Dicho de otra manera, ninguno de ellos puede acceder al conocimiento ilustrado, ya sea por cuestiones volitivas o por incapacidad. De modo que, cuando leemos "no habré perdido mis años escuchando palabras inútiles", la burla se instala en las declaraciones de este salvaje e inculto personaje que desprecia la instrucción normativa, ya que es consciente de que este tipo de conocimiento es inane, y no ha necesitado pisar ningún aula o leer un libro para saberlo, a diferencia del otro. Como prueba de esta lúcida elección, nuestro bucólico amigo se decanta por el saber que la misma naturaleza entraña, de ahí que rehúya la ciudad y todo lo que esta englobe, poniendo en tela de juicio los métodos y las instituciones educativas. En este caso, no sabemos quién es el bárbaro, si acaso el letrado que destruye el planeta o el analfabeto que pasa las horas en el campo. Por lo tanto, en "El viento contra mi cabeza..." la ironía y la crítica esgrimida por Luis Loayza se encuentran presentes en la muy ilustrativa dicotomía naturaleza-civilización. En tanto, —y siguiendo en la línea del comentario final del protagonista—, cuando leemos "No habré perdido mis años contando monedas", nos damos cuenta de que estas palabras aluden sarcásticamente al modo de vida de otro de los personajes claves y entrañables de Loayza: el avaro, símbolo del egoísmo y de la incoherencia consumista posmoderna.

La extrema soledad y la apatía son dos rasgos axiales en el relato intitulado "El avaro", del cual toma nombre también el libro de Loayza. Como hemos advertido en las narraciones anteriormente analizadas, y por diversas causas, los personajes de este libro se muestran desamparados y confundidos. Sin embargo, el protagonista de esta narración presenta algunos síntomas de aquel individuo egoísta del que habla Lipovetsky en *La era del vacío*, es decir, un ente desconectado por completo de la vida social y replegado en su intimidad solipsista. Así, el sociólogo polaco define el perfil de los narcisistas: "los

individuos aspiran cada vez más a un desapego emocional, en razón de los riesgos de inestabilidad que sufren en las actuales relaciones personales. Tener relaciones interindividuales sin un compromiso profundo, no sentirse vulnerable, desarrollar la propia independencia afectiva, vivir solo, ese sería el perfil de Narciso" (Lipovetsky, 2003, 76). Y este diagnóstico es verificable al observar los efectos que ocasiona el dinero en nuestro avaro. Así, él mismo confiesa: "Es verdad que amo mis monedas de oro. Me atraen de ellas su peso, su color —hecho de vivaces y oscuros amarillos—, su redondez perfecta" (Loayza[A], 2000, 11). Esta malsana devoción lo convierte en un hombre solitario, extraño y excéntrico, cuya nula conducta social marca el rechazo de la gente y da pie a las habladurías a su espalda:

> "Sé que cuando voy por la calle y un conversador se inclina al oído de otro y disimuladamente me señala, está diciendo que soy el avaro. Sé que cuando llega un traficante de telas o mujeres o vinos y pregunta por los hombres de fortuna, me nombran pero añaden: 'no comprará nada, es avaro'" (Loayza[A], 2000, 11).

Esta exclusión es consecuencia del egoísmo descomedido, ya que su avaricia le impide disfrutar y relacionarse con los demás. Hoy en día, inmersos bajo el modelo capitalista, la configuración de la individualidad se establece de acuerdo al número y al valor de las posesiones que cada persona ostenta[91], ya que "el proyecto del yo se traduce en la posesión de los bienes deseados y en estilos de vida configurados artificialmente" (Lyon, 2005, 116). Por ello, si en la Modernidad el eje sobre el cual giraba la vida era el trabajo, en la Posmodernidad es el consumismo. Así, al no formar parte de esta dinámica, el protagonista se ve reducido a un paria, pues, como muy bien acota Marshall Berman, en el mundo actual

[91] Sobre ello, Castiñeira añade que: "L'home és determinat en la definició de la seva identitat per les propietats pre-establertes en las seves relacions socials (és a dir, pel que té i no pel que és)". (Castiñeira, 1986, 79). "El hombre es determinado en la definición de su identidad por las propiedades preestablecidas en sus relaciones sociales (es decir, por lo que tiene y no por lo que es). [T. del A.].

las personas se reconocen por sus mercancías. Empero, esta situación no parece importarle mucho al avaro, quien suple la falta de compañía con el regocijo que sus metales le otorgan: "Las junto en montones y torres, las golpeo contra la mesa para que reboten, me gusta mirarlas, guardadas en mis arcas, ocultas del tiempo" (Loayza[A], 2000, 11).

Una imagen similar a esta la encontramos en el relato "Homenaje a un poeta", que fue publicado en *El avaro y otros textos*. En él, el narrador-personaje —como aquel de "El avaro"— declara en el párrafo final sus últimos deseos, pues las fuerzas y la vida lo están abandonando. Es debido a esta circunstancia que el personaje dice: "Jardín, mi cuerpo decae. Prefiero la soledad a cualquier cosa y en la soledad toco mis pequeños objetos de oro" (Loayza, 1974, 56). Con lo cual comprobamos que el tópico de la soledad y la ruindad es otra manera en la que Loayza grafica el desamparo y la orfandad en la que se encuentra el individuo, situación que muchas veces este mismo personaje provoca. De igual manera, este alejamiento de todo contacto humano hace creer a nuestro avaro que realmente la seguridad no se halla en las personas ni en sus relaciones afectivas con ellas, sino en sus tesoros, así como en sus preciados objetos. Empero, esta seguridad se basa en su mezquindad y en su propia fantasía, es decir, obtiene placer imaginando las cosas que puede comprar con su fortuna. No corre riesgos de ninguna manera, su carácter cobarde y pusilánime lo vuelven un remedo de gente: "Tantas monedas, me digo, me darán un buey, tantas un caballo, tierras, una casa mejor de la que habito. Con uno de mis cofres de objetos preciosos puedo comprar lo que otros hombres creen la felicidad" (Loayza[A], 2000, 12). He ahí el poder que tanto deslumbra al avaro: la posibilidad de tener lo que otros tanto aprecian, ya que el dinero es una extensión del hombre actual. No obstante, su aprensivo modo de ver el mundo reprime en él todo ánimo por utilizar ese poder y, lo que es peor,

crea febles argumentaciones que le llevan a convencerse de que aquello es correcto: "Este poder es lo que me agrada sobre todo y el poder se destruye cuando se emplea. Es como en el amor: tiene más dominio sobre la mujer el que no va con ella; es mejor amante el solitario" (Loayza[A], 2000, 12). Las justificaciones continuarán en el párrafo final, pero esta vez advertimos cierta ambición y codicia en las posesiones ajenas, con lo cual, pasa de la mezquindad a la envidia soterrada: "Voy hasta mi ventana a mirar, perfiladas en el atardecer, las viñas de mi vecino; la época las inclina hacia la tierra cargadas de ramos apetecibles". Empero, nuevamente es vencido y coactado por su pusilanimidad cuando arguye: "Y es lo mejor desearlos desde acá, no ir y hastiarse de su dulce sabor, de su jugo" (Loayza[A], 2000, 12).

