



**Universidad Nacional Mayor de San Marcos**

**Universidad del Perú. Decana de América**

Dirección General de Estudios de Posgrado  
Facultad de Letras y Ciencias Humanas  
Unidad de Posgrado

**“El proceso de escritura del libro de cuentos *La vida inevitable* y la gestación de un discurso crítico - autorreflexivo en la tradición literaria peruana”**

**TESIS**

Para optar el Grado Académico de Magíster en Escritura Creativa

**AUTOR**

Lennyn Richard HEREDIA MIMBELA

**ASESOR**

Dr. Jorge Antonio VALENZUELA GARCÉ

Lima, Perú

2020



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

---

Heredia, L. (2020). *El proceso de escritura del libro de cuentos La vida inevitable y la gestación de un discurso crítico -autorreflexivo en la tradición literaria peruana*. Tesis para optar grado de Magíster en Escritura Creativa. Unidad de Posgrado, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú.

---

## HOJA DE METADATOS COMPLEMENTARIOS

1. CÓDIGO ORCID DEL AUTOR  
0000-0002-4694-0220
2. CÓDIGO ORCID DEL ASESOR  
0000-0001-8886-699X
3. DNI DEL AUTOR  
44311359
4. GRUPO DE INVESTIGACIÓN  
No pertenece
5. INSTITUCIÓN QUE FINANCIA PARCIAL O TOTALMENTE LA INVESTIGACIÓN  
Autofinanciado
6. UBICACIÓN GEOGRÁFICA DONDE SE DESARROLLÓ LA INVESTIGACIÓN.  
DEBE INCLUIR LOCALIDADES Y COORDENADAS GEOGRÁFICAS.  
  
6.1. Universidad Nacional Mayor de San Marcos  
Av. Universitaria S/N. Avenida Venezuela cdr.34  
12°03'21.6''S 77°05'03.9''W
7. AÑO O RANGO DE AÑOS QUE LA INVESTIGACIÓN ABARCÓ:  
2017-2019



**UNIDAD DE POSGRADO**  
**ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TESIS DE**  
**GRADO ACADÉMICO DE MAGISTER**

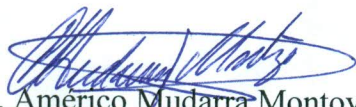
A los trece días del mes de febrero de dos mil veinte, siendo las 16.00 horas, en el local de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas, se reunió el Jurado de Grado integrado por los profesores: Dr. Américo Mudarra Montoya (Presidente-Informante), Dr. Jorge Valenzuela Garcés (Asesor), Mg. Javier Morales Mena (Informante) y Mg. César López Nuñez (Miembro) para calificar la sustentación de la tesis titulada **EL PROCESO DE ESCRITURA DEL LIBRO DE CUENTOS LA VIDA INEVITABLE Y LA GESTACIÓN DE UN DISCURSO CRÍTICO-AUTORREFLEXIVO EN LA TRADICIÓN LITERARIA PERUANA**, presentada por el señor **Lennyn Richard Heredia Mimbela** Bachiller en Literatura, para optar el Grado de Magister en Escritura Creativa.

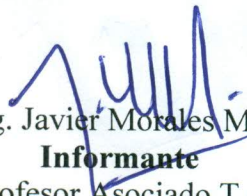
Hecha la exposición y absueltas las preguntas formuladas por el Jurado, éste acordó la siguiente calificación de acuerdo a lo establecido por el Reglamento General de Estudios de Posgrado.

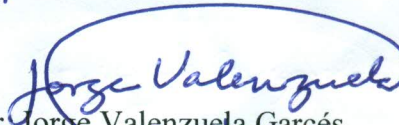
*Excelente (19)*

Habiendo sido aprobada la sustentación de la tesis, el Jurado recomendó que la Facultad proponga que se le otorgue el grado académico de Magister en Escritura Creativa al bachiller **Lennyn Richard Heredia Mimbela**.

El acto académico de sustentación concluyó a las *5<sup>00</sup> pm* horas.

  
Dr. Américo Mudarra Montoya  
**Presidente-Informante**  
Profesor Principal D.E.

  
Mg. Javier Morales Mena  
**Informante**  
Profesor Asociado T.C.

  
Dr. Jorge Valenzuela Garcés  
**Asesor**  
Profesor Principal T.C.

  
Mg. César López Nuñez  
**Miembro**  
Profesor Contratado

*A Mercedes y Ricardo,  
mis padres,  
después de mucho*

*A Tania,  
por el nuevo mundo*

*A Xelete y Álvaro,  
que fueron testigos*

## ÍNDICE

	Pág.
<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	1
<b>CAPÍTULO I EL PROCESO DE ESCRITURA DESDE EL DISCURSO CRÍTICO LITERARIO: EL ENFOQUE GENÉTICO</b>	
1.1 Surgimiento y aportes de la crítica genética.....	7
1.2 El ante-texto de una obra.....	8
1.3 El estado ante-textual.....	10
1.4 La propuesta genética de Pierre-Marc de Biasi.....	11
1.4.1 Procesos al interior del estado ante-textual.....	14
1.4.2 Fases genéticas del estado ante-textual.....	18
1.5 El aporte de la crítica genética: la ampliación del objeto de estudio.....	19
<b>CAPÍTULO II EL PROCESO DE GESTACIÓN Y ESCRITURA DESDE EL DISCURSO AUTORREFLEXIVO LITERARIO</b>	
2.1 El cambio de siglo y la gestación de un discurso autorreflexivo.....	21
2.2 Antecedentes: Edgar Allan Poe.....	23
2.2.1 <i>Filosofía de la composición</i> y el elemento preceptivo.....	24
2.2.1.1 Sobre la composición y el contenido.....	25
2.2.1.2 Estrategias narrativas y elementos del discurso autorreflexivo..	28
2.2.1.3 Una lectura desde la crítica genética.....	30
2.3 Mario Vargas Llosa y la génesis del discurso autorreflexivo en la tradición narrativa peruana.....	33
2.3.1 <i>Historia secreta de una novela</i> y el elemento autobiográfico.....	35
2.3.1.1 Declaración de objetivos, puesta en escena y proceso de escritura.....	37
2.3.1.2 La constitución del elemento autobiográfico y el autor como personaje.....	41
2.3.1.3 Una lectura desde la crítica genética.....	46
2.4 Miguel Gutiérrez y el discurso autorreflexivo a inicios del siglo XXI.....	48
2.4.1 <i>La invención novelesca</i> y el elemento dialógico.....	50
2.4.1.1 De la partícula a la escritura.....	53
2.4.1.2 Los procesos genéticos desde el discurso autorreflexivo.....	55
2.5 Alonso Cueto y el discurso autorreflexivo en la segunda década del siglo XXI	57
2.5.1 Elementos del discurso autorreflexivo en este ensayo.....	59
2.5.2 <i>La piel de un escritor</i> o las posibilidades y limitaciones del discurso autorreflexivo.....	62
2.6 Características del discurso autorreflexivo literario.....	65
2.6.1 En cuanto al sujeto: del sujeto crítico al sujeto autorreflexivo.....	65
2.6.2 En cuanto al objeto de estudio: procesos de gestación y escritura.....	66
2.6.3 En cuanto a las características del discurso: componentes y estrategias... 67	67
2.7 El surgimiento del discurso crítico-autorreflexivo desde la academia.....	69

**CAPÍTULO III EL PROCESO DE GESTACIÓN Y ESCRITURA DE *LA VIDA INEVITABLE* (2014): UNA PROPUESTA AUTORREFLEXIVA LITERARIA**

4.1 La propuesta autorreflexiva.....	71
<b>CONCLUSIONES</b> .....	134
<b>REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	138
<b>ANEXOS</b>	
1. Documentos de génesis.....	140
2. <i>La vida inevitable</i> (2014).....	150

## INTRODUCCIÓN

La maestría en Escritura Creativa de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos solicita a sus egresados, como parte de su tesis para optar el grado de magíster, además de una obra de ficción, un texto que reflexione sobre algún aspecto de ella. Aunque todavía es pronto para analizar las implicancias de una maestría de este tipo dentro del proceso literario peruano, desde ya se debe enfatizar su carácter pionero al promover entre los autores no solo una conciencia de sus procesos creativos sino la necesidad de concretar dicha conciencia en un nuevo producto. Esto resulta particular pues, en nuestra tradición, el abordaje de los distintos aspectos de una obra, de forma predominante, ha corrido a cuenta del discurso crítico literario, el cual supone en primer término una distancia entre un sujeto y su objeto de estudio. En ese sentido, la reflexión que un autor o autora pueda desarrollar sobre su propia obra implica necesariamente ciertos cambios.

El primero se relaciona con una ampliación de su objeto de estudio. A diferencia de un enfoque crítico tradicional, cuyo objeto *solo* es una obra publicada, es decir, la versión definitiva de un texto literario, cuando un autor o autora reflexiona sobre su trabajo de ficción, es posible integrar en ello otros aspectos. Por ejemplo, los escritores conocen de primera mano los procesos de gestación, textualización o corrección de su obra, detalles particulares sobre su estructura, y tienen acceso a un valioso material que registra ello. Todo esto representa un conocimiento específico, exclusivo del autor o

autora, distinto del que posee (o puede poseer) un sujeto ajeno a la obra, y que no debe excluirse al momento de la reflexión. Dicho esto, en el campo de la crítica existe un enfoque *no* tradicional, afín a este punto de vista, aunque marginal o inexistente dentro del sistema crítico literario peruano, al que es posible recurrir para orientar o encaminar el trabajo *autorreflexivo*. Nos referimos a la crítica genética, o genética textual, cuyo objeto de estudio incluye -en efecto- todos los materiales y procesos anteriores a la obra definitiva; a través del análisis de un “ante-texto”, este enfoque permite reconstruir la gestación de una obra y enfatiza la complejidad de su proceso de escritura.

En la búsqueda de antecedentes para la elaboración de esta tesis, nos remitimos en primer lugar a la tradición narrativa peruana. A partir de ello, descubrimos ciertos textos en los cuales sus autores reflexionan, desde su experiencia de escritura, sobre una obra propia. En el siglo XXI, en la década que estamos cerrando, se publicó *La piel de un escritor* (2014), de Alonso Cueto, que contiene un breve ensayo sobre algunos aspectos del proceso de escritura de *La hora azul* (2005), su novela más conocida. Del mismo modo, en la década anterior, se publicó *La invención novelesca* (2008), de Miguel Gutiérrez, que contiene varios ensayos acerca del proceso de gestación de algunas de sus novelas más importantes, como *La violencia del tiempo* (1991) o *El mundo sin Xóchitl* (2001). Cuando dirigimos nuestra atención al siglo XX, para rastrear un texto previo que compartiera similar relación, un posible origen, dimos con el ensayo *Historia secreta de una novela* (1971), de Mario Vargas Llosa, el cual presenta los procesos de gestación y escritura, entre otros aspectos técnicos, de *La casa verde*.

Por otra parte, en el siglo XXI, casi en paralelo, se ha presentado un fenómeno sin duda relacionado con lo anterior. Se trata de la apertura de maestrías en Escritura Creativa en las dos universidades más representativas del país. En la primera década, se inauguró esta maestría en la Facultad de Letras de San Marcos (2007); y en la segunda

década, casi como una reafirmación de cierta sensibilidad de época, sucedió lo mismo en la Pontificia Universidad Católica del Perú (2018). En el caso de San Marcos, se han sustentado hasta ahora cuatro tesis cuyo objeto de estudio es un texto narrativo. Aunque se trata de un corpus en plena gestación, cuyas características particulares tendrán que estudiarse más adelante, con mayor distancia crítica, se puede afirmar desde ya que comparten la estructura básica de la *autorreflexión literaria*.

Ahora bien, la convergencia de ambos sucesos (la publicación de dichos textos y la apertura de tales maestrías en el ámbito académico), en las dos primeras décadas del siglo XXI, obliga no solo a enfatizar el surgimiento de un tipo particular de discurso, que bien podríamos denominar *autorreflexivo literario*, sino también a atribuirle, en términos de Cornejo Polar, un carácter emergente. En este contexto, buscamos reafirmar la autonomía del discurso elaborado por los creadores literarios al reflexionar, desde los conceptos que son producto de su aprendizaje creativo, sobre la obra de otros autores o la suya propia. Por ello, el objetivo principal de esta tesis consiste en presentar el proceso de gestación y escritura de *La vida inevitable* (2014), nuestro libro de cuentos, siguiendo los lineamientos de dicho discurso, cuya característica más importante es la disolución o ruptura de la díada tradicional sujeto-objeto de estudio. En adelante el autor es un sujeto autorreflexivo y su obra es, al mismo tiempo, el objeto de su autorreflexión.

En este sentido, esta tesis organiza en tres capítulos las ideas mencionadas. En el primero, a modo de marco teórico, se presenta un acercamiento desde el discurso crítico literario al proceso de escritura de una obra. Para ello, se explican sus características desde el punto de vista de la crítica genética. Asimismo, se precisa el origen e importancia de dicho enfoque, se define la categoría ante-texto y se detalla la propuesta de Pierre-Marc de Biasi acerca de las fases genéticas del estado ante-textual. Por último, se realiza un balance de estos aportes, con el objetivo de señalar aquel que sustenta la

perspectiva de esta tesis. En el segundo capítulo, se presenta el proceso de gestación y escritura de una obra desde el punto de vista del discurso autorreflexivo literario. Según esto, se dilucidan las estrategias que utilizan tres narradores peruanos al reflexionar sobre su propio trabajo creativo. Para ello, se analizan los casos de Vargas Llosa en *Historia secreta de una novela* (1971), Miguel Gutiérrez en *La invención novelesca* (2008) y Alonso Cueto en *La piel de un escritor* (2014). A partir de este análisis, además, se precisan las características de este tipo de discurso. El tercer capítulo, sobre esta base, se presenta nuestra propuesta autorreflexiva acerca del libro de cuentos *La vida inevitable*.

\*\*\*

Esta tesis surgió de un malestar: la imposibilidad de conciliar mi formación crítica y mi pasión por la escritura de ficción, el aparente divorcio entre ambas, que durante años consideré indisoluble. Para adaptar la hermosa metáfora de Arguedas, ojalá sin afearla un ápice, muchas veces me sentí como un creador de ficciones entre mis amigos críticos y como un crítico entre mis amigos creadores, sin un lugar en el mundo, sin conseguir establecer mi espíritu del todo en uno u otro lado. Esto generó en mí ciertos periodos de crisis y abandonos, a veces de una actividad, a veces de otra. En ese sentido, acabar esta tesis implicó también un reto personal. Traía auestas un antecedente negativo: pese a avanzar varios borradores de la tesis de licenciatura, nunca conseguí llevarla a buen puerto, lo que me dejó en deuda conmigo mismo, acaso con mi entorno, acaso con algunos profesores de San Marcos que durante un tiempo esperaron algún fruto de mi educación.

Por lo demás, como todo producto del trabajo constante, la investigación para esta tesis implicó un obligado *tour de force*, que en ocasiones solo conseguía superar

con la imagen de los proyectos que podría retomar una vez terminada. En cierta medida, del mismo modo que la publicación de *La vida inevitable* representó el fin de un ciclo, esta tesis representa el fin de otro. Como todo fin, ciertamente, es también el inicio de uno nuevo, el cual me gustaría abrir agradeciendo a aquellas personas que lo hicieron posible, sobre todo a mi amigo Cesar López Nuñez, por su paciencia para resolver mis dudas e impertinencias, personales y de investigación. De modo especial, además, agradezco la compañía de mi esposa Tania Mauricio Alméstar, sin cuya fe y apoyo ninguna de estas páginas habría existido siquiera, o de haber existido, no tendrían mayor sentido.

## CAPÍTULO I

### EL PROCESO DE ESCRITURA DESDE EL DISCURSO CRÍTICO LITERARIO: EL ENFOQUE GENÉTICO

La crítica literaria que se funda a inicios del siglo XX, en clara oposición al paradigma positivista del XIX, centró su atención en el texto literario, concebido como un objeto portador de sentidos que necesitan desentrañarse. En este contexto, un enfoque crítico tradicional analiza o estudia una obra publicada, es decir, la versión final o definitiva de un texto literario. Esto permitía, ciertamente, romper con el matiz biografista anterior. Sin embargo, la propia evolución de la ciencia literaria produjo, a fines del largo siglo XX, diversos cuestionamientos a tal objeto y, tras el advenimiento de una *nueva crítica*, una ampliación del mismo. En adelante, se asume que la obra o producto literario *está* en el punto de llegada de un largo proceso escritural. Este nuevo principio abre la posibilidad de analizar dicho proceso en busca de nuevos sentidos para la obra.

Dicho ello, el propósito de este capítulo es presentar un acercamiento crítico al proceso de escritura de una obra. Para ello, se explican sus características desde el punto de vista de la crítica genética. Asimismo, se precisa el origen e importancia de este enfoque, se define el ante-texto como una categoría fundamental y se detalla la propuesta de Pierre-Marc de Biasi acerca de los procesos parciales y fases genéticas del estado ante-textual. Por último, se realiza un balance de sus aportes, con el objetivo de señalarla ampliación del objeto de estudio como aquel que sustenta esta tesis.

### 1.1 Surgimiento y aportes de la crítica genética

Aunque están emparentadas y suelen utilizarse como formas equivalentes o sinónimas, resulta necesario distinguir entre la genética textual y la crítica genética. En general, la primera hace referencia al método o metodología que analiza los manuscritos de una obra, los clasifica, los descifra y eventualmente los publica. Por su parte, la segunda se refiere al discurso que surge de la interpretación de los resultados de dicho análisis (Pastor, 2008, p. 11). Ciertamente, este movimiento nace del estructuralismo formalista francés y, aunque es posible rastrear ciertos antecedentes, su partida de nacimiento se reconoce en la publicación de *Le texte et l'avant-texte* de Jean Bellemin-Noël (1972). Este trabajo parte de los cambios impulsados por la denominada *nueva crítica* francesa; por ejemplo, la nueva concepción de signo, sujeto y texto que promueven Roland Barthes o Jacques Lacan.