Ahora bien, entre los muchos elementos desestabilizadores y deshumanizantes que tiene esta sociedad existe uno, ya mencionado antes, que, sin lugar a dudas, es propio de nuestros tiempos y ha sido muy estudiado por sociólogos y filósofos —algunos de ellos citados en esta tesis—: el consumismo. Una de las nocivas particularidades de esta conducta es el vacío que produce en el sujeto, puesto que muchas veces es utilizado para cubrir carencias de afecto y de compañía. Sin embargo, el cicatero protagonista de Loayza subvierte la dinámica consumista y la deriva todo a un estado mental: no gasta, no compra, pero imagina, se deleita, fantasea y se vanagloria con su mezquina personalidad. He aquí la ironía y la parodia de las que hace gala Loayza en "El avaro", ya que el éxito y la popularidad actualmente dependen de manera directa y proporcional del consumo efectuado. Asimismo, la felicidad, e incluso la dignidad y el estatus, se rigen bajo esta frívola norma. Y es que la paradoja de la narración está en que el protagonista es un hombre que posee una cuantiosa fortuna, quizás sea el más rico, pero su egoísmo e inseguridad lo

convierten en el ser más pobre de la ciudad, digno de lástima y de pena. En ese sentido, la fuerte presión que imprime el mercado y la propia sociedad son inhumanas, como también lo comenta David Lyon: "Y, a nivel social, la presión para gastar se origina en la rivalidad simbólica y en la necesidad de construir el yo —la imagen propia— mediante la adquisición de lo distintivo y lo diferente" (Lyon, 2005, 130).



III.3 ¿Es *El avaro* un libro posmoderno?

No. Aún cuando pueda resultar confuso que un libro como este reúna algunas de sus particularidades, hay razones contundentes para desestimar toda consideración acerca de que *El avaro* forma parte de la literatura posmoderna. Principalmente, porque las características que hemos indicado son más bien temáticas, propias de la Posmodernidad en cuanto período sociohistórico. En cambio, la ópera prima de Loayza no comulga con la mayoría de los rasgos de aquello que el canon reconoce como ficción posmoderna. Es decir, la trama de los relatos de *El avaro* coincide con los efectos que comportan las crisis contemporáneas; no obstante, estilística y estructuralmente la concepción de este libro se acerca más a la narrativa clásica y a la decimonónica, que no a la posmoderna. A pesar de que su método principal sea la reutilización y desmitificación de las formas clásicas para así ofrecernos una imagen caótica del mundo actual, las principales peculiaridades de la narrativa posmoderna, como son el experimentalismo, la metaficción, la "sobre-intromisión" del narrador/autor o la metaironía, no se encuentran presentes en el primer libro del escritor limeño. Es por estos motivos que resulta coherente reafirmar, sin caer en ninguna redundancia, que la literatura de corte posmoderno y la de Luis Loayza no comparten la misma clasificación.

Asimismo, otro motivo a tener en cuenta para la validez de esta afirmación es la fecha de su publicación. Como hemos indicado, *El* avaro apareció en 1955 en una edición no venal, mientras que la Posmodernidad —o al menos cuando fue advertida como tal— surge en la década del sesenta, como sostienen Gilles Lipovetsky o Fredric Jameson, en

medio de una agitada revolución política, económica, cultural y tecnológica, erigiendo un nuevo paradigma histórico. Recordemos, si no, Mayo del 68, la Revolución cubana, el primer hombre en la Luna, el hippismo, la Primavera de Praga, la crisis de los misiles y la Guerra Fría, así como el apogeo capitalista y el consumismo, o los grandes desarrollos tecnológicos y comunicativos, por citar solo algunos acontecimientos. Es por ello que, cronológicamente, *El avaro* no puede ser considerado un libro posmoderno, ya que es por completo ajeno a estos trascendentales y definitorios cambios.

En todo caso, las situaciones y la personalidad de los personajes de Loayza están más próximas a la inseguridad, a la honda soledad y a la apatía que propone la novela europea de la postguerra, mas no al cinismo o al vacuo narcisismo[92] posmoderno. De hecho, la poética de Luis Loayza, en tanto narrador, presenta más afinidades con las de Robert Louis Stevenson, Henry James, Thomas de Quincey, Arthur Machen o Nathaniel Hawthorne —e incluso con las de Jorge Luis Borges o Juan José Arreola—, que con las de John Barth, Rovert Coover, Georges Perec o Thomas Pynchon, íconos de la posmodernidad literaria. Ello es fruto de la marcada y conocida predilección del peruano hacia la literatura anglosajona, en especial la decimonónica y la de principios de la centuria pasada[93]. Todo esto lo corroboramos no solo por sus ensayos y traducciones, sino también por la forma y

[92] Si bien el personaje de "El avaro" presenta algunos rasgos del narcisismo posmoderno, es cierto que es más bien un ente pusilánime y egoísta, más en la línea del protagonista de "El viento contra mi cabeza...".

[93] Además de traducir a autores como Hawthorne, Machen, De Quincey o Stevenson, muchos de ellos alabados por Jorge Luis Borges —quien es otra de sus grandes luminarias—, Luis Loayza se aboca al estudio de la literatura peruana de los primeros decenios del siglo XX, conocida también como el Novecientos; es decir, de aquellos autores que "nacen alrededor de los años ochenta, la época de la Guerra con Chile, se forman en el ambiente de fines de siglo, publican sus primeros libros antes de 1914 y alcanzan su mayor influencia y prestigio entre las dos guerras mundiales". (Loayza, 1990, 7). En todo caso, el apego por la narrativa clásica en Loayza es determinante para la composición de sus trabajos ficcionales, ya que como buen estilista, el mejor modo de relatar una historia es mediante la disposición clásica de la narrativa: exposición, desarrollo y desenlace.

composición de sus narraciones, ya que el escritor peruano se decanta por la utilización de estructuras narrativas tradicionales, sobre todo por el predominio de la linealidad temporal, la creación de personajes y ambientes verosímiles y la focalización monótona; todas ellas delineadas por una prosa límpida y precisa.

En realidad, aunque Luis Loayza se haya mostrado siempre reticente a conceder entrevistas o a manifestar públicamente su poética, podemos tener una mejor visión de esta gracias a sus ensayos. En ellos, mediante una atenta lectura es posible advertir algunas confidencias o darnos cuenta de sus inclinaciones y gustos literarios, los cuales se replicarán luego en sus obras. Del mismo modo, el hecho de haberse dedicado a traducir a ciertos autores nos da una certera pista de sus lecturas e influencias; de ahí que al comprobar su agrado por la narrativa en lengua inglesa de los siglos XIX e inicios del XX podamos deducir que, literariamente, se decanta más por aquella de corte modernista que por la posmoderna. En este sentido, gracias a los prólogos y a los ensayos sobre la vida y obra del autor de *Confesiones de un inglés comedor de opio*, en especial aquel intitulado "De Quincey y la tela de araña", podemos tener una pista de la esquiva y discreta poética del narrador peruano: "Una imagen común en la literatura moderna es el novelista creador de un mundo aparte, de una segunda realidad que subsiste por su propia coherencia, habitada por hombres y mujeres que nos complacemos en imaginar surgidos de la nada" (Loayza[C], 2000, 32). Y es así como son los personajes y los ambientes que el limeño recrea en su primer libro: sin referencias ni coordenadas que nos inviten a ver en ellos un individuo concreto y particular, sino más bien los vemos como arquetipos y universales humanos. Por eso, la realidad que reproduce *El avaro* nos seguirá pareciendo muy cercana, ya que si bien alude a

tiempos remotos, esta no ha cambiado en el fondo, pues se mantiene vigente en el caos de nuestra actualidad.