Este enfoque representa un cambio principalmente en cuanto al objeto de su estudio, ya que, en lugar de centrar su atención en la obra o producto textual acabado, el sujeto de la crítica genética traslada su interés hacia el proceso de producción textual, con lo cual su perspectiva cambia “del autor al escritor, de lo escrito a la escritura, de la estructura al proceso, de la obra a la génesis” (Pastor, 2008, p.10). Debe notarse que este cambio apunta, en todos los casos, hacia una concepción dinámica de la escritura y de los propios estudios literarios, con lo cual se abre “la posibilidad de observar la estructura plena y viva de una escritura en estado naciente, su desarrollo, su metamorfosis, las dificultades de su evolución” (Pastor, 2008, p.10). Según esto, el objetivo esencial del enfoque genético es, a partir del análisis de los manuscritos, la reconstrucción de dicho proceso y la presentación de sus características particulares, en

un autor y obra específicos. Para llevar a cabo ello, se estudian todos los documentos preparatorios o de génesis, es decir, distintos borradores o ante-textos.

Debe anotarse que este movimiento surge en Francia, debido al descubrimiento de grandes colecciones de manuscritos de escritores del siglo XIX, como Flaubert o Victor Hugo, y al impulso del estructuralismo. No obstante, este punto de vista pronto es asumido y aplicado en otros espacios de investigación, como en España, donde además se reconoce un antecedente en el trabajo de Amado Alonso. En América Latina, es justamente bajo la influencia y el liderazgo del español que se introduce este tipo de análisis en universidades argentinas. Una discípula suya, Ana María Barrenechea, por ejemplo, será la gestora detrás de la conocida Colección Archivos, que ha publicado a los principales autores latinoamericanos en ediciones críticas siguiendo lineamientos de la genética textual. Asimismo, otra estudiosa y difusora de importancia es Élide Lois, autora de una edición crítica-genética de *Don Segundo Sombra* (1988).

Para el caso peruano, aunque no es posible considerarlos del todo estudios de crítica genética, ciertas publicaciones comparten algunos principios o puntos de vista. Es posible mencionar, por ejemplo, la *Obra poética completa* (1968) de César Vallejo, en la edición facsimilar publicada por Moncloa Editores. Asimismo, destacan el estudio que realiza Ricardo González-Vigil sobre el poema “Los heraldos negros” en *Leamos juntos a Vallejo* (1988), o el análisis de José Luis Rivarola titulado “Una anécdota y un manuscrito de Javier Heraud” (1994). Pese a ello, se debe afirmar que en nuestro ámbito no es este un tipo de análisis muy extendido. En líneas generales, se ve limitado por una cuestión material, pues centra su estudio en documentos con los cuales, en muchos casos y por diversas razones, la institución literaria peruana no cuenta.

## 1.2 El ante-texto de una obra

La consolidación de la crítica genética obliga a sus estudiosos a impulsar nuevas categorías de análisis. En este marco, la noción de ante-texto es sin duda un aporte central. Surge tras el legítimo y necesario interés de definir un nuevo objeto de estudio, el cual se ubica en relación con el texto. ¿Qué existe antes de la versión definitiva, ya publicada, de una obra literaria? No se trata solo de dilucidar un material específico, sino de tener en cuenta la etapa específica, dentro de la producción textual, a la cual un documento corresponde. Al inicio, se denomina de forma general borradores o manuscritos de trabajo. Sin embargo, en la medida que se afina el enfoque, a este texto-anterior-al texto, a los documentos previos a la edición de una obra, a la “sucesión de esbozos y redacciones que le dieron nacimiento”, se les conoce como ante-textos, o documentos de génesis, que son vitales pues “contienen importantes informaciones sobre la fabricación de la obra” (Pastor, 2008, p.11).

El propio Bellemin-Noël ([1977] en adelante, 2008) realiza una distinción mayor en torno a tres conceptos claves: el manuscrito, los borradores y el ante-texto. El primero se refiere a un “conjunto de soportes materiales que se apoya en el texto, que son fijados-reproducidos por un conservador para asegurar la autenticidad de un escrito y convertirlo en objeto de un culto” (p.63). Esta definición enfatiza sobre todo el valor material del documento. Un ejemplo representativo de la reproducción de manuscritos es la edición facsimilar de una obra. Por otra parte, los borradores hacen referencia al mismo conjunto de documentos que han servido para la redacción de una obra, pero “transcritos-presentados por un historiador de la literatura en aras de reconstituir la prehistoria de esa realización tanto desde el punto de vista formal como desde el punto de vista de los contenidos” (p.63). En este caso, el sujeto crítico cumple un papel activo, ya que procura recomponer qué anotación o acto de escritura se ejecutó antes o después, discrimina el material, establece una cronología, etc.

Por último, este autor define ante-texto como “una cierta reconstrucción de lo que ha precedido a un texto, establecida por un crítico con la ayuda de un método específico, para ser el objeto de una lectura en continuidad con el hecho definitivo” (p.63). Según esto, un sujeto externo a la obra, a partir del trabajo presentado en los conceptos anteriores, genera un tipo de discurso crítico, enuncia una teoría o hipótesis sobre el proceso de escritura de tal o cual autor. En adelante, será posible referirse a un material ante-textual, o a una documentación ante-textual, o a un dossier de ante-textos, en tanto existe un discurso que los articula. Esto funciona en consonancia con el objetivo principal de la crítica genética: el “estudio del proceso de creación material tal como lo muestran los manuscritos” (Pastor, 2008, p.17). Este proceso creativo se entiende también, para el caso específico de la obra literaria, como el proceso de redacción o, de forma más específica, *los procesos* de dicha obra.

### **1.3 El estado ante-textual**

Un autor que lleva un paso adelante los estudios de crítica genética es Pierre-Marc de Biasi ([1998] en adelante, 2008), con la ventaja de trabajar sobre lo ya avanzado por Bellemin-Noël. Según su punto de vista, es necesario precisar todavía más lo considerado por muchos “ese terreno vago y desdeñable de todo lo que precede a la versión acabada del texto” (De Biasi, 2008, p.113). Concibe a la escritura como un conjunto de procesos de redacción, dentro de los cuales se encuentra el proceso ante-textual. Además, retoma la noción de borrador como un espacio fundamental para su enfoque, pues en él es posible observar cómo

se despliegan, como en tiempo real, las elecciones del escritor, las formas iniciales de su proyecto y sus metamorfosis, sus dudas que inventa en el campo de los posibles, las aceleraciones y los momentos de desaliento o de bloqueo en la redacción, las bruscas intuiciones o los felices desprecios que barren las dificultades y hacen que la escritura tome una nueva vía (p. 115).

Según ello, el estado ante-textual designa “el [estado] del proceso de producción de la obra, tal como podrá reconstruirse por el análisis de los manuscritos de trabajo del autor, interpretado luego según un método crítico definido” (p. 125). En ese sentido, un autor ampliamente estudiado desde la crítica genética es Gustave Flaubert. Esto se debe a que el escritor normando poseía un método de trabajo que permitía conservar distintos tipos de documentos, archivos completos, variados dispositivos de escritura, comentarios a modo de anotaciones acerca de su propio trabajo, etc. Esto lleva a los genetistas a considerar sus manuscritos un corpus ejemplar. En esta medida, ya para 1998, los estudios sobre este material estaban muy avanzados, lo que permitió deducir un cierto número de constantes o recurrencias de valor general, pasibles de extrapolar en el estudio del proceso de escritura de otros autores y obras.

#### **1.4 La propuesta genética de Pierre-Marc de Biasi**

Para los fines de esta tesis, se reconoce que un aporte fundamental de este autor francés consiste en sistematizar, a partir del estudio del dossier genético de Flaubert, ciertas fases del proceso de escritura de una obra narrativa. Sin embargo, aunque presenta un conjunto detallado de documentos para cada fase, esto no indica que el autor de *Madame Bovary* hubiera ejecutado cada uno de ellos, sino más bien que el crítico extrapola una serie hipotética de documentos posibles. En ese sentido, la propuesta de DeBiasi, desde un punto de vista tipológico, precisa

las modalidades, la lógica y los límites de esta serie de mutaciones, mostrando cómo esta etapa de redacción [el ante-texto], mientras posee su identidad y coherencia, está lejos de constituir una transición simple en el proceso de génesis sino que constituye, por el contrario, una mediación compleja que pone en marcha funciones operativas solidarias pero profundamente distintas (p. 116).

Para arribar a ello, partiendo siempre del análisis de los documentos de génesis, divide dicho proceso, en primer lugar, en dos grandes estados: textual y ante-textual. A

su vez, este último está conformado por tres fases genéticas: pre-redaccional, redaccional y pre-editorial. Al interior de estas, se llevan a cabo distintos procesos y funciones operativas, que en ocasiones se superponen o entrecruzan en el tiempo. Las funciones operativas, ya desde un punto de vista organizativo como ejecutivo, indican qué papel cumple tal o cual actividad del autor dentro de cada fase: orientación del proyecto, exploración, concepción, información, programación, estructuración, etc. Por ejemplo, el denominado “borrador” formaría parte específicamente de la fase redaccional, y en él se presentaría la función de textualización, que incluye a su vez distintos momentos, como la redacción, las correcciones de estructura o la integración documental, tal como se precisa en el siguiente cuadro.

Desde un punto de vista metodológico, lo más importante de esta clasificación detallada de fases -y documentos de génesis en cada una de ellas- es que permite extraer nociones útiles para el análisis de nuestro propio proceso de escritura de *La vida inevitable*.

## TIPOLOGÍA DE LOS DOCUMENTOS DE GÉNESIS

<i>ESTADOS</i>	<i>FASES</i>	<i>FUNCIONES OPERATORIAS</i>	<i>TIPOS DE DOCUMENTOS</i>
proceso provisional	exogénesis y endogénesis exploratorias pre-iniciales	<b>Orientaciones</b> fuentes y resurgencias temas de investigación	Dossiers de génesis anteriores Planos y redacciones anteriores no acabadas Notas de proyectos, de ideas, de viajes
proceso exploratorio			Marginalia, notas y documentación diversas
proceso preparatorio	<b>FASE PRE-REDACCIONAL</b>	<b>Exploraciones</b> formulación del anteproyecto	Bocetos exploratorios Fragmentos de redacciones exploratorias Nuevas notas de proyectos y de ideas
proceso de inicialización	exogénesis y endogénesis guionísticas iniciales	<b>Concepción</b> <b>Información</b> <b>Programación</b>	Documentación. Lecturas preparatorias Planes y guiones iniciales, programa Listas, notas de recepción, sinopsis Esbozo del incipit Plan o guion global Primer esbozo general
proceso guionístico	endogénesis guionística	<b>Estructuración</b> general y local de la redacción	Planes y guiones desarrollados, argumentación Notas de recepción, cronologías, genealogías Listas, planes parciales, esbozos, sumario Esbozos de conjunto
proceso documental			Notas de lectura, de encuesta, de viaje Notas iconográficas, topográficas Croquis, esquemas, dibujos, fotos Documentos diversos, recortes de prensa
<b>ANTE-TEXTO</b>			
proceso redaccional	<b>FASE REDACCIONAL</b> endogénesis guionística y escritural	<b>Textualización</b> redacción refecciones estructurales integración documental	Borradores de incipit, esbozos detallados Versiones sucesivas de conjunto Borradores y puesta en limpio progresiva Planes, guiones y resúmenes intermedios Notas de recepción, esquemas, croquis Puestas en limpio corregidas
proceso post-redaccional	<b>FASE PRE-EDITORIAL</b> endogénesis escritural	<b>Última mano</b>	Manuscrito predefinitivo Manuscrito definitivo Copia de manuscrito definitivo (copista)
	<b>PRIMERA FASE EDITORIAL</b> bajo control del autor	<b>Preparación de la edición impresa</b> últimas correcciones	Manuscrito enviado al editor Manuscrito enviado al impresor Juegos de primeras pruebas Último juego de pruebas, "imprimatur"
		<b>Fabricación de la primera edición</b>	Preparación, composición, ozalid Edición pre-original (prensa) Primera edición en volumen
<b>TEXTO</b>	Variantes textuales	<b>Reediciones en vida del autor</b>	De la segunda edición a la penúltima edición publicada en vida del autor Edición pirata Última edición publicada en vida del autor Correcciones autógrafas a la última edición
texto variante	<b>SEGUNDA FASE EDITORIAL</b> fuera del control del autor	<b>Ediciones póstumas</b>	Ediciones críticas, escolares, para el gran público Ediciones resumidas, adaptaciones diversas Ediciones ilustradas

### 1.4.1 Procesos al interior del estado ante-textual

A nivel operativo, el límite entre texto y ante-texto se encuentra en la publicación de una obra. En este momento, todo lo variable y móvil del proceso se fija en una versión definitiva, al menos de forma convencional, que se da a conocer a un público. Según esto, todo lo anterior, a partir del surgimiento de la idea inicial, se considera ante-textual. En el plano escritural, este periodo designa a todas las operaciones que un autor lleva a cabo antes de la publicación. Ciertamente, el objetivo de la crítica genética consiste en estudiar dicho proceso, sus momentos o etapas sucesivas. Debe tenerse en cuenta que, como en esta parte no existe una obra sino un proceso de gestación, De Biasi se refiere a ella como “proyecto de redacción”. En ese sentido, siguiendo un criterio cronológico, se reconocen hasta ocho procesos particulares en el estado ante-textual (2008, pp. 126-127).

- a) En el *proceso provisional*, no aparece aún ningún documento que forme parte del proyecto de redacción puntual. No obstante, por el propio hábito de trabajo escritural, el autor dispone de apuntes o anotaciones diversas. Según ello, el autor convierte algunos de estos materiales “en una estructura de expectativa potencialmente orientada” (p.126) hacia el proyecto. A nivel funcional, es el momento de las orientaciones; en él se evalúan fuentes y resurgen temas por los cuales el autor pudo haber mostrado interés antes. En ese sentido, un acercamiento crítico incluye el estudio de dossiers de génesis anteriores; planos y redacciones no acabadas de proyectos anteriores; notas de proyectos, de ideas, de viajes.
- b) En el *proceso exploratorio*, el autor no emprende aún el proyecto de redacción, no decide su ejecución documentada. No obstante, a nivel funcional, es el momento en que explora de modo informal ideas posibles de este. Según ello, un

acercamiento crítico genético incluye el estudio de marginalia, notas y documentación diversas, a través de las cuales se llevan a cabo dichas exploraciones.

- c) En el *proceso preparatorio*, como consecuencia de lo anterior, surge el anteproyecto de una redacción. Es un momento de decisiones. En ese sentido, un acercamiento crítico incluye el estudio de bocetos exploratorios, ciertos fragmentos de redacciones exploratorias, nuevas notas de proyectos y de ideas.
- d) El *proceso de inicialización* es el primer momento en el cual cobra forma el proyecto propiamente dicho. A nivel funcional, es un momento de concepción, información y, en algunos casos, de programación del proyecto. En ese sentido, una acercamiento crítico aborda el estudio de documentación llevada a cabo por el autor; lecturas preparatorias; planes y guiones iniciales, programa; listas, notas de redacción, sinopsis; esbozos del *incipit*; plan o guion global; así como un primer esbozo general de la obra.
- e) En el *proceso guionístico*, la concepción y la programación del proyecto se vuelven a trabajar. A nivel funcional, es un momento de estructuración general y local de la redacción. En ese sentido, un acercamiento crítico genético incluye el estudio de los planes y guiones desarrollados, argumentación; notas de redacción, cronologías, genealogías; listas, planes parciales, esbozos, sumario; esbozos de conjunto de la obra.
- f) En el *proceso documental*, el escritor recoge, algunas veces, documentación más o menos extensa, la selecciona y transforma para integrarla en la redacción. A nivel funcional, recurre a investigaciones de redacción específicas. En ese sentido, un acercamiento crítico genético incluye el estudio de notas de lectura,

de encuesta, de viaje; notas iconográficas, topográficas; croquis, esquemas, dibujos, fotos; documentos diversos, recortes de prensa consultados por el autor.

- g) En el *proceso redaccional*, se cumple la textualización propiamente dicha, la primera versión del texto, a través de los borradores hasta el manuscrito definitivo. A nivel funcional, es también el momento de ajustes estructurales e integración documental. En ese sentido, un acercamiento crítico genético incluye el estudio de borradores de íncipit, esbozos detallados; versiones sucesivas de conjunto; borradores y puesta en limpio progresiva; planes, guiones y resúmenes intermedios; notas de redacción, esquemas, croquis; puestas en limpio corregidas.
- h) En el *proceso post-redaccional*, el autor corrige y reescribe sobre una copia en limpio del manuscrito definitivo y, luego, sobre las pruebas que servirán para la edición impresa del texto. En ese sentido, un acercamiento crítico genético incluye el estudio de un manuscrito predefinitivo; un manuscrito definitivo, o copia de manuscrito definitivo. Asimismo, el estudio de un posible manuscrito enviado al editor; un posible manuscrito enviado al impresor; el juego de primeras pruebas; el último juego de pruebas; *imprimatur*(últimas modificaciones autógrafas que se consignan).

A partir de lo presentado, pueden extraerse algunas consideraciones importantes sobre el proceso ante-textual. En primer lugar, si bien es posible dividirlo en ocho partes, estas no deben asumirse de forma rígida o estanca. Es decir, una vez traspuesta una de ellas, el autor puede volver a la inmediata anterior, o incluso antes, según sea el caso, de acuerdo con lo que desee replantear. En segundo lugar, aunque es posible que los narradores cumplan un proceso similar, este no necesariamente se presenta en el orden indicado. Más aún, cada autor, de acuerdo con su propia experiencia, enfatiza más

o menos alguno de aquellos procesos particulares, o suprime otro; incluso, dentro de un mismo autor, el énfasis puede variar de una obra a otra. En tercer lugar, existe cierta diferencia entre un proyecto y otro, en cuanto al proceso ante-textual, desde su concepción misma: si tal obra surgió de un proyecto predeterminado -por ejemplo, cuando se firma un contrato editorial que implica la publicación de una novela cada dos años-, o si acaso surgió en la dinámica misma de la escritura, a partir de ciertas notas personales, o como un residuo de otros proyectos.

Por último, los procesos particulares presentes en la producción de una obra cumplen con dos movimientos generales: de estructuración y de textualización. En otras palabras, el autor en primera instancia organiza un escrito y luego ejecuta lo organizado, para volver después sobre lo primero y reorganizarlo, más o menos por un tiempo indefinido, cuyo límite llega al momento de fijarse en una publicación. A estos conceptos, De Biasi los denomina lo guionístico y lo escritural, respectivamente. El primero implica un enfoque macrogenético y se refiere a todo proceso de escritura centrado en un trabajo

de planificación, de organización y de estructuración del relato, en grandes o pequeñas unidades, bajo la forma prospectiva de planos y de guiones generales o parciales que servirán de documentos de control, pero también bajo la forma retrospectiva de resúmenes o de balances provisionales que puedan utilizarse para señalar el punto en el curso de la redacción (2008, p.138)

Por su parte, el segundo implica un enfoque microgenético y se refiere a todo proceso de escritura centrado en un trabajo “de verbalización y de textualización, sea cual sea su estado de avanzamiento hacia una forma léxica y sintáctica acabada” (2008, p. 138). En ese sentido, el proceso de producción de una obra, según este modelo, implicaría la relación constante y solidaria de ambos movimientos, en un trabajo de ida y vuelta, similar a un vaivén en el cual un movimiento afecta al otro, es decir, “la

estructura se transforma bajo el efecto de la textualización y la textualización se modifica bajo las restricciones de la reestructuración (2008, p.138).

#### **1.4.2 Fases genéticas del estado ante-textual**

Para cerrar este resumen de la propuesta crítico-genética de DeBiasi, se debe indicar que todo lo descrito anteriormente —los documentos de génesis, las funciones operativas, los procesos particulares, lo escritural y lo guionístico—, es decir, todas las etapas o momentos generales del proceso de producción de una obra, se distribuyen dentro de tres grandes fases del estado ante-textual.

- a) Fase pre-redaccional. Se trata de la etapa inicial del proceso, en la cual un autor lleva a cabo los cuatro primeros procesos parciales —provisional, exploratorio, preparatorio y de inicialización—, con sus documentos de génesis correspondientes. Asimismo, en esta etapa, ejecuta las siguientes funciones operativas: orientaciones, exploraciones, decisión, concepción, información y programación del proyecto.
- b) Fase redaccional. Se trata de la etapa intermedia del proceso, en la cual un autor lleva a cabo los tres siguientes procesos parciales —guionístico, documental y redaccional—, con sus documentos de génesis correspondientes. Además, en esta etapa, cumple con ciertas funciones operativas: estructuración, documentación y textualización del proyecto.
- c) Fase pre-editorial. Se trata de la etapa final del proceso, en la cual un autor lleva a cabo el último proceso parcial —post-redaccional—, con sus documentos de génesis respectivos. Asimismo, en esta etapa, ejecuta las siguientes funciones: “última mano” y preparación de la edición impresa (últimas correcciones).

### **1.5 El aporte de la crítica genética: la ampliación del objeto de estudio**

De lo planteado, se puede afirmar que el proceso de redacción de una obra resulta tan complejo como la obra misma, ya que no se trata de una etapa única o bloque uniforme sino más bien de numerosos momentos, estados o procesos, pasibles de ser estudiados, tal como demuestran las propuestas de Bellemin-Nöel o Pierre-Marc de Biasi. Estos autores presentan ciertas categorías como ante-texto, estado ante-textual, fases genéticas o procesos parciales, las cuales permiten abordar la obra de cualquier autor desde un punto de vista crítico o reflexivo. En otras palabras, la escritura de una obra no es más una etapa difícil de desentrañar; por el contrario, la reflexión sobre ella se convierte en un estudio sistemático de momentos y documentos específicos.

En el marco de esta tesis, particular en tanto un autor se acerca a su propia obra, consideramos que el aporte más significativo de la crítica genética es, ciertamente, la ampliación del objeto de estudio, o de aquello que puede ser considerado como tal, en un trabajo crítico o reflexivo. Ya no se trata *solo* de desentrañar los sentidos de una obra publicada. También es posible trabajar sobre su proceso mismo de escritura, lo cual dota de mayores sentidos, o nuevos sentidos, a la obra literaria. Este cambio es fundamental en la gestación y elaboración de un discurso autorreflexivo literario, ya que, al referirse a una obra propia, un autor conoce más su construcción (acaso mejor) que los posibles sentidos de su versión final.

Dicho esto, en el siguiente capítulo se analizará aquellos textos, dentro de la tradición narrativa peruana, en los cuales un autor ha reflexionado sobre su propia obra. Esto se realiza con el objetivo de descubrir constancias o particularidades, a partir de lo cual presentaremos finalmente las características de este tipo singular de discurso.

## CAPÍTULO II

### EL PROCESO DE GESTACIÓN Y ESCRITURA DESDE EL DISCURSO AUTORREFLEXIVO LITERARIO

De modo convencional, el objetivo de un estudio crítico literario apunta a desentrañar, a partir de ciertas categorías, los sentidos de una obra literaria y su relación con otras obras o con su contexto. Para ello, el sujeto crítico asume como su objeto de estudio una obra publicada, es decir, la versión final de un texto literario. Por su parte, un enfoque menos convencional, como la crítica genética, difiere de lo anterior en tanto centra su atención en los documentos o materiales anteriores a la publicación, con el objetivo de reconstruir y brindar sentido al proceso de escritura de una obra. Esta ampliación del objeto de estudio resulta sin duda un aporte, dentro los estudios literarios en general, y en particular en la perspectiva de esta tesis. Sin embargo, se debe precisar que también este enfoque trabaja sobre la distancia tradicional entre un sujeto crítico y su objeto de estudio, relación que ciertamente “garantiza” la objetividad del análisis, lo cual legitima el prestigio del discurso crítico literario. Por ello, resulta problemática la presencia de un corpus en el cual un sujeto es autor de una obra y, al mismo tiempo, aquel que reflexiona sobre ella. Consideramos que esta situación genera un producto particular y un nuevo discurso.

El propósito de este capítulo consiste en presentar el análisis de tres textos, dentro de la tradición narrativa peruana, en los cuales un autor reflexiona sobre una obra propia. Se trata de *Historia secreta de una novela* (1971), de Mario Vargas Llosa; *La*

*invención novelesca* (2008), de Miguel Gutiérrez; y *La piel de un escritor* (2014), de Alonso Cueto. Nuestro interés principal consiste en descubrir constancias o recurrencias que nos permitan particularizar el discurso producido por estos textos. Antes de ello, se realiza una breve contextualización, para entender las condiciones de su surgimiento. Por último, a partir del análisis, se precisan sus principales características.

## **2.1 El cambio de siglo y la gestación de un discurso autorreflexivo**

Ante todo, resulta imprescindible especificar que, dentro de la tradición literaria peruana, a lo largo del siglo XX, no existen casos de narradores que, en un texto orgánico y exclusivo, discutan la génesis, el proceso de escritura o la composición de una obra suya. Sobre el tema, lo que existe, aunque tampoco en abundancia, son referencias realizadas al paso por algunos autores —como Ciro Alegría— en reportajes, entrevistas o artículos periodísticos. No obstante, esta situación varía en el tránsito hacia el nuevo siglo, debido a ciertos ajustes en el sistema literario peruano. La ausencia de un discurso de este tipo está ligada a la particular formación de nuestra tradición narrativa. A modo de hipótesis, consideramos que si el siglo XX, primero con el indigenismo y luego con la narrativa urbana del cincuenta, es el siglo de la construcción y la consolidación de una tradición narrativa, las primeras décadas del XXI muestran, por parte de los autores, y a partir de dicha tradición, casi avalados por ella, un giro hacia lo reflexivo sobre su propio trabajo.

Existen, sin embargo, dos casos particulares de autores que se acercan a un discurso autorreflexivo en pleno siglo XX. No es casual ciertamente que se trate de los dos autores mayores dentro de la tradición narrativa peruana. Por un lado, es singular y potente el caso de José María Arguedas (1911-1969). En *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971), en la parte de los Diarios, el escritor andahuaylino reflexiona en efecto

sobre su propia escritura, o más precisamente acerca de su imposibilidad escritural, su concepción de la literatura y el trabajo literario. Aun con ello, este texto resulta insular y complejo, pues se inscribe en un marco ficcional que propone su propio protocolo de lectura (ajeno a las consideraciones de esta tesis), pese a lo cual es sin duda precursor en su insularidad. Por su parte, el otro caso de excepción es Mario Vargas Llosa. Sobre el punto, es sintomático que un texto fundador del discurso autorreflexivo, como es su ensayo *Historia secreta de una novela* (1971), fuese publicado en el mismo año que la novela póstuma de Arguedas.

¿Qué podría significar esto? En primer lugar, que aunque pertenecen a momentos distintos de la tradición, ambos autores acceden, sobre la base de un aprendizaje narrativo de carácter empírico, a un sofisticado nivel técnico. No obstante, esta coincidencia o punto de contacto presenta un doble signo. En el caso de Arguedas, dicho valor —reconocido sobre todo en su última novela, que es un “campo de experimentación técnica” (Villafán, 2011, p. 72)— representa el fin de un proceso, no solo personal sino ante todo de una concepción sobre el escritor, su origen y su papel, y la labor de la escritura, reñida por ejemplo con la profesionalización. En ese sentido, lo que en Arguedas es el punto de llegada, en el caso de Vargas Llosa es el punto de partida. Su auroral toma de conciencia sobre el trabajo técnico no solo es fruto de un aprendizaje personal; está sin duda ligada con su progresiva inserción en un sistema literario más amplio —latinoamericano, español—, ya consolidado, *profesional*.

De acuerdo con esto, el discurso autorreflexivo en torno a la escritura de una obra se refiere no solo a la presentación de dicho proceso a través de un relato, sino al modo de sintetizar un aprendizaje y el conocimiento resultante de dicho aprendizaje. Está también relacionado de modo directo con ciertas condiciones al interior de un sistema literario. En la década de los setenta, el texto de Vargas Llosa no genera mayor

resonancia, pues su trabajo está relacionado con la dinámica de otros sistemas y no del peruano. La profesionalización que desde temprano encarna y alienta no es producto del proceso literario del país, aunque luego se inserta con naturalidad en la dinámica de la tradición particular a la que pertenece. Arguedas, por su parte, alcanza en sus ficciones un gran nivel técnico, pero no se interesa en articular, en un texto autónomo y exclusivo, su aprendizaje como escritor, pues ello no forma parte del proceso que él cierra.

En ese sentido, consideramos que el surgimiento de un discurso autorreflexivo, ligado a condiciones particulares en el sistema literario, es propio del siglo XXI. En este caso, dicho ensayo de Vargas Llosa funciona no como un primer producto sino más bien como un texto fundador en la tradición narrativa peruana, como esperamos validar en el análisis de los títulos mencionados. No obstante, como un antecedente de este tipo de discurso en la literatura occidental, presentaremos primero el caso paradigmático de Edgar Allan Poe (1809-1849) y su *Filosofía de la composición* (1846).

## **2.2 Antecedentes: Edgar Allan Poe**

Aunque sus primeras publicaciones pertenecen al género poético —al cual volverá de forma intermitente, y en cuyo marco escribirá piezas como “El cuervo” (1845)—, Poe se vinculó tempranamente con el arte narrativo. Forma parte de un grupo de escritores que fundó la tradición narrativa norteamericana, muy en consonancia con el proceso literario e histórico de su país. Esto último implicó la formación y consolidación del sistema capitalista y, con ello, la promoción de una serie de valores, como la extensión de la profesionalización del trabajo a todas las áreas de la sociedad. El arte no es un ámbito ajeno a ello, menos aun la literatura. En ese contexto, Allan Poe accede a una educación ilustrada y, desde muy joven, cerca de los veinticinco años, “concibe la idea de ganarse la vida escribiendo piezas narrativas” (Bruzuela, 1993, p. 2), punto que

resulta importante pues condiciona su modo de asumir la escritura. En adelante, la verá como un oficio que necesita poco a poco perfeccionar.

Este punto de partida, este interés casi comercial por la creación de relatos, lo empuja a interesarse en su práctica y ejecución. El objetivo principal de este aprendizaje consiste en “analizar por qué medios [dichas composiciones] logran atrapar la atención del lector” (Bruzuela, 1993, p. 2). En su caso, realiza este aprendizaje de dos modos: a través de una lectura instructiva, como un crítico agudo y severo que reseña libros de sus pares, y de la propia escritura de sus textos. Asimismo, la estabilidad económica que posee en cierta etapa de su vida y el contacto con la institución literaria —se vincula con diversas publicaciones, entre revistas y diarios, un público, lectores, editores y otros escritores—, lo nutren y esto “le permite evolucionar hacia formas cada vez más depuradas y originales de su arte narrativo” (Bruzuela, 1993, p. 2). En definitiva, al concebir de este modo la escritura —la importancia del efecto en el lector, visto como un público al cual impresionar o afectar—, Allan Poe es un pionero o fundador de la profesionalización del escritor y la escritura.

### **2.2.1 Filosofía de la composición y el elemento preceptivo**

Para un lector del siglo XXI, lo más sorprendente de *Filosofía de la composición* es sin duda su actualidad y frescura. Este ensayo, en el cual Allan Poe relata y explica al detalle, siempre en primera persona, la concepción y construcción de una de sus piezas poéticas más famosas, fue publicado en abril de 1846, en la *Graham's Magazine* de Filadelfia, apenas un año y tres meses después del éxito de “El cuervo” —cuando su autor, de treinta y siete años, poseía ya un enorme bagaje técnico. Para los fines de esta tesis, es relevante por varias razones. A nivel de contenido, sintetiza la concepción del autor sobre la creación literaria —la necesidad de una estructura que organice la obra y

un método de escritura que permita su ejecución—, idea sin duda pionera para su época. Por otro lado, como producto literario, resulta un excelente ejemplo del grado de conciencia que un autor puede tener sobre su propio trabajo, y de su habilidad para trasponer ello en un discurso autónomo.

En ese sentido, resulta necesario verificar cómo esta concepción pionera respecto de su contexto, que anuncia en varios aspectos la modernidad literaria, se manifiesta a un nivel textual. Para lograr ello, analizaremos cómo se organiza este ensayo a nivel compositivo, qué elementos o estrategias utiliza el autor para elaborar su discurso autorreflexivo, y qué puntos de contacto es posible establecer entre sus presupuestos y los que enuncia, poco más de un siglo después, desde los estudios literarios, la crítica genética.

### **2.2.1.1 Sobre la composición y el contenido**

Este ensayo está dividido en dos partes de distinta extensión. En la primera, una introducción más bien breve, Allan Poe deja sentado su punto de vista sobre el origen, la concepción y la escritura de una obra: subraya la importancia de un plan, como parte de un fase preparatoria, y de un método eficaz que guíe su ejecución. Ciertamente, sobre estas ideas no llama tanto la atención su actualidad —hoy moneda corriente— ni la novedad o ruptura que representaron sin duda para la primera mitad del siglo XIX, sino la plena conciencia que poseía el autor sobre todo ello. Más aún, destaca su voluntad para cristalizar, en un discurso autónomo, dicha conciencia. En ese sentido, esta parte inicial se cierra con una frase elocuente: “Así, pues, a partir de esta intención empieza mi análisis” (Poe, 1958, p. 828).

Una vez presentado el objetivo de la segunda unidad, en el extenso análisis que en efecto continúa, el autor detalla los mecanismos de la creación literaria, tanto poética como narrativa. Para ello, utiliza una estrategia recurrente: en un párrafo sintetiza

ciertos criterios técnicos o formales que deben animar una obra, siempre según su criterio, y en el siguiente precisa cómo él mismo los ejecutó en la escritura de su poema “El cuervo”. De acuerdo con ello, esta segunda parte no es solo el relato en primera persona de un proceso de escritura sino una suerte de resumen de aquellos preceptos que, para el autor, en una instancia pragmática de la comunicación, lograrían de forma exitosa el ansiado efecto en el lector.

Por otro lado, en cuanto al contenido, ya los párrafos iniciales —que citaremos en extenso, pues instalan al lector *in medias res* en un intercambio entre escritores— resultan reveladores del dinamismo del sistema literario al que está vinculado: un primer autor escribe y publica una obra; uno segundo la lee, analiza y comenta en una reseña de periódico; el primero responde a dicho comentario a través de una nota en la cual, a su vez, comenta el punto de vista de un tercer autor:

Charles Dickens, en una nota que actualmente tengo ante la vista, hablando de un análisis que yo había hecho acerca del *mecanismo* de *BarnabyRudge*, dice: “¿Saben ustedes, dicho sea de paso, que Godwin ha escrito su *Caleb Williams* comenzando por el fin? (...)”.