Inclusive, la marcada predilección por Thomas de Quincey y su trágica vida nos ofrece reveladoras pistas sobre las principales características de la narrativa de Loayza; no por nada es aquel el autor al que mas ha traducido y leído[94]. Así comenta el narrador limeño en *Libros extraños*: "En De Quincey se encontrará una buena parte de humor, de juego, de fantasía, de conversación erudita o sociable; en el centro de su obra está el conocimiento nocturno, la revelación del horror de la existencia" (Loayza[C], 2000, 38). Al menos, las cuatro primeras figuran en mayor o menor medida en *El avaro,* así como en el resto de su obra narrativa. Además, los personajes de Loayza nos indican que su propia vida es más bien una horrenda sucesión de desavenencias y catástrofes personales, de tal manera que la propia existencia se replicase infinitamente como si fuera una irónica paradoja que es imposible de resolver, semejante al modelo que plantea la tragedia griega (otra de las recurrentes lecturas de Loayza, también plasmadas en su obra narrativa)[95].

Otro de los motivos que apartan a *El avaro* de la literatura posmodema lo hallamos en la confrontación de los rasgos formales y técnicos que ambas propuestas narrativas comportan. Por ejemplo, no encontramos en ninguna de las obras del peruano aquella experimentación formal y estructural que sí apreciamos en otros narradores posmodernos[96].

---

[94] Entre sus traducciones a De Quincey, la mayoría de ellas publicadas por Alianza Editorial, tenemos: *La monja alférez*, *Del asesinato considerado como una de las bellas artes*; *Confesiones de un inglés comedor de opio*; *Suspiria de profundis* y *La rebelión de los tártaros.*

[95] Recordemos, al respecto, la sección "Griegos" incluida en *El avaro y otros textos*, o también las concordancias entre su relato "El héroe" y el mito de Teseo y el Minotauro.

[96] Verbigracia, *Ejercicios de estilo*, de Raymond Queneau; *V*, de Thomas Pynchon; *La vida. Instrucciones de uso*, de Georges Perec; o también *Si una noche de invierno un viajero*, de Italo Calvino, entre otras.

Ni siquiera se vio influenciado por sus coetáneos, ni mucho menos tentado a probar este tipo de innovaciones, tan en boga durante las décadas del 60 y 70, auge del Boom latinoamericano. De este modo, autores como Guillermo Cabrera Infante (*Tres tristes tigres*), Mario Vargas Llosa (*Conversación en la catedral*), Julio Cortázar (*Rayuela*) o Gabriel García Márquez (*Cien años de soledad*) no fueron decisivos en su narrativa, aunque tampoco pasaron desapercibidos, ya que su fuerte amistad y respeto por la obra de Vargas Llosa son más que evidentes[97]. En ese sentido, la de Loayza es una narrativa formalmente tradicional: su virtuosismo no radica en la revolución técnica ni en la innovación estructural, sino que trabaja más guiado por el estilo, siempre al servicio de la narración, no al revés. Precisamente sobre esta acota Abelardo Oquendo: "prescinde de las corrientes nuevas: cuando todos se complicaban, él se simplificaba, cuando todos se hacían barrocos, él se hacía clásico" (Cornejo Polar, 1982)[98]. De este modo, la confección de una prosa agudamente rigurosa y precisa le permite crear ambientes y efectos particulares que inciden en la psicología de sus personajes. Ejemplo de ello lo tenemos no solo en muchos de los relatos de *El avaro* ("La bestia", "Palabras del discípulo", "La estatua" o "El visitante"), sino también en *Otras tardes* ("Enredadera", "La segunda juventud" o "Padres e hijos"), así como en su novela *Una piel de serpiente*, en la cual —como apunta José Miguel Oviedo— los personajes "inician su aprendizaje político al emerger, a duras penas, de la modorra general, pero sin poder librar sus actos de su propia apatía, de la sorda existencia que llevan" (Oviedo, 1964). Fijémonos en el relato "Éxodo", en el cual, como ya hemos

[97] En su única entrevista concedida, el escritor arequipeño es el único entre los peruanos a quien Loayza confiesa admirar. Asimismo, en *El sol de Lima* Luis Loayza dedica un ensayo a uno de los libros más conocidos de Vargas Llosa, al que tituló "Los personajes de *La casa verde*".

[98] Esta misma opinión es también compartida por José Miguel Oviedo, quien apunta lo siguiente, aunque esta vez hace hincapié en los ensayos del limeño: "Quien lea los ensayos recogidos en el Sol de Lima (2ª ed., México, 1993) descubrirá que, como ensayista, Loayza tiene el mérito de no seguir ninguna corriente de moda, sino simplemente su honda simpatía por un texto y su aguda intuición de lector". (Oviedo, 2001, 453).

observado, los personajes se ven ciegamente influenciados por las desastrosas y caóticas circunstancias que los envuelven. Lejos de conocer la razón por la cual han de abandonar su pueblo, los habitantes se dejan arrastrar por las habladurías y la incertidumbre, como si fuesen piedras en el océano, y nosotros nos enteramos de todo ello gracias al narrador, quien en tres párrafos nos da cuenta cabalmente de la apocalíptica situación que hay en el ambiente y de la psicología de la masa: "Desde lo alto la miramos por última vez: solitaria y con tanto amor extendido en sus paredes" (Loayza[A], 2000, 24). Loayza no se contenta con describirnos el paisaje, sino que va más allá, cala en la conciencia histérica y resignada de los pobladores que se ven obligados a abandonar su mundo y su historia, y lo irónico de la situación es que no existe, aparentemente, una causa concreta.

Asimismo, hemos de tener en cuenta que Loayza, en los años iniciales de la composición de *El avaro*, se vio influenciado en buena parte por la literatura que proponía el existencialismo. Al respecto, la obra de Albert Camus no le resultaba de ningún modo indiferente, tampoco la de Jean-Paul Sartre, aún cuando narrativamente se decantase por el argelino antes que por el parisino. Este absurdo vital impregnado en lo más profundo del sujeto —un ente apático y superado por su inextricable destino, como propugnaba la filosofía existencialista—, tiene mucho que ver en la confección de su ópera prima. Como hemos anotado en el primer capítulo, durante aquellos años en el Perú se vivieron una serie de acontecimientos que marcaron considerablemente a los narradores de la Generación del 50. La trunca democracia y la superficial modernización nacional, sumadas a la descreída y pesimista literatura europea de la postguerra, confirieron el ambiente ideal para el escéptico panorama que leemos en *El avaro*. Hoy en día muchas de estas crisis nos resultan tan actuales, como el caos de la sociedad de la información masificada o la incerteza en un

futuro realmente mejor. Por ello pensamos que este libro es un ideal reflejo de los tiempos actuales, aún cuando hayan pasado más de cincuenta años desde su publicación.