Me es imposible creer que tal *método* haya sido empleado por Godwin, y, por otra parte, lo que él mismo ha confesado no está absolutamente conforme con lo afirmado por Dickens; pero el autor de *Caleb Williams* era demasiado buen artista para no echar de ver el *beneficio que podría obtenerse de tal procedimiento*. Sin duda alguna no hay verdad más evidente que para que un *plan* merezca el nombre de tal debe haber sido *cuidadosamente elaborado* (Poe, 1958, p. 826, salvo las obras citadas, nuestras cursivas).

De este inicio, otro aspecto a destacar son aquellas menciones a un “procedimiento”, “método”, “mecanismo” o “plan” de una obra. En todos los casos, se enfatiza un mismo punto, se ubica al lector en un fundamento que luego la crítica genética resumirá de forma sistemática: una obra literaria requiere de una estructura y un amplio trabajo pre-redaccional. En esta concepción del trabajo literario radica la originalidad de Allan Poe, de la cual además el escritor es consciente: “Según creo, existe cierto error radical en el método generalmente empleado para hacer un cuento”

(Poe, 1958, p. 826). Será sobre la base de esta originalidad que marcará distancia de sus contemporáneos:

Muchos literatos, particularmente los poetas, gustan de dejar entender que *componen* gracias a una especie de *sutil frenesí*, o de una *intuición estática*, y verdaderamente se estremecerían si se vieran obligados a permitir al público que lanzara una mirada *detrás de la escena*, y a que contemplara los *laboriosos e indecisos embriones* del pensamiento, la verdadera decisión tomada en el último momento, la idea tan frecuentemente entrevista en un relámpago y negándose largo tiempo a dejarse ver en plena luz, el pensamiento bien madurado y rechazado por *la desesperación* como si fuera de una *naturaleza intratable*, la selección prudente y los *dolorosos tachones* e interpolaciones; en una palabra, los rodajes y las cadenas, las maquinarias para los cambios del decorado, las escalas y los escotillones, las plumas de gallo, el carmín, los lunares postizos y todo el afeite que, en noventa y nueve casos sobre ciento, constituyen el lastre y la naturaleza del *histrión literario*. (Poe, 1958, p. 827, salvo la última, nuestras cursivas).

En este punto, el autor busca diferenciarse de otros a través de una nueva concepción de la escritura literaria presentada como un proceso arduo y conflictivo (“la desesperación”, “dolorosos tachones”, “laboriosos embriones”). Para ello, se ayuda de la metáfora del *histrión literario*, que activa el campo semántico teatral de la puesta-en-escena y el detrás-de-escena. Según esto, el lector/espectador es testigo de un resultado que disfruta sin conocer el trabajo existente tras ello, muchas veces mayor a lo leído/observado. Poe considera imprescindible revelar este mecanismo y, con ello, quitar de la escritura cualquier aura romántica (“intuición estática”, “sutil frenesí”), propia del siglo anterior. Para reforzar ello, se presenta a sí mismo como un sujeto nuevo, singular: “En lo que a mí se refiere, no siento la repugnancia de que acabo de hablar hace un momento, y no encuentro la menor dificultad en recordar *la marcha progresiva* de todas mis composiciones” (Poe, 1958, p. 828, nuestras cursivas).

En resumen, el autor divide su ensayo en dos unidades: en la primera, de carácter introductorio, expone su punto de vista acerca de la creación literaria; en la segunda, propone su propia obra como ejemplo de la aplicación de dicho punto de vista. Asimismo, en cuanto al contenido, sobre todo en la parte inicial, es elocuente acerca del

dinamismo del sistema literario al que está vinculado, de la importancia de una fase pre-redaccional del trabajo de escritura, así como de la singularidad de su aporte dentro de su propia tradición. Ante esto, será indispensable analizar de qué modo, a través de qué tipo de estrategias, el autor de “El gato negro” compone su discurso, qué elementos le son característicos y por qué motivos.

### **2.2.1.2 Estrategias narrativas y elementos del discurso autorreflexivo**

Se mencionó líneas arriba que si bien este ensayo desarrolla el proceso de escritura de una pieza poética, su autor se relacionó desde muy temprano con la narración y llevó a cabo un aprendizaje intenso sobre este arte. Por lo demás, es en este género ciertamente en el que se reconocen sus mayores aportes. Según esto, es posible afirmar que Allan Poe utiliza dicho conocimiento narrativo al momento de construir su discurso autorreflexivo.

En el texto esto se puede constatar, por ejemplo, a través de la construcción de un narrador o sujeto que enuncia el discurso. Esta voz en primera persona adquiere rápidamente características específicas. En la parte inicial, se presenta a sí misma como un escritor que porta un conocimiento que lo distingue de los demás escritores: “Para mí, la primera entre todas las consideraciones es la de producir un *efecto*” (p. 827, cursivas en el original); o también cuando indica: “no me acusarán de faltar a las conveniencias si descubro el *modus operandi* gracias al que he podido escribir una de mis propias obras” (p. 828, cursivas en el original). En la segunda, es más bien un sujeto que actualiza un descubrimiento, con el objetivo de vincular al lector como testigo de él: “Opté, pues, por hacer figurar al amante en su habitación, santificada por los recuerdos que encerraba para él” (p. 835); así como cuando agrega: “Quedaba por justificar la

entrada del pájaro, y nada más a propósito para ello que la ventana de la habitación” (p. 835).

No obstante la importancia de este narrador (ya homodiegético, ya autodiegético, según la clasificación de Genette), consideramos que el mayor aporte de este ensayo, en cuanto a la construcción de un discurso autorreflexivo, radica en las particularidades que adquiere dicho discurso según la intención comunicativa del autor. En este caso específico, conforme con el objetivo del texto —“demostrar que ningún punto de la composición puede ser atribuido a la casualidad o a la intuición” (p.828)—, en él se refieren, a modo de reglas para el manejo del arte narrativo, conclusiones de su propio aprendizaje de la escritura. Esta circunstancia genera el predominio de un elemento preceptivo en el discurso, que se apoya en un tono sentencioso característico. Algunos ejemplos de ello son: “Si una obra literaria es demasiado larga para ser leída en una sola sesión, es preciso resignarnos a vernos privados del efecto prodigiosamente importante que produce la unidad de impresión” (p. 828); también “la extensión de un poema *debe encontrarse* en relación matemática con el mérito de dicha composición, es decir, con la elevación o excitación que produce” (p. 829, nuestras cursivas); e incluso “El placer que es a un mismo tiempo el más intenso, el más elevado y el más puro, no se encuentra, según creo, sino en la contemplación de lo Bello” (p. 829). En todos estos casos, existe un interés por *universalizar* dicho conocimiento.

Además de este elemento preceptivo dominante, *Filosofía de la composición* presenta también un elemento testimonial. Es utilizado sobre todo en la última parte, cuando el autor *actualiza* su proceso de escritura, es decir, refiere su experiencia en las distintas etapas. Este elemento del discurso se apoya en un tono confesional característico, en el cual el narrador comparte las decisiones tomadas —“concebí la idea de la extensión conveniente de mi poema proyectado, unos cien versos, y en realidad no

tiene más que ciento ocho” (p. 829)—, las múltiples posibilidades de redacción —“Considerando lo Bello como mi terreno, me dije entonces: ¿cuál es el *tono* en su más alta manifestación?” (p. 830, cursivas en el original)—, e incluso sus dudas o ciertas dificultades —“Observando la dificultad que experimentaba para encontrar una razón posible y suficiente que justificara esta continua repetición, no dejé de advertir que esta surgió únicamente de la idea preconcebida de que tal palabra (...) debía ser proferida por un ser *humano*” (p. 832, cursivas en el original). En todos los casos, existe un interés por hacer al lector partícipe de la *marcha progresiva* de la escritura.

### 2.2.1.3 Una lectura desde la crítica genética

Un estudio estricto de crítica genética en el caso de “El cuervo” implicaría el análisis de su dossier o documentos de génesis. Con ello, sería posible reconstruir su proceso de escritura y, más importante aún, contrastar dicho resultado con la versión del proceso que refiere su autor en *Filosofía de la composición*. Ante la obvia imposibilidad material de esta comparación, consideramos importante para los intereses de esta tesis identificar, en primer lugar, dicha versión o representación del proceso de escritura llevada a cabo en el ensayo. Para ello, nos servirá de base lo presentado sobre este enfoque crítico en el capítulo dos, principalmente lo relacionado con las fases del estado ante-textual.

En este texto, existen algunas marcas muy puntuales que precisan la conciencia del autor sobre ciertos momentos diferenciados durante la escritura de una obra. Ya en el segundo párrafo, por ejemplo, indica:

[...] para que un *plan* merezca el nombre de tal debe haber sido cuidadosamente elaborado para preparar el desenlace *antes de que la pluma se pose sobre el papel*. Únicamente teniendo continuamente ante el espíritu el desenlace podemos dar a un *plan* su indispensable fisonomía de lógica y de causalidad, haciendo que todos los incidentes y, en particular, el tono general tiendan hacia el desarrollo de la intención (Poe, 1958, p. 826, nuestras cursivas).

En este caso, el autor define con claridad dos etapas distintas: la que implica un “plan cuidadosamente elaborado” y otra posterior en la cual “se posa la pluma”. En la primera, a su parecer, se definen o deciden cuestiones fundamentales de la obra: su extensión, el efecto que se desea generar, el tono, el tema, los personajes, entre otras. El objetivo de este trabajo es dirigir cada uno de los elementos compositivos, de forma lógica, hacia tal efecto. Ahora bien, debemos precisar que todos estos aspectos coinciden, casi por homología, con los procesos particulares que la crítica genética incluye dentro de la fase pre-redaccional: provisional, exploratorio (de ideas posibles), preparatorio (la toma de decisiones), de inicialización (la concepción) o guionístico (la estructuración).

De modo similar, pocas líneas después de la mitad del ensayo, el autor indica: “Fue precisamente en este punto de mis consideraciones *preparatorias* cuando *por primera vez posé la pluma sobre el papel*” (Poe, 1958, p. 833, nuestras cursivas), lo que se refuerza más adelante cuando manifiesta: “Faltaba sólo *para empezar el poema* un detalle: el lugar de la acción, el sitio donde habían de encontrarse reunidos el amante y el cuervo” (p. 835, nuestras cursivas). En esta parte, se refiere de forma literal el paso de la primera etapa a una segunda: en términos de crítica genética, de la pre-redacción a la redacción. Según esto, solo una vez culminado el proceso guionístico, es posible iniciar un proceso redaccional, de verbalización o textualización de lo planeado.

Finalmente, si bien el autor no refiere de forma puntual un proceso post-redaccional, de primeras o últimas correcciones —menos aun una fase pre-editorial—, es posible deducir algunas de estas funciones. Por ejemplo, luego de realizar un balance de lo avanzado hasta el momento, poco antes de cerrar el texto, anota: “Por esta razón *añadí* al poema las dos estrofas con que termina, las cuales, por la índole sugestiva, graban en el espíritu el relato que las precede” (Poe, 1958, p. 837, nuestras cursivas).

Ciertamente, estas u otras añadiduras solo pueden formar parte de un momento posterior del proceso. Con esto, se verifica bien aquella máxima de la crítica genética según la cual “la estructura se transforma bajo el efecto de la textualización y la textualización se modifica bajo las restricciones de la reestructuración” (De Biasi, [2008], p. 138). En este caso, una vez anotada la primera estrofa, el escritor evalúa sus características — ritmo, longitud, disposición, extensión—, replantea lo necesario y solo entonces continúa. Del mismo modo, una y otra vez.

En ese sentido, tal como se indicó al iniciar este apartado, un estricto estudio genético de los documentos podría echar más luces sobre estos puntos. Por ejemplo, valdría la pena explicar cómo aquella primera estrofa de la versión inicial del poema, referida en el ensayo, fue desplazada en su versión definitiva hacia la mitad del mismo. Sin embargo, también nos interesa constatar que, en cuanto al acercamiento a ciertos fenómenos, como el proceso de escritura, es posible arribar a similares conclusiones tanto desde la autorreflexión literaria como desde el discurso crítico literario.

En síntesis, el discurso autorreflexivo que propone Edgar Allan Poe está basado en la construcción de un narrador o voz narrativa en primera persona, así como en la inclusión de componentes discursivos —preceptivo, testimonial— que lo particularizan y contribuyen en su configuración. Según esto, es posible verificar la presencia o no de dichas características en textos de otros autores. A continuación, llevaremos a cabo dicho ejercicio en el caso de la tradición narrativa peruana. En este contexto, será necesario atender al surgimiento de nuevos elementos discursivos, acorde con la personal intención comunicativa de los autores peruanos y su contexto.

### **2.3 Mario Vargas Llosa y la génesis del discurso autorreflexivo en la tradición peruana**

No se ha escrito aún el libro definitivo sobre Vargas Llosa. Es posible que nunca se escriba. Más aún: es posible que no sea necesario. Con este autor, con el abordaje crítico de su obra, sucede una cuestión similar a la sucedida con el abordaje de la literatura peruana en general: su vigencia, la variedad de los géneros frecuentados, la ampliación constante del corpus de estudio y la bibliografía sobre el tema son tan abundantes que resulta imposible, acaso estéril, de abordar en un solo proyecto, o por un solo investigador. No obstante ello, la salida frente a este impasse metodológico ha sido similar en ambos casos: enfocar el interés reflexivo en algún aspecto puntual, muy específico, del objeto de estudio, a modo de asedios críticos. Dos ejemplos gravitantes de esta situación son los trabajos recientemente publicados por los investigadores Jorge Valenzuela (2017) y Javier Morales Mena (2019), que abordan con intereses distintos similar corpus de estudio: la ensayística de Vargas Llosa.

Por un lado, en los cuatro ensayos que componen su libro, Valenzuela reflexiona en torno a textos como *Historia de un deicidio* (1971), “El arte de mentir” (1984), “El poder de la mentira” (1987), y algunos otros del ámbito teatral, con el expreso objetivo de identificar y sistematizar aquellas ideas recurrentes que el autor de *La ciudad y los perros* desarrolla sobre la ficción literaria, a lo que Valenzuela denomina poética de la ficción. Para ello, opone este concepto al de poética de la novela, en tanto que el primero, más amplio, está relacionado con “el horizonte filosófico y teórico que nutre las concepciones del autor sobre la función de la imaginación y la fantasía en la vida de los seres humanos” (2017, p. 29, nota 5), mientras que el segundo estaría referido a aquellas propuestas técnicas y formales que alientan sus novelas propiamente dichas. Asimismo, ubica el principio de este interés reflexivo de Vargas Llosa hacia fines de los

sesenta e inicios de los setenta, punto de partida de un tránsito ideológico que se caracteriza por el abandono de una posición de izquierdas y su posterior adhesión a una ideología liberal. Valenzuela precisa cómo estas ideas —a través de la noción de libertad, por ejemplo— entran en contacto y modelan el concepto de ficción.

Morales Mena, por su parte, en una publicación basada en su tesis de maestría, analiza aquellos ensayos cuyos títulos aluden de forma explícita o implícita a la literatura, tales como “La literatura es fuego” (1967), “Literatura y exilio” (1968), “El arte de mentir” (1984), “La cultura de la libertad” (1985), entre otros. Su principal objetivo consiste en poner en valor, a la luz de una crisis actual de los estudios literarios, la ensayística vargasllosiana. Esta debe ser leída, en tanto discurso reflexivo independiente, desde sus propios objetivos y características, es decir, “abiertamente subjetiva desde la explícita participación y visibilización de un sujeto enunciador, la inscripción de su voz, su cuerpo y su experiencia” (2019, pp. 11-12). En esta medida, no se le puede exigir que cumpla con los protocolos retóricos o disciplinarios de la crítica literaria tradicional, como sucedió en los setenta, en los juicios realizados a *Historia de un deicidio* o *La orgía perpetua* (1975). Para Morales, en esta época se formularon las dos principales posturas —del “vacío epistemológico” (Ángel Rama) y la “autorrepresentación” (José Miguel Oviedo)— con las cuales se evalúa negativamente, hasta la actualidad, esta otra forma expresiva del autor de *La casa verde*.

En esta tesis, valoramos los puntos de vista de ambos investigadores en tanto analizan un corpus ancilar dentro de la tradición literaria peruana, y dentro de la propia obra de Vargas Llosa, y dejan abierta una agenda afín, posible de discutir y ampliar. En el caso de Valenzuela nuestro interés se acerca a la ampliación del concepto “poética de la novela” que menciona en oposición a “poética de la ficción”. A su vez, de lo planteado por Morales Mena, nos interesa su defensa del ensayo vargasllosiano como

portador de un discurso reflexivo independiente, valioso en su dimensión estética y cognoscitiva.

En este marco, a su vez, consideramos sintomática la ausencia en ambas propuestas de un texto surgido también a fines de los sesenta e inicios de los setenta, como es *Historia secreta de una novela* (1971). Aunque comparte características con los analizados por ambos autores, este ensayo se diferencia en la medida que replantea su objeto de reflexión. El autor dirige su mira no a otras obras o autores, o a la literatura misma, sino hacia su propio proceso de escritura. En ese sentido, resulta valioso analizar cómo plantea en sus distintos niveles este discurso autorreflexivo, nuevo dentro la tradición narrativa peruana.