Habría que añadir, además, que aunque Loayza se sirva de la desmitificación y del efecto que esta produce en sus relatos, eso tampoco basta para sostener que *El avaro* es una obra posmoderna. Si bien este método ha sido casi monopolizado por este clase de escritores, lo que el peruano pretende es reflejar un panorama social en crisis, empleando para ello una narración en forma de parábola, cuyo mensaje se nos revela en clave simbólica. Por ello, la mejor manera de hacerlo es mediante el uso de las formas clásicas, reescribiendo mitos o fábulas que dejen constancia de un mundo confuso en el que la experiencia vital es más que tormentosa y voraz. En ese sentido, la ironía que subyace en el destino de sus personajes es fundamental para evitar cualquier tipo de clisé o melodrama, y así poder conseguir el efecto exacto que comportan sus narraciones. Esto mismo es lo que vuelve a Loayza un escritor actual y con los pies muy firmes en el presente, ya que con su primer libro decidió evitar todo tipo de ligazón realista con la circunstancia histórica que envolvió a su generación. Tal vez por esto mismo, *El avaro* es su libro menos comprendido por sus contemporáneos, quienes dedican más atención a su narrativa ambientada en Lima, *Una piel de serpiente* y *Otras tardes*.

Es por estas razones que creemos que es un error de base suscribir a Loayza y a su ópera prima a algún estilo y/o corriente literaria, ya que debido a su acérrima sencillez descubrimos que es un autor en suma complejo, heteróclito y ecléctico. Eso tampoco debe llevar a sostener que él mismo o sus libros, en especial *El avaro*, sean inclasificables: simplemente que no compartimos aquella visión taxonómica que clasifica la literatura y sus

autores como si se trataran de valiosos especímenes que la ciencia ha de encasillar en categorías. Lo que más importa a esta investigación es obtener un mayor conocimiento de *El avaro*, y a partir de ella, una mejor comprensión de la narrativa de Luis Loayza. El mito y la posmodernidad nos lo permiten, porque, en definitiva, *El avaro* es una parábola, simbólica y arquetípica, que representa la crisis y el desgaste ideológico de la sociedad contemporánea. Nada más simple y complejo que aquello.



CONCLUSIONES

1. Ciertamente, la narrativa de Luis Loayza no ha pasado desapercibida para el canon literario peruano, aún cuando recién en estos últimos tiempos le haya dedicado una merecida atención. Sin embargo, aún es insuficiente para entender por completo su narrativa. La mayoría de los estudios se han concentrado en dos aspectos: en subrayar el virtuosismo de su prosa y en analizar los personajes y los espacios de su narrativa, sobre todo, aquellos de *Una piel de serpiente* y de *Otras tardes*, mucho más afines a la realidad y a la sociedad peruana, en especial a la clase media capitalina. Sin embargo, pese a las tesis universitarias que existen sobre el autor y a la aparición del libro *Para leer a Luis Loayza*, volumen que compila los principales artículos acerca de su obra, aún no existe ninguna publicación que aborde de manera global el estudio de la narrativa y la ensayística de Loayza.

2. Si nos centramos en *El* avaro, que es la que más interesa a este estudio, descubrimos que, en relación a la obra de sus contemporáneos, este se presenta como un libro singular y sin precedentes, ya que se aleja por completo del realismo urbano ambientado en las barriadas y zonas populares de Lima, temática imperante en los narradores de la Generación del 50. Los relatos de este libro son más bien una colección de narraciones en forma de parábola simbólica, en la cual sus personajes,

invadidos por el escepticismo y el descontento, son sujetos arquetípicos, anónimos y universales que representan diversos estados y sentimientos propios del ser humano contemporáneo. Por ello, los protagonistas de Loayza no encuentran similitud con los protagonistas de Julio Ramón Ribeyro, de Carlos Eduardo Zavaleta o de Enrique Congrains, representantes de una Lima pobre y plagada de inmigrantes. En ese sentido, la problemática de fondo que corroe la identidad y el horadado sentido de pertenencia de los personajes de *El avaro* se corresponde más bien con las crisis del sujeto moderno en general, y es esto mismo lo que hace más actual este libro, pues se libra de los localismos en los que cayeron algunos de sus contemporáneos, haciendo de su autor un escritor más crítico y consecuente con la sociedad occidental, la cual se sobreentiende que engloba la realidad nacional.

3. De hecho, la ópera prima de Loayza es un conjunto de nueve microrrelatos, subgénero que pasó desapercibido para el grueso de los escritores del 50. Estos autores, en cambio, encontraron en el cuento y en la novela los principales registros para modernizar la narrativa peruana. Esta modernización contempló la utilización de novedosas estructuras temáticas provenientes de influyentes escritores extranjeros —europeos y norteamericanos, principalmente—, las cuales fueron muy bien aprovechadas el grueso de los narradores de la Generación del 50. Excepto por Luis Loayza, quien se decantó siempre por un estilo de narración formal y clásico decimonónico, más en la línea de Henry James, Thomas de Quincey, Nathaniel Hawthorne, Robert Louis Stevenson, Jorge Luis Borges o Alfonso Reyes, en el cual predomina el estilo y el ritmo de la prosa por sobre todas las cosas.

4. Pese a su breve extensión, *El avaro* es un libro complejo y denso, a modo de alegoría, que retrata las crisis y complejidades que implica la vida hoy en día, en el que interactúan dos conceptos que son claves para su entramado y composición: 'mitología' y 'posmodernidad'. Ambas nociones se complementan entre sí, ya que Loayza se sirve de la primera para ambientar y recrear sus historias en un pasado remoto y fabuloso, en el cual es posible la convivencia entre hombres, dioses y seres sobrenaturales, como hemos advertido en los relatos "El monte", "La bestia" o "El héroe", y en el que prevalecen aún los grandes códigos éticos y conductuales, como en "El visitante". Esta es la base de la cual parten los relatos de *El avaro*: un mundo perdido en los albores del tiempo, anterior a todo aquello que conocemos, en el que la presencia de los dioses es palpable por fenómenos cósmicos que se repiten. A la vez, gracias al segundo concepto —el de 'posmodernidad'— el narrador limeño da cuenta de las diversas crisis que aquejan la sociedad contemporánea, pues sus personajes son entes con una personalidad y autoestima horadadas, amilanados vitalmente porque el futuro que les aguarda es incierto y atroz, como ocurre en "Éxodo". Es por ello que los relatos de *El avaro* son más bien parábolas en clave simbólica sobre lo que acontece en el mundo actual y no meras historias fantasiosas, alejadas de la vertiente realista que prima en la narrativa peruana, como algunos críticos pretenden señalar.

5. Muchas de las referencias mitológicas que toma Loayza para la estructuración de sus relatos provienen, primordialmente, del mundo clásico heleno. El ejemplo más claro lo encontramos en "El héroe", en el cual advertimos marcados paralelismos entre la historia de Loayza y la célebre leyenda de Teseo y el Minotauro, así como

un ligera mención de la relación entre aquel y su mujer, Ariadna. Otra de las características de los mitos griegos que percibimos son la intervención de los dioses en la vida de los humanos, como sucede en "El monte"; o la ineludible carga trágica que conlleva el destino apreciable en "Éxodo". De igual manera, las narraciones que configuran la sección "Griegos", incluidos en *El avaro y otros textos*, se basan en la recreación de algunos pasajes secundarios de los poemas homéricos ("Guerreros" y "El compañero"), o retoman ciertos personajes conocidos de la mitología clásica, tal es el caso de "Creonte", quien proviene de *Edipo rey*, la emblemática tragedia de Sófocles. Por otro lado, en *El avaro* observamos también algunos elementos comunes en todas las mitologías, como la recurrencia a oráculos, la creencia en augurios y profecías ("El héroe") o el sacrificio de animales para aplacar la ira de los dioses ("Éxodo"). Asimismo, la inclusión de algunos símbolos e íconos míticos, entre los cuales percibimos templos, efigies, sacerdotes, reyes, monstruos o montes, sirven para la construcción de una adecuada atmósfera ficcional, y gracias a ellos tenemos ciertas nociones sobre la temporalidad, los ambientes y los escenarios representados de forma nebulosa en las historias de Luis Loayza. Ejemplo de eso lo hallamos en "La estatua", "La bestia", o "El monte", principalmente.