### **2.3.1 *Historia secreta de una novela* y el elemento autobiográfico**

Este ensayo, precursor de un discurso autorreflexivo que se afianza en las primeras décadas del siglo XXI, resulta particular no solo dentro de la tradición narrativa peruana sino dentro de la propia obra de Vargas Llosa. A nivel escritural e ideológico representa una ruptura: un cierre y a la vez una apertura. En cuanto a lo primero, sistematiza un cuerpo de ideas sobre la novela, producto de su aprendizaje de los años sesenta, década en la cual publicó *La ciudad y los perros* (1963), *La casa verde* (1966) y *Conversación en La Catedral* (1969). Al respecto, este texto adelanta muchos de los conceptos que luego aparecen en *García Márquez: historia de un deicidio*, libro basado en su tesis doctoral, que por diversas razones ha recibido mayor atención crítica, y con cuya publicación coincide en 1971. En cuanto a lo segundo, este es también el año del célebre caso Padilla, suceso que marcó su alejamiento de la Revolución cubana y los ideales de izquierda.

A nivel temático, *Historia secreta de una novela* procura reconstruir el proceso del cual nació *La casa verde* (LCV). Por ello, antes de su análisis, consideramos necesario referir algunos aspectos públicos de la génesis de esta novela y de la práctica reflexiva de su autor, pues ambas cuestiones confluyen en este ensayo.

Aunque publicada en 1966, la fase pre-redaccional de LCV se inició en los primeros meses de 1962, una vez terminada *La ciudad y los perros*, y se prolongó durante los tres años siguientes. Según Carlos Aguirre (2019), quien ha estudiado este periodo a través de cartas enviadas por el autor a amigos cercanos, en marzo de aquel año “apenas estaba empezando a redactar” la novela. Tras casi dos años de trabajo, el 9 de noviembre de 1963, entusiasmado, le comunica a Abelardo Oquendo que la ha terminado, aunque en realidad se trata del “fin del primer borrador completo” (Aguirre, 2019). Para 1964, cuando culmina un largo periodo de correcciones, afirma: “me sentí inseguro, lleno de zozobra respecto al libro. Desconfiaba principalmente de los capítulos situados en Santa María de Nieva” (Vargas Llosa, [1971] en adelante 1998, p. 383). Por ello, aunque da por finalizada la fase redaccional, no entrega su novela al editor. A fines de este año, realiza un viaje de interés documental a la selva. A su vuelta, ya en París, en los primeros meses de 1965, realiza las correcciones finales, con lo cual cierra el proceso de escritura.

A nivel reflexivo, hasta antes de *Historia* no existe en la obra de Vargas Llosa un texto de similares características. Existía, sí, un conjunto de pequeños trabajos sobre otros autores y obras. Por ejemplo, a fines de la década del cincuenta, aún en Lima, publica artículos sobre el poeta César Moro en la revista *Literatura*. De inicios de los sesenta, por el contrario, no es posible encontrar un título representativo con este talante, dedicado como está su autor al aprendizaje de la escritura de ficción. De esta

época, es posible reconstruir sus ideas sobre el proceso de escritura a través de las mencionadas cartas.

No obstante, la situación cambia a partir de 1967, un año importante para comprender su evolución. En agosto, mientras lucha en Londres con su tercera novela, es anunciado ganador del Rómulo Gallegos por *La casa verde*; en cuya ceremonia pronunciaría su célebre discurso “La literatura es fuego”. En setiembre, en Lima, se lleva a cabo un diálogo público con García Márquez acerca de la novela en América Latina —a raíz de la publicación, en mayo, de *Cien años de soledad*—, episodio que le permite articular y exponer sus ideas sobre el tema. Poco después, ya en 1968, publica un breve texto, “Literatura y exilio”. Finalmente, para diciembre de este mismo año, en la Washington State University, donde se encuentra dictando unos cursos, pronuncia la conferencia “Historia secreta de una novela”, primera versión en inglés de la publicación en castellano de 1971.

### **2.3.1.1 Declaración de objetivos, puesta en escena y proceso de escritura**

La publicación de *Historia secreta de una novela*, en un volumen de apenas ochenta páginas, estuvo a cargo de Tusquets Editor, como el número 21 de la colección Cuadernos Marginales. El texto está antecedido por dos elementos paratextuales importantes: una aclaración acerca del origen de este ensayo como conferencia, aspecto que condicionará su composición; así como una dedicatoria al novelista mexicano Carlos Fuentes, quien ya por entonces había publicado un ensayo fundamental sobre la producción narrativa de sus contemporáneos, *La nueva novelahispanoamericana* (1969), con el cual sin duda se emparenta.

En líneas generales, *Historia* integra diversas estrategias y elementos discursivos con el objetivo de presentar, al mismo tiempo, la génesis y el proceso de escritura de

LCV, así como una síntesis del conocimiento adquirido por el autor en su aprendizaje de la escritura narrativa. En ese contexto, nuestro interés principal radica en identificar cómo se organiza dicho discurso autorreflexivo, qué características presenta. Para ello, hemos dividido el texto en tres grandes unidades.

La primera unidad, de carácter introductorio, incluye los tres párrafos iniciales y es importante pues en ella el autor traza líneas de fuerza presentes en todo el texto. El párrafo inicial, por ejemplo, se relaciona con el discurso autorreflexivo en tanto utiliza un tono de sentencia propio de su elemento preceptivo: “Escribir una novela es una ceremonia parecida al *strip-tease*”. A continuación, el autor establece una semejanza y varias diferencias entre los conceptos “escribir una novela” y “strip-tease”, para cerrar de modo similar: “Escribir una novela es un *strip-tease* invertido y todos los novelistas son discretos exhibicionistas” (Vargas Llosa, 1998, p. 355, cursivas en el original). Como estrategia discursiva, este interés por dejar sentada desde la primera línea una definición del objeto busca representar a su autor como un sujeto que posee un conocimiento profundo del tema, que puede sintetizar y exponer, lo cual lo legitima y autoriza para llevar a cabo su relato. En esta misma parte, por otro lado, a nivel de contenido, el autor precisa una idea —acaso su marca personal— que había adelantado en “La literatura es fuego” y en su diálogo con García Márquez: el proceso creativo se moviliza a partir de unos *demonios personales*.

El segundo párrafo, por su parte, posee algunas marcas específicas que denotan una tendencia al diálogo presente en el texto, originalmente escrito para ser leído/oído a modo de conferencia: “He pensado que podía ser interesante para *ustedes, lectores de novelas*, asistir a uno de esos *strip-teases* de los que resulta una ficción” (p. 355, salvo la última, nuestras cursivas). En este caso, el propio autor crea la figura de un interlocutor, un público oyente, a quien lo une un afecto común por la novela, y con

quien desea establecer comunicación. Por lo demás, esta característica, este “componente dialógico”, está presente en buena parte de los ensayos del escritor. Así lo pone en evidencia Morales Mena (2019), para quien este interés por incluir de forma explícita al lector oyente en el texto “informa que el acto de habla no es un enunciado clausurado a cualquier posibilidad de negociación discursiva, por el contrario, instaura la lógica comunicativa donde pueden ser posibles la objeción, la crítica o, más radicalmente, la antítesis” (p. 120). Esta disposición o apertura comunicativa, que Morales Mena atribuye al género ensayístico en el cual se enmarca el texto, es también una de las características principales del discurso autorreflexivo.

A continuación, en este mismo párrafo, el autor deja en claro el propósito de su texto: “Quisiera tratar de reconstruir esta noche, en una castigada síntesis, el proceso del que nació una novela que escribí entre 1962 y 1965” (p. 355); así como la estrategia que utilizará para llevarlo a cabo:

[...] *contarles* (...) los hechos que fueron *raíces* de esa novela y el *curioso modo* en que estas experiencias, ocurridas en distintos períodos y circunstancias, convergieron, se mezclaron, se transformaron mutuamente y, en cierta manera, se emanciparon de mí en *una historia verbal* (p. 355, nuestras cursivas).

De esta cita, nótese primero la voluntad de organizar la presentación a modo de relato oral (“contarles”), cuyo marco incluye siempre a un *otro*, lo que refuerza un interés dialógico. En segundo lugar, debe destacarse la homologación que realiza el autor entre dos cuestiones: la reconstrucción del proceso genético de una obra y el relato de ciertas experiencias vitales. Es importante enfatizar esta estrategia conceptual pues condiciona la aparición, al interior del discurso autorreflexivo, de un elemento autobiográfico que contribuye con su configuración, como veremos más adelante. Por último, resalta la síntesis que el autor realiza de su personal concepción del mecanismo narrativo. Los hechos vividos se asumen como “raíces”, es decir, importantes en el nacimiento de una obra, pero no visibles luego. Para referirse al proceso de su

conversión en material narrativo, utiliza un “curioso modo”, con lo que el sujeto creador acentúa cierta perplejidad frente al proceso creativo. Todo esto finalmente desemboca en la independencia verbal de lo literario respecto de su origen y su proceso. De este modo, bajo estos criterios, el autor sintetiza lo que suele denominarse su “poética de la novela”.

En la segunda unidad, la más extensa, se pone en escena —para usar la metáfora de Poe— la primera fase de la estrategia anunciada. Los oyentes/lectores somos testigos del relato de ciertas experiencias vividas en efecto por el autor. En ese sentido, desde la primera línea se marca la pauta autobiográfica del discurso: “El origen de esta novela *en mi vida* ocurrió hace veintitrés años (*yo* ni lo sospechaba, desde luego), en 1945, cuando *mi familia* llegó a Piura por primera vez” (Vargas Llosa, 1998, p. 356, nuestras cursivas). De esta ciudad guardará el recuerdo de un prostíbulo llamado “la casa verde” y del barrio de la mangachería. De modo similar, más adelante referirá detalles sobre un viaje a la selva, al Alto Marañón, y la impresión que le causaron ciertas historias, como la Misión de Santa María de Nieva, el castigo a un líder nativo, Jum, o la leyenda de un hombre llamado Tushía. Después de estas referencias, la unidad se cierra en un tono de sentencia, característico del elemento preceptivo de este tipo de discurso: “la materia prima de la literatura no es la felicidad sino la infelicidad humana, y los escritores, como los buitres, se alimentan preferentemente de carroña” (p. 373).

A nivel de contenido, en esta parte el autor refuerza la lógica del mecanismo creativo que deduce de su experiencia. Un individuo vive un suceso que deja huella en su memoria, un recuerdo, casi siempre a modo de imagen persistente. En algún momento, tarde o temprano, el individuo toma nota de ella y la imagen se torna escritura. Luego es integrada (o no) a una estructura narrativa mayor. Es la dinámica de escritura la que finalmente brinda a la obra autonomía respecto del suceso inicial. Para

Valenzuela (2017), en medio de este “proceso de ficcionalización”, lo que importa de las anécdotas referidas es “cómo se constituyeron en discurso, a partir del cual el escritor empezó a construir un universo de palabras” (p. 91); o el modo en que “las ficciones se erigen como modelos de mundo a partir de las experiencias vividas por el escritor” (p. 87). En ese sentido, el escritor establece o construye un “esquema de complementariedad en el que las categorías de *realidad real* y *realidad ficticia* funcionan de manera solidaria” (p. 87, nuestras cursivas).

En la última unidad, que abarca también el último tercio del ensayo, el autor refiere el proceso de escritura de *LCV*, es decir, explicita las distintas fases de su estado ante-textual. En este punto, el relato es valioso sobre todo por su minuciosidad, pues permite identificar con claridad el arco temporal del proceso. Según esto, el punto de partida, aquel que la crítica genética denomina proceso provisional, se menciona de forma específica: “Desde el principio pensé escribir algo sobre todo eso y conservé un cuaderno lleno de notas tomadas en el viaje” (Vargas Llosa, 1998, p. 374). Luego de ello, la autorreflexión transita entre los elementos autobiográfico, testimonial y preceptivo, como detallaremos más adelante, hasta abarcar los tres años que dura el proceso. Por último, el relato cierra con la referencia a la publicación del libro a mediados de 1966, cuando el autor se encuentra entregado a la escritura de una nueva obra.

### **2.3.1.2 La constitución del elemento autobiográfico y el autor como personaje**

Una vez claras las tres unidades del texto, en esta parte de la tesis se detallan dos aspectos que contribuyen con la configuración de la autorreflexión literaria: los elementos discursivos, las estrategias y técnicas narrativas utilizadas.

Del mismo modo que sucede en una obra de ficción, en este ensayo existe una muy estrecha relación entre fondo y forma, entre el objetivo del texto y el modo de organizar cada elemento del discurso. Por ejemplo, en la medida que el autor busca presentar al lector el proceso de escritura de una novela en sus distintas etapas, el discurso recurre a dos elementos principales. Por un lado, presenta un elemento testimonial, en tono confesional, con el cual el autor se representa a sí mismo como protagonista y testigo de la creación. Por otro lado, en la medida que la escritura se relaciona con ciertos aspectos de la “vida del autor”, ya sea al asumir como “raíces” ciertos hechos, o al referir momentos puntuales de las condiciones de redacción de la misma, en su práctica cotidiana como individuo, el discurso recurre a un elemento autobiográfico, caracterizado por un tono subjetivo e intimista. Asimismo, toda vez que el momento de enunciación del ensayo es posterior a la escritura de la novela, el autor busca presentar las conclusiones de su aprendizaje, para lo cual recurre a un elemento preceptivo del discurso, que se puede identificar por su tono sentencioso.

De acuerdo con esto, entre lo propuesto por Allan Poe en *Filosofía de la composición*, poco más de un siglo antes, y lo presentado por Vargas Llosa, en 1971, en *Historia secreta de una novela*, existe un punto en común: el elemento preceptivo. En ambos casos, se establece un interés final por universalizar un saber o conocimiento personal sobre el trabajo creativo. Por ello, suelen colocarse frases específicas a modo de sentencia o conclusión, ya al inicio del texto (“Escribir es una ceremonia parecida al *strip-tease*”), o intercaladas luego de alguna larga presentación de hechos concretos o exposición de ideas. Por ejemplo, tras contar las infructuosas ocasiones en que procuró brindar centralidad a la historia de Jum en su novela, el autor precisa lo siguiente: “Ya lo sospechaba, pero entonces lo supe de manera flagrante y carnal: la ‘verdad real’ es una cosa y la ‘verdad literaria’ otra y no hay nada tan difícil como querer que ambas

coincidan” (Vargas Llosa, 1998, p. 383). En ese sentido, si asumimos que el texto de Poe de algún modo funda este tipo de discurso en Occidente, y el de Vargas Llosa hace lo propio en la tradición peruana, es posible concluir que este elemento se encuentra en la base del discurso autorreflexivo, le resulta constitutivo.

No obstante su importancia, no es el elemento preceptivo el dominante en este tipo de discurso. En tanto se relata el proceso de escritura en sus distintas etapas, en estos ensayos prevalece un elemento testimonial: un autor detalla distintos aspectos de su experiencia, se presenta como sujeto que lleva a cabo la creación y, al mismo tiempo, como testigo. Para ello, introduce oraciones de carácter confesional, en la medida que comparte con el lector una experiencia afectiva. Algunos ejemplos representativos de ello, para el caso de Vargas Llosa, están presentes sobre todo en la tercera unidad del texto. Para el inicio del proceso indica: “Comencé a trabajar según un plan bastante rígido: un día una novela, al día siguiente la otra. Avancé algunas semanas (o quizá meses) con las historias paralelas. Muy pronto el trabajo empezó a ser penoso” (Vargas Llosa, 1998, p. 376). Una vez encaminada la redacción, sobre su método de ejecución, afirma: “Trabajaba de una manera disciplinada y con un entusiasmo que nunca decayó” (p. 380); y en cuanto a la toma de decisiones al interior de la creación: “Me resigné a reducir la importancia de Jum en la novela, y fracturé su historia en varios episodios cortos que serían narrados, no desde su punto de vista, sino desde la perspectiva de intermediarios y testigos a quienes podía concebir mejor” (p. 383). En esta medida, se puede precisar incluso que, en cuanto al proceso de escritura de una obra, el elemento testimonial se enfoca tanto desde una perspectiva externa (el método de trabajo, por ejemplo), como interna (decisiones tomadas al interior de la novela).

Por último, en *Historia secreta de una novela* se presenta un aspecto discursivo que lo distancia de modo radical del texto de Poe: el elemento autobiográfico. Esto se

debe sin duda a la concepción que un autor posee sobre el proceso creativo: si hace énfasis en la autonomía del mecanismo verbal (Poe), el discurso autorreflexivo no presenta este elemento; por el contrario, si se establece una estrecha relación entre la “realidad real” y la “realidad ficticia”, entonces se insiste en él. En el ensayo del peruano, los ejemplos típicos se encuentran sobre todo en la segunda unidad: “Vivimos allí solo un año, luego mi madre y yo nos mudamos a Lima. Ese año que pasé en Piura, cuando era un mocoso de nueve años, fue decisivo para mí” (Vargas Llosa, 1998, p. 356); y cuando indica: “Estuvimos en la selva unas cuantas semanas, viajando en un escueto hidroavión y en canoa, sobre todo por la región del Alto Marañón” (p. 363); o para precisar: “Nosotros la conocimos, en ella levantamos los mosqueteros y nos desvelamos (por el feo olor de las bolas de caucho...) la noche que estuvimos en Chicais” (p. 371). En todos estos casos, se puede identificar el uso de la primera persona en el relato, un tono subjetivo e intimista, cuyo propósito consiste en referir sucesos vividos que dieron origen a las imágenes en la memoria.

Además de los elementos mencionados, otra característica particular de este ensayo, en la configuración de un discurso autorreflexivo, es el uso de estrategias narrativas que el autor realiza. Desde luego, la primera de ellas es la elección y construcción de un narrador o voz narrativa, en primera persona, ya sea singular o plural, que puede contar los hechos desde un punto de vista interno o externo. Cuando se refieren eventos de la selva que el autor no vive de primera mano, por ejemplo, se recurre incluso a la narración en tercera persona: “Los aguarunas echaron a correr, pero, además de Jum, fueron capturados cinco varones, dos mujeres y varios niños. El resto del pueblo desapareció en el bosque” (p. 369). En segundo lugar, se apela también a la descripción. Una muestra de ello es la que realiza de “la casa verde” para referir la primera vez que ingresa en ella: “una sola enorme habitación, llena de puertas que

daban al desierto. Había una orquesta de tres hombres: un viejo casi ciego que tocaba el arpa, un guitarrista y cantor que era muy joven, y una especie de gigante” (p. 361).