6. Así como los mitos occidentales desempeñan un rol preponderante en la configuración argumental de *El avaro*, las fábulas orientales no dejan de tener una cuota de participación más que relevante, en especial las narraciones Zen. Con esto no queremos decir que exista una marcada deuda de Loayza con las leyendas orientales, como sí ocurre con la mitología griega, ni tampoco pretendemos señalar que algunos relatos —o *El avaro* mismo— estén fundados sobre los postulados que

propone esta milenaria doctrina. Lo que es innegable, empero, es que existen similitudes y coincidencias entre ambas que no deben ser desestimadas ni tomadas a la ligera. Al igual que con los mitos helenos, Loayza utiliza las narraciones orientales para recrear un ambiente o una situación que sirva de punto de partida para su historia. Por ejemplo, los protagonistas suelen tener un modo de vida más contemplativo, meditabundo, en el cual sus acciones obedecen a un fin supremo. Pero quizás la semejanza que salta más a la vista es la situación contradictoria a la que se verán enfrentados y que deben resolver. Así sucede en "Palabras del discípulo", "El visitante" o "El avaro", en donde los protagonistas han de superar una dura prueba para alcanzar sus metas y obtener un regocijo liberador. Sin embargo, no podrán desprenderse de todo aquello que impide su realización final, como propugna la filosofía Zen: en el caso del discípulo, este no es capaz de entender las enseñanzas de su maestro, porque su pensamiento continúa atado al raciocinio lógico; el avaro no consigue librarse del influjo que el oro y las riquezas imponen sobre él; en tanto que al solitario le es imposible conseguir la deferencia del visitante, quien ha interrumpido su ascética cotidianidad. De esta manera, la paradoja en los relatos de Loayza enfatiza el lado absurdo de la existencia en nuestra sociedad actual, reflejando un mundo en crisis y sin valores.

7. Con todo, las narraciones de *El avaro* no toman únicamente la forma de mito: también encontramos estructuras y temáticas más afines con ciertas formas clásicas, entre ellos los aforismos, tal como ocurre en "Palabras del discípulo"; las fábulas, encarnada en el relato "La bestia"; y las leyendas, como hemos comprobado en "El visitante" o en "El héroe". Como en los mitos, dichas estructuras conforman el

marco en el que posteriormente Luis Loayza recreará las diferentes crisis que aquejan la sociedad actual, en la que prima, sobre todo, la imagen de un individuo escindido y disociado con su entorno más próximo.

8. Efectivamente, gracias al análisis efectuado en la tercera parte de esta investigación, podemos advertir la cuestión de fondo en los relatos de Loayza: representar las diversas vicisitudes que debe afrontar el sujeto contemporáneo, encarnadas en diversos conflictos que determinan y marcan no solo su personalidad, sino que inciden también en su modo de interactuar y desarrollarse en comunidad, así como en el modo de percibir la realidad y de ubicarse en ella. Ejemplo de esta crisis de identidad lo hallamos en los desenlaces de "La bestia" o en "El héroe". Pero estas dificultades no solo implican confusión, sino también soledad y desencanto, como lo hemos observado principalmente en "El avaro". Asimismo, a la incertidumbre interior de los personajes hay que añadir aquella provocada por las instituciones, en especial la religiosa y la educativa. En la ópera prima de Loayza se critica el paupérrimo rol que desempeña la Iglesia ("La estatua", "Éxodo") o el Liceo ("Palabras del maestro", "El viento contra mi cabeza..."), cuyos postulados ignoran por completo las necesidades de la sociedad, e incluso mantienen una pésima convivencia. De este modo, a diferencia de las fábulas y mitos en los que el desconocimiento o las malas rachas son atribuidos a designios divinos y cósmicos, los desenlaces de *El avaro* reflejan el vacío existencial y la incerteza que entraña el modo de vida actual, algunos evidenciados en el peligro que corre el medioambiente a causa de la desenfrenada devastación a la que es sometida la naturaleza, como apreciamos en "Éxodo". De hecho, es importante recalcar que la atmósfera de caos

y confusión es producto de otro gran desperfecto que se suma a los demás: la crisis de la comunicación. Representados metafóricamente en el libro, el desconcierto y la desorganización comunicativa provocan que los protagonistas no puedan dar debida solución a los problemas que ponen en severo riesgo su tranquilidad y configuración personal ("El héroe") e, incluso, su propia comunidad ("Éxodo"), con lo cual, y paulatinamente, terminan convirtiéndose en meros testigos su propia ruina. De igual manera, muchas veces el exceso de información o la creación de esta, producto del desconocimiento, provoca una sensación de caos que deja anonadados a los personajes, así lo comprobamos en "La estatua" y también en "Éxodo", por ejemplo.

9. Mención aparte merece el tratamiento de la ironía en *El avaro*, ya que cumple un rol determinante en la configuración de los relatos. Gracias a su empleo, Luis Loayza logra abolir la solemnidad que emanan de las formas clásicas y los mitos, imprimiéndole a sus narraciones aquel toque de humor y escepticismo, propios de la parodia, y válidos para desmitificar y criticar el orden social en el que está inmerso el sujeto contemporáneo. De modo análogo, por medio de la ironía se acentúan los desenlaces de las historias, casi siempre representados en forma de paradojas, que resaltan el absurdo modo de vida de la actualidad. En ese sentido, lejos de ofrecernos un melodrama, el escritor limeño confecciona relatos llenos de burla y de sarcasmo que resultan ser una panorámica de las crisis que corroen nuestra alienante sociedad. Asimismo, la ironía es el nexo entre el mito y la posmodernidad en *El avaro*, ya que su inclusión permite muchas veces que ambas nociones interactúen libremente en un solo y mismo relato, siendo la una complemento de la otra y

viceversa. No olvidemos tampoco que gracias a esta figura retórica, la vigencia de la ópera prima de Luis Loayza se mantiene intacta, a pesar de que han pasado más de cincuenta años desde su peculiar primera edición.

10. En suma, el análisis de *El avaro* nos muestra un individuo ontológicamente escindido y carcomido por su entorno. A lo largo de estos apartados nos hemos dado cuenta de que, como fuente temática, las crisis posmodernas están muy bien representadas por Loayza, siempre a modo de parábolas simbólicas, método muy sutil para señalar y criticar, pero sin alzar la voz ni despeinarse, como es lo habitual en los personajes de las novelas decimonónicas que tanto le agradan. Si bien Loayza, y *El avaro* no pueden ser calificados como posmodernos, es innegable que su lectura se nos presenta muy actual, a pesar de que este libro está más cerca de los años finales de la Modernidad que de los inicios de la Posmodernidad. Lo penoso y terrible de todo es que aquellas imágenes con las que Loayza recreó su época, sigan manteniéndose iguales —o peores—, como hace más de cincuenta años; plagadas de caos, de soledades y de desorientación. Sus narraciones y personajes son estampas de mundos que se acaban, de sistemas que colapsan y de individuos abrumados por un incierto futuro. En todo caso, *El avaro* de Luis Loayza es una atroz, aunque fidedigna, parábola de la sociedad actual, de nuestra circunstancia histórica y de nosotros mismos: he ahí su grandeza, en nuestra ilustre necedad.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

A. ***Bibliografía primaria***

- LOAYZA[A], Luis. *El avaro*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima. 2000.
- —— *El avaro*. Inventarios profesionales. Las Palmas de Gran Canaria. 1970.
- —— *El avaro y otros textos*. Instituto Nacional de Cultura. 1974.
- —— *Una piel de serpiente*. Populibros. Lima. 1964.
- —— *Una piel de serpiente*. Inventarios profesionales. Las Palmas de Gran Canaria. 1973.
- ——[B] *Otras tardes*. Adobe Editores. Lima. 2000.
- —— *El sol de Lima*. Mosca Azul editores. Lima. 1974.
- —— *El sol de Lima*. FCE. México DF. 1993.
- —— *Sobre el 900*. Hueso Húmero. 1990.
- ——[C] *Libros extraños*. Pre-Textos. Valencia. 2000.

B. ***Bibliografía secundaria***

- *Carne de Zen, huesos de Zen*. Editorial EDAF. Madrid. 2000.
- *Enuma Elish. Poema babilónico de la Creación*. Editorial Trotta. Madrid. 2008.
- *Poema de Gilgamesh*. Editorial Tecnos. Madrid. 2005.
- "Algunas cartas / Luis Loayza, Julio Ramón Ribeyro". En: *Hueso húmero*. N° 47. Lima. Noviembre de 2005.
- AAVV. *La generación del 50 en la literatura peruana del siglo XX*. Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle. Lima. 1989.
- ALBERRO, Manuel. *Táin Bó Cuailnge (La Razzia de Ganado de Cuailnge)*. Editorial ToxoSoutos. A Coruña. 2005.
- ALDRICH Jr., Earl M. "Aspectos del cuento contemporáneo peruano". En: *El cuento hispanoamericano ante la crítica*. Ediciones Castalia. Madrid. 1973.
- ANDERSON, Perry. *Los orígenes de la posmodernidad*. Anagrama. Barcelona. 2000.
- AZANCOT, Nuria. "Vivimos aterrados. Ojalá al final de este siglo la gente se sienta más confiada ahora". Entrevista a Zygmunt Bauman, 18 de abril de 2006. En: http://www.elcultural.es/versión_papel/LETRAS/17260/Zygmunt_Bauman
- APOLODORO. *Biblioteca mitológica*. Alianza Editorial. Madrid. 2004.
- BAJTÍN, Mijail. *Hacia una filosofía del acto ético (de los borradores y otros escritos)*. Editorial Anthropos. Barcelona. 1988.
- BARCO, Gerardo. "Jorge Luis Borges habla de Luis Loayza". En: *Vaca sagrada*. Año 1, N° 1. Marzo 1978.

- BAUMAN, Zygmunt. La posmodernidad y sus desencantos. Ediciones Akal. Madrid. 2001.
- —— "Modernidad líquida". En: http://www.oei.org.ar/edumedia/pdfs/T14_Docu1_Lamodernidadliquida_Bauman.pdf
- BAUZÁ, Hugo Francisco. *¿Qué es un mito? Una aproximación a la mitología clásica*. FCE. Buenos Aires. 2006.
- —— *El mito del héroe. Morfología semántica de la figura heroica*. FCE. Buenos Aires. 1998.
- BERCIANO, Modesto. *Debate en torno a la posmodernidad*. Editorial Síntesis. Madrid. 1998.
- BERIAIN, Josetxo. *Las consecuencias perversas de la modernidad: Modernidad, contingencia y riesgo*. Anthropos Editorial. Barcelona. 1996.
- BERMAN, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. Siglo XXI. Madrid. 1991.
- BIEDERMANN, Hans. *Diccionario de símbolos*. Paidós. Barcelona. 1996.
- BLANCO MARTÍN, Carlos Javier. "La reproducción del mito". En: http:/www.serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/elmito.pdf
- BRUCE, Enrique. "La temática del desarraigo en el relato 'Padres e hijos' de Luis Loayza". En: *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*. N° 32. Lima. 1999.
- —— "Destierros y destiempos. La temática del desarraigo en *Otras tardes* de Luis Loayza". Tesis para obtener la licenciatura por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima. 1989.

- BRYCE ECHENIQUE, Alfredo. "El arte genuino de Ribeyro". En: *Cuentos completos*. Santillana. Madrid. 1994.
- CAMPBELL, Joseph[A]. *Los mitos. Su impacto en el mundo actual*. Kairós. Barcelona. 1997.
- —— *Mitos, sueños y religión*[B]. Kairós. Barcelona. 1997.
- —— *El poder del mito*. Emecé. Barcelona. 1998.
- —— *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. FCE. México D. F. 2006.
- CASTAÑÓN, Adolfo. Prólogo a *Antología*. Lima. FCE. 1997.
- CASTIÑEIRA, Àngel. *Àmbits de la postmodernitat*. Columna. Barcelona. 1986.
- —— *L'experiéncia de Déu en la postmodernitat*. Editorial Cruïlla. Barcelona. 1991.
- CASULLO, Nicolás. *Itinerarios de la modernidad*. Eudeba. Buenos Aires. 1999.
- CHANG-RODRÍGUEZ, Raquel. "Luis Loayza. *El avaro y otros textos*". En: *Revista iberoamericana*. N° 94. 1974.
- CISNEROS, Luis Jaime. "El avaro". En: *Mercurio peruano*. N° 360. Lima. 1957.
- CLEARY, Thomas. *Antología Zen. Cien historias de iluminación*. Editorial EDAF. Madrid. 2007.
- COAGUILA, Jorge. "Literatura y política. Previo al derrumbe". En: *Identidades*, suplemento de el diario *El Peruano* N° 56. Lima, 8 de marzo de 2004.
- CORNEJO POLAR, Antonio. "Hipótesis sobre la narrativa peruana última". En: *Hueso húmero*. N° 3, octubre-diciembre. Lima. 1979.
- ——, *et al. Literatura y sociedad en el Perú*. Hueso húmero ediciones. Tomo I. Lima. 1982.
- —— (et al). *Literatura y sociedad en el Perú II. Narración y poesía. Un debate*. Mosca Azul Editores. Lima. 1982.