Por último, se puede afirmar que este ensayo posee una estructura narrativa clásica, en la medida que, tras los párrafos introductorios, de un modo que es posible identificar con cierta facilidad, divide en tres partes su relato. Un inicio: “El origen de esta novela en mi vida ocurrió hace veintitrés años” (Vargas Llosa, 1998, p. 356). Un nudo: “Había decidido escribir dos novelas, ya se los dije: una situada en Piura, a partir de mis recuerdos de esa ciudad, y otra en Santa María de Nieva” (p. 376). Y un desenlace: “estaba nuevamente en Lima cuando apareció la edición, tratando una vez más de escribir otra novela” (p. 387). Asimismo, se debe mencionar la presencia de saltos en el tiempo, cambios de punto de vista en la narración, y la construcción del sujeto creador y el acto de escritura como personajes centrales en ella. Por lo demás, se puede afirmar que la presencia de estas estrategias y técnicas no es exclusiva de este texto. Morales Mena (2019) ha analizado, por ejemplo, el uso del suspenso narrativo y los biografemas en “La literatura es fuego” (1967), así como el modelamiento de “*personajes conceptuales* como estrategias de construcción de sentido” (p. 125, cursivas en el original) en el ensayo sobre García Márquez y “probablemente en toda la producción ensayística de Vargas Llosa” (p. 126).

Con todo lo señalado, queremos enfatizar que el discurso autorreflexivo presenta una serie de elementos que le son constitutivos y lo diferencian de cualquier otro tipo de discurso, como por ejemplo el crítico literario. Se trata de los elementos preceptivo, autobiográfico y testimonial, presentes en *Historia secreta de una novela*. Por otro lado, el ensayo literario como género permite al narrador integrar no solo estos elementos y sus tonos respectivos sino otras estrategias y técnicas narrativas.

### 2.3.1.3 Una lectura desde la crítica genética

Si bien Vargas Llosa en este ensayo construye un tipo de discurso particular para presentar el proceso de escritura de su novela, también sería posible reconstruir — *reconstituir* dirían los genetistas—, casi en un ejercicio metacrítico, las características que atribuye a dicho proceso, a sus distintos estados o fases específicas, y cómo estas contrastan con lo propuesto por la crítica genética. Antes de ello, debe precisarse que el autor elabora este texto siguiendo el mecanismo que usa en todas sus otras creaciones, es decir, recurriendo en primera instancia a la memoria. Por ejemplo, para referir el proceso documental, indica: “*Recuerdo* un folleto de un ambicioso coronel de la policía que proponía civilizar a los selvícolas” o “*Recuerdo* sobre todo las increíbles ‘novelas amazónicas’” (Vargas Llosa, 1998, p. 381, nuestras cursivas). En este caso, el hecho vivido es la escritura misma de la novela (de 1962 a 1965), mientras que su reconstrucción en la escritura, que parte del recuerdo, de esas imágenes persistentes, se lleva a cabo en un momento posterior (1968, año en que elabora la conferencia).

En el caso particular de este ensayo, y quizá porque su autor asume desde joven la lección flaubertiana, es posible identificar con claridad las referencias a los distintos procesos y fases del estado ante-textual. Por ejemplo, al iniciar la segunda unidad, una vez cerrado lo autobiográfico, el narrador aclara: “Desde el principio pensé escribir algo sobre todo eso y conservé un cuaderno lleno de notas tomadas en el viaje” (p. 374). Esto nos ubica claramente, según la crítica genética, en el proceso provisional, donde un autor, por un hábito escritural ya instalado, toma nota de aquello que potencialmente podría interesarle a nivel creativo. No obstante, debe destacarse el tiempo que transcurre entre el primer proceso (provisional) y la ejecución del proyecto. En este caso, el autor refiere la toma de nota en un viaje realizado en 1958, mientras que la redacción propiamente se inicia en 1962, cuatro años después, cuando ha terminado ya una

primera novela. Según esto, en la fase de pre-redacción, no es ni debe ser necesariamente inmediato el paso de un proceso a otro.

Otra fase que queda clara es la concepción del proyecto (proceso de inicialización), que condiciona en varios aspectos su escritura: “Concebí el proyecto (...) de escribir dos novelas simultáneas” (p. 375). De acuerdo con esta estructura inicial —y ya demostró Poe la estrecha relación entre lo formal, o las decisiones previas sobre lo formal, y las características finales de la obra—, se activa primero el mecanismo del recuerdo: “así fue como en 1962 (...) esos recuerdos de Piura y de la selva (...) tornaron a mi memoria” (p. 375). Ya concebido y formulado el proyecto, se inicia la redacción: “Comencé a trabajar según un plan bastante rígido: un día una novela, al siguiente la otra” (p. 376). Lo particular del proceso de escritura de esta novela, tal como lo presenta su autor, es la mutua influencia que se establece entre la concepción del proyecto y el método de trabajo. Al inicio la relación es directa. No obstante, por la propia dinámica escritural, de a pocos surge el movimiento inverso: “a medida que el mundo de cada novela se iba desplegando y cobrando forma, era preciso un esfuerzo mayor para tener a cada cual separado y soberano en mi mente” (p. 376). En determinado punto, el método afecta la concepción y obliga al autor a replantear el proyecto, lo que implica un retorno al proceso preparatorio, es decir, a la toma de nuevas decisiones. El cambio puntual es manifestado del siguiente modo: “Decidí (...) fundir esos dos mundos, escribir una sola novela que aprovechara toda esa masa de recuerdos. Me costó otros tres años y abundantes tribulaciones ordenar semejante desorden” (p. 376).

Para el lector, sería provechoso que el autor especificara cómo ordenó aquel desorden. No sucede. Sin embargo, si se parte de las premisas de la crítica genética, de la propuesta específica de DeBiasi, suponemos un retorno inmediato a la fase pre-redaccional, con el objetivo de replantear los procesos preparatorio, guionístico e

incluso documental. Solo después de ello se podría volver a la redacción. Lo que sí se refiere en el texto, más adelante, son los dilemas técnicos que el tema obliga a trabajar: el punto de vista narrativo, la voz, el tono de cierta parte de la trama, de la historia de Anselmo y Antonia, por ejemplo. Esta dinámica constante de cambios, intercambios e influencias entre el proceso guionístico y escritural, es sintetizada por el autor de este modo: “Como ya me había ocurrido antes (...), comprobé otra vez que una cosa es la *novela proyectada* y otra la *novela realizada*” (379).

Por último, *Historia secreta de una novela* permite también discutir la cronología en las etapas del proceso de escritura de una obra. Un ejemplo clave es la documentación o proceso documental. ¿Cuándo debe llevarse este cabo? Según el modelo crítico genético, la documentación es una función operativa previa a la textualización. No obstante, el caso de Vargas Llosa demuestra que esta se puede ejecutar durante la redacción —“Durante un año entero solo leí libros relativos a la Amazonía, todos lo que pude hallar en las librerías y bibliotecas de París” (p. 380)— o luego de ella. Para esto último, por ejemplo, ya terminado el borrador, el autor refiere un viaje final a la selva, con fines documentales, que afecta aún la escritura: “hice todavía algunos cambios, menos de los que había temido” (p. 387).

#### **2.4 Miguel Gutiérrez y el discurso autorreflexivo a inicios del siglo XXI**

Dentro de la tradición narrativa peruana, el caso de Miguel Gutiérrez refuerza la idea de que el género literario predilecto, acaso natural, para articular un discurso autorreflexivo es el ensayo literario. Su amplia obra ensayística incluye, entre otros títulos, *La generación del 50: un mundo dividido* (1988), *Celebración de la novela* (1996), *La novela en dos textos* (2002), así como una serie de volúmenes dedicados a Borges, Kafka, Faulkner o Ribeyro, algunos de sus escritores favoritos del siglo XX. No

obstante, aun cuando en el caso más evidente de *La generación del 50* —como bien advirtió el propio autor en el prólogo a su segunda edición— queda abierta la posibilidad de reconstruir y analizar su “dimensión testimonial”, todos los mencionados serían ejemplo, según los criterios de esta tesis, de un discurso reflexivo. Esto, en la medida que un autor, desde su propio aprendizaje o trabajo con la escritura, propone un cuerpo de ideas acerca de la obra de otros autores. Por el contrario, *La invención novelesca* (2008), un libro que es resultado de la reestructuración radical de *Celebración* y *La novela*, más dos textos inéditos, es un ejemplo inmejorable de “discurso autorreflexivo”.

Este libro de ensayos, él mismo un largo ensayo, está dividido en seis capítulos. En ellos, partiendo siempre desde su propia experiencia, el autor reflexiona sobre el proceso de escritura narrativa en su conjunto. Según esto, los cuatro primeros se centran cada uno en una etapa puntual de su aprendizaje: el mecanismo de la creación (“La invención novelesca”), las lecturas de formación (“El descubrimiento de la novela”), los primeros textos escritos (“Años de aprendizaje”), la época del aprendiz de novelista en la escritura de *La violencia del tiempo* (“Celebración de la novela”); mientras que los dos últimos, “Regreso a Babel” y “El revés de *El mundo sin Xóchitl*”, títulos por sí elocuentes, detallan la gestación y buena parte de la fase pre-redaccional de dos de sus novelas más conocidas, *Babel, el paraíso* (1993) y *El mundo sin Xóchitl* (2001), respectivamente.

En esta parte de la tesis, analizaremos el primero de los capítulos, aquel que comparte su nombre con el libro, “La invención novelesca” —que bien podría llamarse “El mecanismo de la creación narrativa”—, pues en él su autor discute las etapas del proceso creativo de una obra hipotética, su gestación y redacción, así como algunos otros aspectos ligados con las condiciones materiales del escritor y la escritura, tales

como el método de trabajo, las dudas, la toma de decisión, etc. En ese sentido, en relación con lo desarrollado hasta el momento, se debe recordar que nuestro objetivo consiste en dilucidar, más que el contenido, la forma, más que la elocutio, la dispositio, es decir, cómo el autor construye su discurso autorreflexivo: a qué estrategias recurre, qué elementos particulares presenta, con qué objetivo. Asimismo, todo ello tiene como fin la verificación del establecimiento de este tipo de discurso a inicios del siglo XXI.

#### **2.4.1 La invención novelesca y el elemento dialógico**

El capítulo “La invención novelesca” está dividido a su vez en cinco partes numeradas y subtituladas. A través de ellas, y ayudado por el análisis de una novela hipotética, Gutiérrez sintetiza los distintos procesos y funciones operativas al interior de la fase pre-redaccional.

En ‘La alegría de leer novelas’ se propone que, en los orígenes de la vocación de un escritor, se encuentra el descubrimiento placentero de la lectura de novelas o narraciones, el cual suele presentarse en la infancia o adolescencia y afinarse o perfeccionarse en la adultez. De acuerdo con ello, para sustentar su idea, el autor recurre a dos estrategias: el recurso de la memoria y, con él, de un discurso autobiográfico. En este predomina, por ejemplo, el uso de la primera persona con una alta dosis de subjetividad, lo cual se evidencia desde las primeras líneas del texto: “Fueron diversas y de distinta naturaleza las emociones que desencadenó en mí la lectura de mi primera novela. *Recuerdo que (...) al terminar de leer (...) me invadió una alegría que nunca antes había conocido*” (Gutiérrez, 2008, p. 15, nuestras cursivas); o cuando más adelante indica “*Recuerdo que estuve tentado de preguntarles sobre cuándo y cómo se conocieron*” (p. 35, nuestras cursivas). En esa línea, este elemento autobiográfico se extiende sobre todo al relato de hechos vividos por el autor, en tanto les atribuye

importancia como disparadores de la creación. No obstante, existe también un relato en primera persona, de carácter testimonial, referido a su aprendizaje de la escritura —y la lectura, para el autor, es el primer peldaño—, en el cual surge finalmente un elemento preceptivo.

En ‘La preciosa partícula’, se centra en el paso siguiente: de dónde surgen las ideas o cuáles son los sucesos que desencadenan tal o cual novela. Para ello, analiza los casos de autores *globales* como Mann, McCullers, Kafka, James, Styron; latinoamericanos como Cortázar, Rulfo, Onetti; y peruanos como Alegría, Ribeyro o Vargas Llosa, todos lo cuales, en algún momento, a través de formatos distintos, han mencionado el origen de sus libros más importantes o han reflexionado sobre el punto. En ese sentido, consideramos que Gutiérrez procura crear una tradición autorreflexiva a la cual adscribirse, dentro de la cual se enmarque su propio trabajo en este ensayo. Por ello, en los distintos casos, debe destacarse el grado de reflexión de los autores y la concepción de sus proyectos autorreflexivos. En ese sentido, es posible dividirlos en dos grupos: en determinado punto del trabajo creativo, sobre todo en la madurez, cuando se alcanza cierta práctica y bagaje, unos autores conceptualizan dicha autorreflexión, y otros no. Entre los primeros, se encuentra el caso de Henry James, quien denomina al suceso desencadenante de una obra *preciosa partícula*; o el caso de Carson McCullers, quien lo nombra *iluminación*. Entre los segundos, que refieren dichos orígenes aunque no “teorizan” sobre ello, se puede incluir a Thomas Mann (una idea apuntada en sus diarios, retomada muchos años después) o a Kafka (una fantasía onírica).

De modo similar, en cuanto a la concepción de una propuesta autorreflexiva, no todos los autores presentan sus ideas a través de un proyecto integral, es decir, un libro en concreto, un ensayo o un artículo. En la mayoría de casos, se han extraído de reportajes, conferencias, entrevistas, etc. Este criterio permite medir el nivel de

conciencia artística autorreflexiva, o el interés de un autor por profundizar en ello. Aunque ello no reste, de ningún modo, la calidad de alguno de los mencionados, sí representa un síntoma. Asimismo, revela acaso el grado de consolidación de una tradición y un sistema literarios. En ese sentido, por ejemplo, solo Mann y McCullers dedican sendos libros a sus proyectos, *El nacimiento del doctor Faustus* (1949) e *Iluminación y fulgor nocturno* (1999, aunque escrito entre abril y agosto de 1967, en su último año de vida), respectivamente. Por su parte, Kafka lleva a cabo este proyecto, de cierto modo, en sus diarios y cartas. Para el caso de América Latina, resulta ilustrativo del grado de consolidación de este discurso en la tradición latinoamericana que los tres autores presentaran estas reflexiones en entrevistas periodísticas.

Para el caso peruano, Alegría y Ribeyro mencionan esta información en reportajes y entrevistas, y solo Vargas Llosa ejecuta un proyecto integral como el ensayo *Historia secreta de una novela* (1971). En este contexto, a Gutiérrez es posible ubicarlo junto a este último, pues en *La invención novelesca* construye una propuesta sólida, cabal, en torno al discurso autorreflexivo. Por último, en cuanto al suceso desencadenante, la experiencia es distinta en cada caso: Vargas Llosa y el propio Gutiérrez parten de hechos personales, mientras que, para los demás, bien podría tratarse un suceso, un sueño, una escena, una frase o un personaje. En ese sentido, a lo largo del ensayo, el autor lo denomina también de otros modos: “revelación inicial de la fábula”, “primer momento de la invención novelesca, partícula generadora”, “luminoso embrión que lleva dentro de sí todas las potencialidades de la novela todavía no escrita” (Gutiérrez, 2008, p. 25), etc.

### 2.4.1.1 De la *partícula* a la escritura

En ‘Génesis de una novela posible’, título elocuente, tras plantear el contexto anterior, trazar con él las coordenadas entre las cuales se moverá, Gutiérrez propone su propio trabajo, en una estrategia típicamente autorreflexiva, para ejemplificar el mecanismo anunciado —el suceso desencadenante, las distintas etapas de su concepción— sobre una “novela posible”. Esta parte es importante porque Gutiérrez no solo construye un discurso autorreflexivo, sino que permite identificar cada elemento con un objetivo específico. En general, predomina el elemento autobiográfico; no obstante, para establecer un diálogo con otros autores, utiliza un elemento reflexivo; para presentar las conclusiones o alcances de dicho aprendizaje, un discurso preceptivo.

En este apartado del ensayo, resulta fundamental la estrategia utilizada para organizar el discurso autorreflexivo: el desarrollo de una “novela posible”, a la cual se denomina “Una pasión americana” (Gutiérrez publicó en 2011 *Una pasión latina*). El autor precisa que esta surge a partir de una noticia: un antiguo amigo que asesinó a su esposa. En ese sentido, una de las características de este tipo de discurso, en el marco genérico del ensayo literario, es la inclusión de técnicas narrativas cuando el sujeto que reflexiona es novelista. En este caso, del mismo modo que en Vargas Llosa, se presentan descripciones, la construcción del autor como protagonista del relato, el uso la expectativa narrativa o el suspenso, etc. No obstante, lo particular de Gutiérrez es la inclusión de diálogos, ya sea estilo directo o indirecto libre, y saltos en el tiempo.