- CUETO, Alonso. "Tardes de Lima". En: *Debate*. Vol. VII. N° 35. Lima. Noviembre de 1985.
- CISNEROS, Luis Jaime. "Sobre esta antología de cuentos". En: *Cuentistas modernos y contemporáneos.* Lima. Patronato del libro peruano.
- ——— . "El avaro". En: *Eco*. N° 183. Bogotá. Enero. 1977.
- DE QUINCEY, Thomas. *Del asesinato considerado como una de las bellas artes.* Alianza Editorial. Madrid. 2006.
- ——— *Confesiones de un inglés comedor de opio*. Alianza Editorial. Madrid. 2002.
- ——— *La rebelión de los tártaros*. Alianza Editorial. Madrid. 2005.
- ——— *Suspiria de profundis*. Alianza Editorial. Madrid. 2008.
- ——— *La monja alférez*. Barral editores. Barcelona. 1972.
- DELGADO, Washington. *Historia de la Literatura republicana*. Editorial Rikchay. 2da. Edición. Lima. 1984.
- DÍAZ, Esther. *Posmodernidad*. Editorial Biblos. Buenos Aires. 2000.
- DIEZ DEL CORRAL, Luis. *La función del mito clásico en la literatura contemporánea*. Editorial Gredos. Madrid. 1957.
- EAGLETON, Terry. *Las ilusiones del posmodernismo*. Editorial Paidós. Buenos Aires. 1998.
- ELIADE, Mircea. *El mito del eterno retorno*. Alianza editorial. Madrid. 2000.
- ——— *Imágenes y símbolos*. Taurus. Madrid. 1974.
- ——— *Lo sagrado y lo profano*. Paidós. Barcelona. 1998.
- ——— *Mito y realidad*. Ediciones Guadarrama. Madrid. 1978.
- ELMORE, Peter. *Los muros invisibles. Lima y la modernidad en la novela del siglo XX*. Mosca Azul editores. Lima. 1993.

- FÈLIP VIDAL, Christiane. *Una piel de serpiente. Luis Loayza*. Tesis para obtener la maestría por la Universite Paul Valery. Montpellier. Octubre de 1985.
- FERNÁNDEZ COZMAN, Camilo. "Primera aproximación a 'El héroe' de Luis Loayza". En: http://www.andes.missouri.edu/andes/Comentario/CFC_Heroe.html. 24 de abril de 2003.
- FERREIRA, César. "La silenciosa presencia de Luis Loayza". En: *La casa de cartón*. N° 25, II época. Lima, invierno-primavera de 2002.
- FOSTER, Hal. *La posmodernidad*. Editorial Kairós. Barcelona. 2002.
- FRANCO, Sergio R. "Sobre Luis Loayza". En: *Identidades*, suplemento de el diario *El Peruano* N° 56. Lima, 8 de marzo de 2004.
- GARCÍA-BEDOYA, Carlos. "La narrativa 'posmoderna' (posvanguardista) en Hispanoamérica". En: *Hoja naviera* Año III, N° 4. Lima. 1995.GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo. *El cuento peruano 1920-1941*. Petroperú. Lima. 1990.
- —— *El cuento peruano 1942-1958*. Petroperú. Lima. 1991.
- —— *El cuento peruano 1968-1974*. Petroperú. Lima. 1984.
- —— *El cuento peruano 1980-1989*. Petroperú. Lima. 1997.
- GIDDENS, Anthony. *Consecuencias de la modernidad*. Alianza Editorial. Madrid. 2008.
- GRASSI, Ernesto. *Arte y mito*. Nueva Visión. Buenos Aires. 1968.
- GRIMAL, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*. Paidós. Barcelona. 1984.
- GÜICH, José & Alejandro SUSTI. "Luis Loayza". En: *Ciudades ocultas: Lima en el cuento peruano moderno*. Lima. Universidad de Lima. 2007.
- Gutiérrez, Miguel. *La Generación del 50: Un mundo dividido*. Labrusa. Lima. 1988.

- HARRIS, Marvin. *Teorías sobre la cultura en la era posmoderna*. Editorial Crítica. Barcelona. 2000.
- HAWTHORNE, Nathaniel. *Wakefield y otros cuentos*. Alianza Editorial. Madrid. 1985.
- HERRERO-OLAIZOLA, Alejandro. *Narrativas híbridas: Parodia y posmodernismo en la ficción contemporánea de las Américas*. Editorial Verbum. Madrid. 2000.
- HERRIGEL, Eugen. *Zen en el arte del tiro con arco*. La Mandrágora. Buenos Aires. 1959.
- HUTCHEON, Linda. *A Poetics of Postmodernism*. Routlegde. Nueva York. 1988.
- HIGINO. *Fábulas mitológicas*. Alianza Editorial. Madrid. 2009.
- HOMERO. *La Ilíada*. RBA Coleccionables. Barcelona. 2006.
- —— *La Odisea*. RBA Coleccionables. Barcelona. 2006.
- HUAMÁN MORI, Reinhard[A]. "El relato mítico en *El avaro* de Luis Loayza: asedios a una creación posmoderna". En: *Ginebra Magnolia*. N° 5. Año 3. Lima. Enero de 2005.
- ——[B]. "Una nación resquebrajada: crítica del espacio y del sujeto modernos en *Otras tardes* de Luis Loayza". En: www.lasiega.org. N° 4. Barcelona. 2005.
- ——[C]. "Entrevista a Abelardo Oquendo. [Lima, 09 de diciembre de 2004]". En: *Ginebra Magnolia*. N° 5. Año 3. Lima. Enero de 2005.
- HUAMÁN VILLAVICENCIO, Miguel Ángel. "Tradición narrativa y modernidad cultural peruana". En: *Logos latinoamericano* Año IV, N° 4. Lima. 1999.
- IBARRA, Andoni. "La filosofía al final de una era: modernidad, posmodernidad y post-posmodernidad". En: http://www.euskonews.com/011zbk/gaia11604es.html

- JAMESON, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Ediciones Paidós. Barcelona. 2006.
- —— *El giro cultural*. Ediciones Manantial. Buenos Aires. 1999.
- JAMME, Christoph. *Introducción a la filosofía del mito en la época moderna y contemporánea*. Paidós. Barcelona. 1999.
- JOCHAMOWITZ, Luis. "Luis Loayza, el camino de regreso". En: *La prensa*. Lima. 4 de abril de 1976.
- KIRK, G. S. *El mito. Su significado y funciones en la antigüedad y otras culturas*. Paidós. Barcelona. 1990.
- KOLAKOWSKI, Leszek. *La presencia del mito*. Ediciones Cátedra. Madrid. 1990.
- KRISTAL, Efraín. "Del indigenismo a la narrativa urbana en el Perú". En: *Revista de crítica literaria latinoamericana* Año XIV, Nº 27. Lima. 1988.
- LADY GREGORY. *Cuchulain de Muirthemne*. Siruela. Madrid. 1988.
- LESCANO, Hernán. "Marshall Berman: Nueva York, el 11-S y el mundo en el que vivimos". En: http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-3968-2007-07-22.html. 22 de Julio de 2007.
- LIPOVETSKY, Gilles. *La era del vacío*. Anagrama. Barcelona. 2003.
- LOSADA GUIDO, Alejandro. *Creación y praxis*. UNMSM. Lima. 1976.
- LUTCHING, Wolfgang. "El caso de Luis Loayza: *Una piel de serpiente*". De: *Pasos a desnivel*. Caracas. Monte Ávila Editores. 1971.
- LYON, David. *Postmodernidad*. Alianza Editorial. Madrid. 2005.
- LYOTARD, Jean-François. *La condición posmoderna*. Cátedra. Madrid. 2006.
- MACHEN, Arthur. *El terror*. Alianza Editorial. Madrid. 2004.
- —— *Los tres impostores*. Alianza Editorial. 2003.