Otro aspecto a destacar a partir de este ensayo es la distancia que se establece, en cuanto al objeto de estudio, con la crítica genética. En el discurso autorreflexivo, es posible abordar un proceso previo a la fase-redaccional que no sería posible desde los presupuestos del discurso crítico. Según esto, aunque existe un amplio periodo entre la “preciosa partícula” y la primera nota documental sobre el proyecto, no es cierto que no

se esté trabajando en ello. En este caso, Gutiérrez (2008) realiza precisiones del tipo: “entre tanto, mi subconsciente seguirá trabajando, si es que la historia de Calixto y Evelyn calaba en mí de forma aún más profunda” (p. 38). Después de este periodo de reposo de la idea, de instalación o asimilación en otros niveles de la misma, surge incluso una nueva etapa: “nunca dejé de pensar en el proyecto que comenzó a abrirse paso, poco a poco, desde que, incitado por mi amigo Merino, leí la terrible noticia” (pp. 38-39).

En las siguientes líneas, el autor utiliza un elemento testimonial con el objetivo de relatar, en primera persona, las distintas etapas de su aprendizaje como novelista: “responden a poéticas diferentes, lo cual significó para mí, explorar territorios desconocidos en cuanto a registros de percepción de la realidad, formas de composición y de lenguaje” (p.41). En ese sentido, una de las características de este “sujeto autorreflexivo”, en su construcción como personaje, es la conciencia del trabajo técnico y compositivo de la obra literaria. Dicho esto, ahonda en aquel proceso previo al estado ante-textual, ayuda en su reconstrucción. Una vez fijado, no obstante, se atraviesan procesos similares: provisional, exploratorio, preparatorio, inicialización, guionístico e incluso documental. Todo ello, antes de colocar una línea sobre el borrador propiamente dicho.

En este caso, por ejemplo, en el proceso provisional, el autor evalúa si acaso aquel tema en realidad tiene posibilidades para ser llevado a cabo a la ficción: “todo cambió cuando me di cuenta que el drama de Suárez, con sus aspectos truculentos, sádicos y patológicos, era una variante extrema de los problemas humanos que genera la condición mestiza” (p. 43). Es decir, valora su potencialidad narrativa. Por lo demás, el autor utiliza su voz y las técnicas y discursos ya mencionados para, en el relato, marcar el paso de un proceso al otro, o de una fase genética a otra: “Fue entonces que todo lo

que sabía sobre el antiguo héroe deportivo se transformó en el embrión genético de una novela posible” (p. 43). Según un criterio narrativo, dentro del relato que el autor ha creado de sí mismo, es el punto de quiebre del protagonista, en el cual realiza un aprendizaje o descubrimiento. A nivel genético, representa el paso hacia un proceso exploratorio: “Se me ocurrió que eventualmente la novela podría titularse Una pasión americana” (p. 43), y a continuación al proceso preparatorio: “si de verdad quería escribirla debía viajar a Piura para averiguar más datos del pasado familiar de Calixto Suárez y los pormenores de su romance con Evelyn” (p. 43).

#### **2.4.1.2 Los procesos genéticos desde el discurso autorreflexivo**

Si en el apartado anterior se han precisado los procesos provisional y exploratorio, en ‘Líneas argumentales’, el autor invita al lector, a través de distintas estrategias como el monólogo interior, a ser testigo principalmente de los procesos preparatorio (toma de decisiones) y de inicialización (concepción) de su “novela posible” y de una obra narrativa en general, los cuales se llevan a cabo mucho antes de ejecutar su redacción.

En el proceso preparatorio, un autor decide qué incluir o no en su proyecto. En este caso, en tanto el sujeto autorreflexivo se toma licencias propias de su aprendizaje narrativo, en su relato presenta con un orden particular los distintos pasos o momentos del proceso, con el objetivo de enfatizar aquellas partes que, en su experiencia, le resultan más estimulantes. Este criterio “afectivo” distancia sin duda este tipo de discurso del crítico elaborado por un sujeto crítico literario. Para dicha presentación, por ejemplo, hace uso de prolepsis: “Por una circunstancia que se explicará en el transcurso del relato, el pequeño Calixto tiene acceso a la casona paterna” (44). Asimismo, inicia el relato del proceso de toma de decisiones (la historia posible del protagonista), el relato del proceso guionístico (expresa dudas al momento de la exploración): “De ésta, de

Evelyn Farley, ignoro casi todo acerca de su pasado. No sé dónde la haré nacer y tampoco he decidido en qué universidad estaba estudiando cuando decidió incorporarse al Cuerpo de Paz” (46).

Por otro lado, en esta parte del ensayo, procura introducir al lector en su proceso, hacerlo testigo, *como si estuviera viendo* cómo en efecto se construye. Esta ilusión de ser testigos es creada a través de una estrategia narrativa: el monólogo interior. Por ejemplo, cuando dice: “Sí, todavía tengo muchos problemas que resolver” (p. 50), “De modo que si sigo esta línea argumental” (p. 51), “Fue entonces que pensé en Calixto Suárez” (p. 52). De hecho, Gutiérrez confirma con su relato que un autor cumple con cada uno de los pequeños procesos: “Pero este es un problema que tendré que resolver más adelante” (p. 47), o cuando indica “Tomasa Peláez dio bendición a su marido cuando fue a despedirlo al aeropuerto. ¿Viajó con él Evelyn? Aún no lo he decidido” (p. 47); o para referirse a una versión básica de la documentación: “Me cuenta Merino que igual que otros compañeros, recibió fotos en verdad pornográficas” (p. 47), etc. Por lo demás, en esta parte del texto, Gutiérrez demuestra cómo se organizan, se tejen o integran cada uno de los elementos del discurso autorreflexivo.

Por último, en ‘La construcción’, el autor presenta aquello que la crítica genética llama proceso guionístico. A nivel de composición, se presentan principalmente el elemento preceptivo y el reflexivo. No obstante, lo más importante quizá sea la mención que realiza del paso de la fase pre-redaccional a la redacción: “El siguiente paso es el de la construcción que se lleva a cabo mediante la escritura. Como he explicado en otros textos, el acto de escritura es el momento privilegiado de la invención novelesca” (p. 55). Aunque lo considera el momento más importante, pues en él comienza a existir *realmente* la novela, no lo aborda en el ensayo. En ese sentido, si bien la crítica genética asume que el proceso de escritura inicia mucho antes, para Gutiérrez solo en la

redacción se integran o “cristalizan transmutadas en el discurso narrativo” todas las experiencias. En este punto, el guión o estructura es también un “plano arquitectónico” o una “idea constructiva muy dúctil y flexible”. En su caso, cierra el capítulo reconociendo que no es el proceso guionístico donde mejor se desempeña; en la construcción total de la historia, utiliza un método personal: “antes de sentarme a escribir me cuento a mí mismo incontables veces, con ingobernables variaciones, las historias, hasta que al fin, la escritura pone un orden al fluir de los acontecimientos” (56). No obstante, también en esta parte vuelve, va y viene, sobre una y otra parte del proceso de escritura.

## **2.5 Alonso Cueto y el discurso autorreflexivo en la segunda década del siglo XXI**

La inclusión de *La piel de un escritor. Contar, leer y escribir historias* (2014) de Alonso Cueto (1954) en esta tesis apunta a destacar varios aspectos. En primer lugar, reafirma la presencia de un discurso autorreflexivo en la segunda década del siglo XXI. Según esto, es necesario identificar las características con las cuales lo dota (o no) de forma particular este novelista. En segundo lugar, este libro permite discutir o problematizar la relación entre el discurso y el propósito reflexivo o editorial del cual surge. En ese sentido, se verifica que el contexto de enunciación condiciona la elaboración de este tipo de discurso. Por último, esta circunstancia puntual obliga a realizar un balance sobre el tema y a precisar las posibilidades y limitaciones del discurso autorreflexivo.

Este libro, publicado por el Fondo de Cultura Económica, como parte de su colección Lengua y Estudios literarios, está conformado por dieciséis textos, divididos en cuatro partes y un apéndice. Lo primero que debe destacarse de ellos es su filiación genérica. En la sección Agradecimientos, el autor los presenta del siguiente modo: “Los

*ensayos* de este libro son *huellas de mi experiencia* como lector, escritor y ‘contador’ de historias” (Cueto, 2014, p. 13, nuestras cursivas). Con esto último, el autor deja en claro su propósito de compartir un conocimiento cuyo sostén es su relación constante con la escritura. Esto sitúa al lector ante el advenimiento de un discurso signado por lo subjetivo. En ese sentido, a diferencia del tenso intercambio entre Vargas Llosa y la institución crítica de los setenta, ante la cual el autor casi debió “excusarse” por cierta dosis de subjetividad presente en su propuesta reflexiva, la legitimidad de lo anunciado por Cueto, cerca de medio siglo después, en la segunda década del siglo XXI, parece radicar en —o depender de— la inclusión de dicha subjetividad.

Por otro lado, aunque la primera parte de esa misma afirmación sugiere que la forma discursiva más adecuada para concretar este tipo de conocimiento es el ensayo literario, a renglón seguido el autor precisa que estos textos “[f]ueron escritos bajo la forma de discursos que ofrecí en diferentes instituciones y eventos” (p. 13). Esta situación problemática en relación con su origen genérico, presente también en *Historia secreta de una novela*, que surge como conferencia, y *La invención novelesca*, que inicialmente es parte de otros textos, nos arroja en primer término sobre la discusión de las características discursivas del género “ensayo”, que no abordaremos en esta tesis. No obstante, también resulta sintomática del estado actual del discurso autorreflexivo en la tradición narrativa peruana. En ese sentido, consideramos que esta indefinición se debe a que este tipo de discurso atraviesa una *etapa de gestación*, en la cual está adquiriendo o formando sus rasgos característicos.

En el caso de *La piel de un escritor*, por ejemplo, a propósito de su concepción, más que la apuesta por un proyecto autorreflexivo integral, parece quedar en evidencia un interés editorial por la publicación. Cuando sucede esto último, se reúnen varios artículos, discursos o ensayos relacionados con distintos aspectos del fenómeno

literario, se realizan ajustes, ya de estilo, ya de sentido, se les brinda un orden y se publican. Esta situación genera, por ejemplo, que la organicidad autorreflexiva que existe en *Historia* o en *La invención* no sea tal en este caso. Por ello, junto a reflexiones sobre la novela o dilemas técnicos de la creación narrativa, es posible encontrar una “Carta a los profesores de Lengua y Literatura”, o una “Carta a los psicoanalistas”. Esta amplia variedad temática de la propuesta de Cueto, no obstante, permite la inclusión de un texto específico que aborda la génesis y proceso de escritura de *La hora azul* (2005), su novela más celebrada, el cual analizaremos a continuación.

### **2.5.1 Elementos del discurso autorreflexivo presentes en este ensayo**

El ensayo “*La hora azul* y la literatura de la violencia” cierra la Segunda Parte de *La piel de un escritor*. En un primer plano, está organizado según un criterio temático, pues su objetivo consiste en reflexionar acerca del abordaje de las complejidades de la guerra (según la denomina el autor) en la ficción narrativa. No obstante, más allá de ello, el autor realiza una presentación de su propio trabajo narrativo, de la génesis y los procesos pre-redaccionales de su novela, con el propósito de presentar una muestra posible de las ideas expuestas en la parte anterior. En la medida que el objetivo de esta tesis consiste en analizar las formas utilizadas por los autores para presentar sus procesos de escritura, hemos dividido el texto en cuatro unidades.

En la primera, de carácter introductorio, que incluye un largo primer párrafo y uno segundo más bien breve, el autor discurre sobre el origen y el sentido de la literatura. Debido a ello, desde la primer línea, predomina un elemento preceptivo, un interés por mostrar las conclusiones a las cuales ha llegado tras sus años vinculado a estos temas: “La literatura quizá es una respuesta humana a lo desconocido” (Cueto, 2014, p. 73), o también: “es el modo de reflejar nuestro asombro” (p. 74, nuestras

cursivas). Un estudio detallado, que compare el contexto de los setenta y el actual, y la relación conocimiento-posmodernidad, podría echar mayores luces sobre la real distancia entre el contundente “Escribir una novela *es*” con el cual empieza *Historia secreta de una novela* y el “La literatura *quizáes*” del inicio de Cueto. Por lo pronto, nos detendremos en el carácter preceptivo de ambos, que predomina en toda la primera unidad, está presente en algunas otras partes del libro, y cuyo punto más alto se alcanza en su Apéndice (“Trece sugerencias para escritores”). Por lo demás, este carácter preceptivo se complementa con un elemento reflexivo: “*Tal vez* su origen se deba a una respuesta a lo que no puede ser explicado” (p. 73, nuestras cursivas), o: “Muchos de los primeros mitos servían para explicar lo que no tenía explicación (p. 73).

En la segunda unidad, luego de estos nociones personales, recurre más bien a un elemento testimonial, en tanto presenta el contexto histórico particular de su obra: “*Mi novela La hora azul* (...) está situada precisamente en un período de extrema violencia, en una sociedad ya naturalmente conflictiva” (p. 74, salvo la obra, nuestras cursivas). Asimismo, para detallar dicho contexto, como una constante en la elaboración del discurso autorreflexivo por parte de los narradores, recurre al uso de técnicas o formas narrativas: “Pronto Guzmán ordenó a sus seguidores que colgaran cadáveres de perros en los postes eléctricos de una calle en Lima” (p. 74), o: “Derribaron torres de transmisión de energía y masacraron comunidades enteras que se habían rehusado a apoyar su movimiento” (p. 74). Ya planteado el contexto de la “guerra”, el autor recurre al elemento autobiográfico, que funciona a modo de bisagra con la unidad siguiente: “Viví en Lima durante los últimos nueve años del conflicto” (p. 75).

La unidad siguiente, la más amplia, detalla el proceso de escritura de la novela. Se abre con algunas preguntas de carácter testimonial: “¿Cómo es que *la semilla de una historia* se desarrolla en la mente de un escritor?” (p. 75, nuestras cursivas); o también

“¿Cómo es que un autor se puede *obsesionar* con un personaje, una situación o un argumento para que *la única manera de librarse de esa obsesión sea escribir en torno a ella?*” (p. 75, nuestras cursivas). De la primera, cabe destacar la similitud conceptual que existe entre esta “semilla” y el “embrión”, “preciosa partícula” o “suceso desencadenante” referidos por Gutiérrez, que es el modo en que un escritor conceptualiza desde su propia práctica ciertas instancias del proceso de escritura. De la segunda, toma poco notar la semejanza entre esta “obsesión”, que se caracteriza por ser fija e ineludible para su autor, y los “demonios personales” propuestos por Vargas Llosa como motor de la creación, posibles de ser “exorcizados”, en ambos casos, solo mediante la escritura. Aún sería necesario dilucidar si la semejanza entre Vargas Llosa y Cueto se debe a la honda influencia del primero sobre los narradores peruanos en general, o a la adscripción acrítica del segundo hacia dichas ideas, o a la circunstancia de compartir un interés especial por la novela realista.

En adelante, en esta tercera unidad, predomina un elemento testimonial del discurso autorreflexivo, y en menor medida, un elemento autobiográfico. En cuanto al primero, el autor refiere no solo el proceso de escritura de su novela sino las expectativas en torno a ella cuando no existía siquiera como “embrión”: “yo quería escribir una historia situada en esta guerra porque me parecía que revelaba mucho sobre las raíces de nuestra sociedad, sus barreras y divisiones” (p. 75). En este punto, se registra una ampliación de lo que es posible describir del objeto —la escritura de una obra— a partir de este tipo de discurso. Luego de ello, el autor explicita por fin: “*La hora azul* empezó mientras conversaba con un amigo, el periodista e investigador Ricardo Uceda, que había hecho una investigación sobre los eventos ocurridos durante la guerra de Sendero Luminoso” (p. 75). Una vez establecido el suceso que desencadena la imaginación, el autor recurre al uso de técnicas propias de la narración para referir el

proceso; por ejemplo, la presencia de diálogos en estilo indirecto libre: “Un día, mientras almorzábamos, Ricardo me contó una historia que me intrigó” (p. 75).

En definitiva, en las tres primeras unidades, el autor conjuga tanto los elementos preceptivo, testimonial y autobiográfico para construir el discurso que le permite presentar una reflexión acerca de su propio trabajo. En el siguiente apartado, revisaremos los detalles del proceso de escritura que refiere, con el objetivo de establecer semejanzas y diferencias entre el discurso autorreflexivo y las categorías de la crítica genética.

### **2.5.2 *La piel de un escritor* o las posibilidades y limitaciones del discurso autorreflexivo**

La crítica genética considera como objeto de estudio el ante-texto de una obra, es decir, todos aquellos procesos previos a su publicación o versión definitiva impresa. Esta ampliación del objeto permite contar con categorías de análisis para los momentos iniciales de la creación, como aquellas primeras notas que un autor realiza de su proyecto, las cuales se leen desde este enfoque como parte de un proceso provisional. Esta ampliación del objeto es sin duda valiosa. No obstante, consideramos que el discurso autorreflexivo permite a un autor referir instancias aún más tempranas de dicho proceso, que el autor considera importantes para su constitución. Por ejemplo, en este ensayo, Cueto no solo precisa el suceso que desencadena su imaginación, sino que registra su evolución: “Aunque Ricardo me contó muchas historias ese día, esta se quedó conmigo” (p. 76). Asimismo, precisa el tránsito entre una etapa y otra del proceso: “Como no podía librarme de pensar en esta historia, decidí darle curso en el *proyecto* de una novela” (p. 76, nuestras cursivas). En este punto, cuando el autor

“decide” emprender dicho proyecto, ingresa en el denominado proceso provisional y atraviesa cada uno de los procesos al interior del estado ante-textual.