- MARDONES, José María. *El retorno del mito. La racionalidad mito-simbólica*. Editorial Síntesis. Madrid. 2000.
- MARTÍNEZ BONATI, Félix. "El sentido histórico de algunas transformaciones del arte narrativo". En: *Revista chilena de literatura*. Nº 47. Santiago de Chile, noviembre de 1995.
- MAY, Rollo. *La necesidad del mito: la influencia de los modelos culturales en el mundo contemporáneo*. Paidós. Barcelona. 1992.
- MELETINSKI, Eleazar. *El mito: literatura y folklore*. Akal. Madrid. 2001.
- MONDOÑEDO, Marcos. "La mirada nostálgica en *Otras tardes* de Luis Loayza". En: http://mjmondonedom.blogspot.com/2007/09/la-mirada-nostlgica-en-otras-tardes-de.html
- ——. "*Una piel de serpiente de Luis Loayza*. Crítica, poética y encuadres". En: www.elhablador.com. Nº 1. Lima. 2003.
- MUDARRA, Américo & César FERREIRA. *Para leer a Luis Loayza*. Lima. UNMSM / Ediciones del Vicerrectorado Académico. 2009.
- NAMORATO, Luciana. "Relaciones extrañas: discurso y referente en los relatos de El avaro y otros textos". En: www.ciberayllu.org.
- OQUENDO, Abelardo [comp.]. *Narrativa peruana. 1950-1970*. Madrid. Alianza editorial. 1973.
- ——. "Algo parecido a la nada". En: *Expreso*. Lima. 7 de julio de 1964.
- ——. "Reaparición de *El avaro*". En: *La República*, Lima, 7 de diciembre de 2000.
- ORTEGA, Julio. "Loayza: fin de Babel". En: *Crítica de la identidad. La pregunta por el Perú en su literatura*. México D.F. FCE. 1988.

- OVIEDO, José Miguel. "Los héroes fatigados de Luis Loayza". En: *El Comercio* [suplemento *El Dominical*]. Lima. 28 de junio de 1964.
- ——. Prólogo a *Diez peruanos cuentan*. Montevideo. Arca Editorial S.R.L. 1968.
- —— *Historia de la literatura latinoamericana. 4. De Borges al presente*. Madrid. Alianza Editorial. 2001.
- RANK, Otto. *El mito del nacimiento del héroe*. Paidós. Buenos Aires. 1961.
- REYES TARAZONA, Roberto. "Lima: de Gran Aldea a Ciudad Moderna". En: *San Marcos* N° 24. UNMSM. 2006.
- RIBEYRO, Julio Ramón. *La palabra del mudo. Antología*. Peisa. Lima. 2005.
- RIZK, Beatriz J. *Postmodernismo y teatro en América Latina: Teorías y prácticas en el umbral del siglo XXI*. The State of Iberoamerican Studies Series / Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima. 2007.
- RODRÍGUEZ, Jaime Alejandro. "Literatura, posmodernidad y otras yerbas". En: http://www.javeriana.edu.co/Facultades/C_Sociales/Facultad/sociales_virtual/publicaciones/posmodernidad/posmodernidad_fcs.html
- SÁBATO, Ernesto. "Algunas reflexiones a propósito del *nouveau roman*". En: *Sur*. N° 285. Buenos Aires, noviembre-diciembre de 1963.
- SALAZAR BONDY, Sebastián. "Una piel de serpiente". En: *revista peruana de cultura*. N° 3. Lima. Octubre de 1964.
- SÁNCHEZ, Luis Alberto. "Otros narradores". De: *La literatura peruana: derrotero para una historia cultural del Perú*. Tomo V. Lima. P. L. Editor. 1975.
- SANDOVAL, Benjamín. "Un análisis narratológico de 'El visitante' de Luis Loayza". En: *Plesiosaurio*. N° 1. Lima, 2009.

- SARAVIA, Guillermo. "El avaro de Loayza". En: *La crónica*. Lima. 25 de enero de 1975.
- SARDÓN, José Luis. "El mismo Loayza". En: *Hueso húmero*. Nº 20. Lima, 1985.
- SCHOENTJES, Pierre. *La poética de la ironía*. Ediciones Cátedra. Madrid. 2003.
- SÓFOCLES. *Tragedias*. RBA Coleccionables. Barcelona. 2006.
- STEVENSON, Robert Louis. *El club de los suicidas / El diamante del rajá*. Alianza Editorial. Madrid. 1994.
- —— *El dinamitero*. Alianza Editorial. Madrid. 1987.
- —— *Las nuevas Mil y una noches*. Alba editorial. Barcelona. 2001.
- SUMALAVIA, Ricardo. ¿Quién conoce a Luis Loayza". En: *Identidades*, suplemento de el diario *El Peruano* Nº 56. Lima. 8 de marzo de 2004.
- SUSTI, Alejandro. "El avaro y otros textos de Luis Loayza: Una aproximación narratológica". Memoria para optar el grado de Bachiller en Lingüística y Literatura por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima. 1991.
- SUZUKI, Shunryu. *Mente Zen, mente de Principiante*. En: http://www.oshogulaab.com/ZEN/TEXTOS/Suzuki_%20Mente_Zen.html
- SUZUKI, D. T. *Ensayos sobre budismo Zen (3° serie)*. Kier. Buenos Aires. 1976.
- TORRES, Camilo. "Bestiario semántico. Notas sobre el *Vocabulario* de Luis Loayza". En: *Hueso húmero*. Nº 45. Lima, diciembre de 2004.
- TORRES, Carlos Luis. "La Postmodernidad o el peligroso espacio de percolación de lo banal". En: http://www.ucm.es/info/especulo/numero29/cltorres.htlm
- VARGAS LLOSA, Mario. "En torno a un dictador y al libro de un amigo". De: *Contra viento y marea*. Barcelona. Seix Barral. 1990.

- ——. "Una amistad, una literatura". En: *El pez en el agua*. Seix Barral. Barcelona. 1991.
- VÁSQUEZ ROCCA, Adolfo. "Modernidad líquida y fragilidad humana; de Zygmunt Bauman a Sloterdijk". En: http://www.margencero.com/articulos/new/modernidad_liquida.html#_ftnref1
- VATTIMO[A], Gianni. *La sociedad transparente*. Ediciones Paidós / I.C.E. de la Universitad Autónoma de Barcelona. Barcelona. 1998.
- ——[B] *El fin de la modernidad*. Editorial Gedisa. Barcelona. 1998.
- —— y otros. *En torno a la posmodernidad*. Editorial Anthropos. Barcelona. 2003.
- VELÁZQUEZ, Fernando. "¿Quién es Luis Loayza". En: *Somos* N° 741. Año XIV. Lima. 17 de febrero de 2001.
- VIDAL, Luis Fernando. *Cuentos limeños (1950-1980)*. Peisa. Lima. 1982.
- VIDAL MENDOZA, Fernando. "El cuento en el Perú 1904-1987". En: *Literaturas andinas* Año I, N° 1. Lima. 1988.
- VOGELMANN, D. J. *El Zen y la crisis del hombre*. Paidós. Buenos Aires. 1967.
- ZAVALETA, Carlos Eduardo. *Narradores peruanos de los 50's. Estudio y antología*. Instituto Nacional de Cultura. Instituto de estudios literarios Antonio Cornejo Polar. Lima. 2006.


ACADEMIA S. MARCI VRBIS REGVM IN PERV.
S.M
VLT
PLVS
RA