Antes de dedicarse a la redacción misma o textualización, toma ciertas decisiones, típicas de un proceso preparatorio: “*Decidí* que debía situar la historia algunos años después del evento” (p. 76); o también “*decidí* que mi protagonista iba a ser el hijo del general” (p. 76). Una vez que tomadas estas decisiones, se dedica a la concepción del proyecto en sus detalles generales (proceso de inicialización). En este punto, Cueto esboza a su protagonista, lo describe: “un abogado adinerado, de buena posición, felizmente casado, que de pronto descubre que su padre militar ha sido un torturador y también que perdonó la vida de esta prisionera” (p. 76). Habría sido interesante que precisara cómo arribó a esta decisión, y por qué o cómo eligió que aquel sería el protagonista y narrador de su novela, una omisión que es también una limitación. A continuación, en el proceso guionístico, esboza planes generales de la novela, y vuelve a trabajar el proyecto y ampliarlo: “Pensé que cuando el protagonista se enterara de esta verdad sobre su padre, se iba a abrir una grieta en su vida. (...) Ese podría ser el hilo conductor de la historia” (p. 76). Con esta frase, deja abierta la posibilidad de volver sobre alguna de las etapas ya mencionadas, aparentemente traspuestas o superadas; en este caso, al proceso exploratorio, de ideas posibles del proyecto.

Tras preparar el material, el autor recurre a un elemento autobiográfico para referir las siguientes etapas. Para el proceso documental o de investigación, por ejemplo, indica: “Yo mismo, para escribir este libro, viajé varias veces a Ayacucho para aprender todo lo que podía sobre el contexto de la historia” (p. 77). En esta etapa, el autor realiza entrevistas, notas de viaje, e incluye fotografías como elementos fundamentales para su trabajo de redacción: “A mi regreso a Lima estuve trabajando

con esas fotos para sentir que estaba todavía allí”. Así mismo, este elemento está presente cuando el autor precisa cómo este proceso puede obligar a replantear incluso los guiones de la obra: “En mi viaje decidí cambiar el lugar de los hechos de Huamanga a Huanta, y agregué algunos datos sobre la identidad de la mujer” (p. 77).

En la cuarta unidad, el autor no refiere más el proceso de escritura de su novela; de a pocos, la focalización se aleja de este objeto. En ella, el autor retorna al elemento reflexivo: “Todavía se debate en el Perú sobre si debemos olvidar o perdonar todo lo que ocurrió durante la guerra” (p. 77); y al elemento preceptivo del inicio del ensayo: “Los escritores *son los encargados* de abrir las cajas de Pandora de la sociedades” (p. 77, nuestras cursivas), a su tono de sentencia. No obstante, surge también un aspecto que, a nuestro juicio, representa una posible limitación del discurso autorreflexivo: el interés por parte de un autor de transmitir, a modo de balance, la idea formada que tiene sobre su trabajo: “En *La hora azul*, el personaje de Miriam *representa a* las muchas personas sin nombre de la guerra, los individuos cuyas acciones importaron en algún momento” (p.78, nuestras cursivas); así como pretender brindar las claves de lectura o dirigir la interpretación de la obra: “El nombre de Adrián, una variante de Adán, *se refiere a* la pérdida del paraíso del personaje que busca la verdad. El nombre de Míriam, por otro lado, es una variante de María, la primera madre” (p. 78, nuestras cursivas).

En síntesis, el ensayo “*La hora azul* y la literatura de la violencia” de Alonso Cueto, incluido en *La piel de un escritor*, permite evidenciar en primer lugar la presencia de un discurso autorreflexivo, dentro de la tradición narrativa peruana, en la segunda década del siglo XXI. Asimismo, su análisis reafirma la inclusión de cuatro elementos en la construcción de este tipo de discurso: preceptivo, testimonial, autobiográfico y reflexivo. Además, muestra los puntos de encuentro y desencuentro

entre el objeto que es motivo de su reflexión y el objeto de estudio de la crítica genética. Por último, es posible verificar también algunas de sus posibles limitaciones.

## **2.6 Características del discurso autorreflexivo literario**

En el sistema literario peruano, el establecimiento de un discurso o enfoque crítico y la legitimación de un corpus se deben, entre otros factores, a su pertenencia o no a la institución académica. Debido a ello, el crítico Dorian Espezúa (2002) asumía como imprescindible, por ejemplo, una ampliación no solo del corpus literario sino de la propia institución. De acuerdo con esto, la ausencia de un espacio siquiera simbólico, durante el siglo XX, dentro de las universidades peruanas, o promovido por ellas, donde los autores (narradores, poetas, dramaturgos o cineastas) reflexionaran sobre su propio trabajo creativo, limitó la gestación de una tradición autorreflexiva en nuestro país.

Ciertamente, esta situación limitante no impidió el surgimiento, en los márgenes de nuestra tradición literaria, de algunos textos de carácter autorreflexivo, reconocidos hasta ahora al margen de la obra de ficción narrativa central de sus autores. Esto permite constatar no solo la presencia de un corpus autorreflexivo en la tradición narrativa peruana, sino también su ineludible carácter emergente. A continuación, presentaremos algunos de los principales cambios que se presentan en esta situación.

### **2.6.1 En cuanto al sujeto: del sujeto crítico al sujeto autorreflexivo**

Un enfoque crítico literario, tradicional o no, más convencional o menos, es llevado a cabo siempre por un sujeto crítico externo, cuya principal característica es su distancia del objeto que estudia. En otras palabras, este sujeto analiza una obra o unos materiales que no han sido elaborados por él; es ajeno a un proceso de escritura. Ciertamente, se trata de una condición que fortalece la “objetividad” del análisis y el prestigio de este

tipo de discurso. En este marco, los textos analizados en este capítulo muestran a un sujeto que es autor de un texto de ficción y produce otro texto en el cual reflexiona sobre esta ficción. En este caso, bien podríamos afirmar que existe un tránsito de un sujeto crítico tradicional a un sujeto autorreflexivo, cuya principal característica es justamente su relación directa, autoral, con su objeto de reflexión.

En ese sentido, es el propio escritor quien dilucida el proceso de gestación y escritura de su obra. El suyo es un “saber empírico”, es decir, producto de su práctica constante de la escritura, en cualquiera de los géneros. Por esta razón, el lenguaje que utiliza para articular dicho discurso no pretende la objetividad, sino que permite la manifestación de una subjetividad; por ejemplo, a través del uso de la primera persona, un “yo” que no se esconde. Más aún, consolida su aprendizaje escritural a través de la creación de conceptos con los cuales se acerca a su objeto.

### **2.6.2 En cuanto al objeto de estudio: los procesos de gestación y escritura**

Un enfoque crítico tradicional tiene como objeto de estudio una obra publicada, es decir, la versión final de un texto literario. Por su parte, la crítica genética, un enfoque menos convencional, tiene como objeto de estudio todos los documentos y materiales anteriores a la publicación, lo cual representa una ampliación de lo anterior. En este marco, los textos analizados en este capítulo, en los cuales un autor discurre sobre su propia obra, muestran que el objeto de su reflexión es, en primer lugar, el proceso de escritura de dicha obra, lo cual lo emparenta con la crítica genética.

No obstante, mientras esta recurre a documentos o materiales para la construcción de un discurso, un texto autorreflexivo centra su interés también en un etapa anterior a cualquier escritura -la gestación de la obra-, lo cual representa una ampliación todavía mayor del objeto de estudio. Por ejemplo, sería posible dominar el

recorrido cronológico puntual del proyecto, desde su génesis o motivación inicial, su progresiva transformación, hasta llegar al instante previo a la publicación. En el caso de Miguel Gutiérrez en *La invención novelesca*, por ejemplo, el autor reflexiona sobre aquel periodo en que no había colocado una sola línea sobre una novela específica, pero podía pasar mucho tiempo “contándose a sí mismo la historia hasta tenerla lista”. Este tipo de información solo es exclusiva del autor o autora de la obra.

### **2.6.3 En cuanto al tipo de discurso: componentes, tonos y estrategias**

Un enfoque crítico literario, tradicional o no, más convencional o menos, trabaja sobre la base de una serie de categorías literarias que ayudan a desentrañar los sentidos de una obra y su relación con otras obras o con su contexto. Esta es la dinámica básica del discurso crítico literario. Por su parte, los textos analizados en este capítulo muestran que el acercamiento de un sujeto autorreflexivo es de otro tipo. Básicamente, se trata de la elaboración del relato de un proceso anterior a la publicación de su obra. Para ello, construye y utiliza “categorías” propias, abstracciones personales o particulares (“preciosa partícula”, “embrión”, “demonios interiores”, etc.), las cuales aspiran a una autonomía respecto de las categorías del discurso crítico literario. Por otro lado, en tanto este discurso presenta el relato del proceso de gestación y escritura de una obra, sus autores recurren al uso de estrategias propias del discurso narrativo, tales como el monólogo interior, el cambio de perspectiva, el cambio de narrador, el trasloque o saltos en el tiempo, la analepsis o flashback, la prolepsis o flashforward, entre otras.

Asimismo, a nivel microdiscursivo, este discurso activa distintos componentes. En primer lugar, en tanto el sujeto autorreflexivo presenta principalmente el proceso de gestación y escritura de la obra, su discurso adopta un carácter testimonial, es decir, el sujeto asume el punto de vista del testigo de este proceso y lo presenta como tal. En esta

medida, el relato adopta un tono confesional, es la declaración de un sujeto que “ha vivido la escritura”, o el relato de la experiencia de escritura de un sujeto. En segundo lugar, en tanto el sujeto ha realizado un aprendizaje en dicho proceso, se encarga también de presentar las conclusiones de dicho aprendizaje. Para ello, su discurso adopta un carácter preceptivo, caracterizado principalmente por el uso de definiciones (del tipo “Escribir una novela *es*”) y por un tono de sentencia o concluyente.

En tercer lugar, los textos analizados muestran que los autores recurren a datos específicos de su biografía para construir su autorreflexión. En esa medida, el discurso adopta un carácter autobiográfico, lo que se manifiesta en un tono subjetivo e intimista del relato. En cuarto lugar, estos textos muestran también un componente dialógico en la construcción del discurso, en tanto existe un interés del autor por incluir al lector en su reflexión (por ejemplo, en el “ustedes” al que se dirige Vargas Llosa). Asimismo, es posible denominarlo dialógico en tanto el autor, para construir su relato, “dialoga” con el aporte reflexivo de otros autores (es el caso de Gutiérrez, por ejemplo, que se filia con una tradición). Por último, su marco discursivo natural es el ensayo literario, pues le permite integrar, además de los elementos mencionados, técnicas y estrategias narrativas, en el caso de los autores que frecuentan la ficción narrativa.

Por lo demás, aunque ciertamente existen puntos de contacto o coincidencias, queda claro que este tipo de discurso no se corresponde con un discurso crítico literario propuesto por la disciplina crítica, pues esta posee sus propios códigos, protocolos y lenguajes. No obstante, la nueva condición que otorga esta autonomía discursiva requiere de un marco conceptual mínimo. Por ello, a falta de una denominación más sólida o precisa, en esta tesis proponemos la noción de autorreflexión literaria para enmarcar esta práctica particular. En ese sentido, del mismo modo que la crítica literaria

articula un discurso crítico literario, la autorreflexión literaria articula un discurso autorreflexivo literario.

## **2.7 El surgimiento del discurso crítico-autorreflexivo desde la academia**

Aunque es necesario analizar sus implicancias con mayor detalle, resulta significativo el surgimiento, en las primeras décadas del siglo XXI, de las maestrías en Escritura Creativa de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (2007), en la primera década del siglo, así como de la Universidad Católica del Perú (2018), en la segunda. Estos espacios promueven, desde la academia, la producción y reflexión, por parte de los creadores, de su propio trabajo creativo. En este punto, ambas ocupan un espacio simbólico vacío durante todo el siglo anterior.

Al respecto, debe agregarse que esta maestría, en San Marcos, genera un corpus que debe estudiarse también con mayor detalle. En líneas generales, según la mención por la cual opte su autor, las tesis analizan guiones de cine, poemarios, o textos de narrativa. Dentro de este último grupo, se han defendido cuatro tesis principalmente. En 2015, las tres siguientes: “Construcción de identidad del narrador y de los personajes principales en el proceso creativo de *La huella*”, de Milton Manrique Rabelo; “Ficción y metaficción en los textos narrativos: el caso de *Último verano en Colán*”, del narrador Luis Tumi Guzmán; y “El narrador de la literatura infantil maravillosa a partir de su carga mítica, lírica y emotiva en *Hay nubes de colores en el cielo de Huamanga*” (2015), de María Angélica Bolaños. Asimismo, en 2019, José Güich defendió la tesis “La poética de la transtextualidad en *Control terrestre* (2013)”.

Una característica común, en todos los casos, es la ruptura con la díada tradicional sujeto-objeto de estudio, en tanto el segundo es un producto del primero, lo cual es también una característica del discurso autorreflexivo. No obstante, existe una

diferencia puntual entre este corpus y el presentado en este capítulo, relacionada con el tipo de acercamiento que se realiza. En estas tesis, un autor analiza su propia obra mediante una serie de categorías de análisis provenientes del discurso crítico literario, tales como “narrador”, “metaficción”, “poética” o “transtextualidad”. En ese sentido, consideramos que el lugar de enunciación (el ámbito académico) condiciona la construcción del discurso autorreflexivo y, en consecuencia, articula una variante del mismo: el discurso crítico-autorreflexivo.

Ante esta situación, resulta necesario que se reflexione y discuta la pertinencia o no de este enfoque. Desde nuestro punto de vista, un acercamiento desde el discurso autorreflexivo permite a un autor, entre otras ventajas, articular un conocimiento, que es producto de su práctica reflexiva, desde categorías y estrategias propias de su práctica creativa, como sucede en los casos estudiados en este capítulo. Por ejemplo, los autores pueden hacer uso de estrategias o técnicas narrativas, como sucede en los textos de Gutiérrez, Cueto o Vargas Llosa. Por último, consideramos que la forma discursiva más adecuada para vehicular este tipo de discurso es el ensayo literario, que permite integrar todos estos componentes y estrategias.

## CAPÍTULO III

### EL PROCESO DE GESTACIÓN Y ESCRITURA DE *LA VIDA*

#### *INEVITABLE (2014)*

Esta tesis busca reafirmar la autonomía del discurso elaborado por los creadores literarios al reflexionar, desde los conceptos producto de su aprendizaje de la escritura, sobre la obra de otros autores o la suya propia. Según esto, presentamos a continuación una propuesta autorreflexivaliteraria acerca del proceso de escritura de *La vida inevitable (2014)*, nuestro libro de cuentos. Para ello, además de los elementos preceptivo, testimonial, autobiográfico y dialógico del nivel microdiscursivo, hemos articulado un relato de dicho proceso mediante fragmentos que, a su vez, integran los diarios y cuadernos de notas del autor. Consideramos que, al integrar este material personal, se amplían las estrategias de las cuales puede valerse un autor en el marco del discurso autorreflexivo literario.

#### **4.1 La propuesta autorreflexiva literaria**

Aunque el germen de toda vocación artística suele ubicarse en algún punto entre la infancia y la adolescencia, periodo de intensísimo aprendizaje, resulta difícil precisar el momento en que surge el particular interés de un individuo por la creación de mundos a través de palabras. En todo caso, queda claro que no se trata de un instante exacto, epifánico, sino más bien de un largo proceso que casi siempre inicia con el contacto entre este individuo y un conjunto de historias que lo estimulan.

En una cultura como la peruana, signada por la oralidad y la escritura, ese primer acercamiento a un mundo de historias puede establecerse de dos formas distintas. Por un lado, a través de la escucha de narraciones orales, casi siempre en el ámbito familiar, cuyos detalles no solo estimulan la innata capacidad humana de imaginar sino que presentan al creador cierta estructura básica, incluso cierto lenguaje, al momento de abordar un relato. Dentro de la tradición narrativa peruana, por ejemplo, es el caso de autores como Óscar Colchado o Cronwell Jara, quienes asumen este contacto con la oralidad como un aspecto determinante en su formación literaria. Por otro lado, en el ámbito de la escritura, la vocación por la literatura suele ligarse al temprano descubrimiento de la lectura. Un caso representativo y asaz conocido es el de Mario Vargas Llosa. El autor de *La casa verde*, en su discurso de aceptación del Nobel de Literatura, afirma haber aprendido a leer a los cinco años, en el Colegio de la Salle, en Bolivia, y asigna a esta actividad una influencia determinante. A nivel simbólico, asume incluso que todo lo escrito por él a partir de ese momento no es sino “continuaciones de las historias que llenaron mi infancia de exaltación y de aventuras” (Vargas Llosa, 2010, pp. 9-10). Otro ejemplo valioso es el de Miguel Gutiérrez, quien no comparte la precocidad del anterior, pero es más preciso al momento de señalar sus inicios. En su caso, debe su dedicación a la escritura al encuentro a los trece años con un género y un subgénero específicos (el narrativo, la novela) e incluso a un título puntual, *Crimen y castigo* de Fiodor Dostoievski. El autor de *La violencia del tiempo*, además, atribuye a este momento un poder ordenador, sin el cual “[n]inguno de los sucesos de mi vida hubieran adquirido significado” (Gutiérrez, 2008, p. 65).

No obstante, aunque los casos citados parezcan sugerir un tránsito ineludible entre una actividad y otra, se sabe que este no es un proceso determinista: si bien todo escritor se inicia en contacto con ciertas historias, no es preciso afirmar que este

contacto lo dirige de forma inevitable a la escritura. Por el contrario, dicho tránsito suele ser el periodo más complejo y menos explorado en la formación de un artista. Ciertamente, ni descubrir la lectura implica dar el salto hacia la escritura, ni haber dado el salto implica concluirlo o materializarlo en una obra literaria. Esto se debe sobre todo a que, entre una instancia y otra, existe una etapa larga, áspera, de constante aprendizaje de la escritura. De hecho, para seguir la lógica aplastante del arte, ni siquiera la publicación de una obra garantiza su calidad artística.

## I

Publiqué *La vida inevitable* (Lima: Paracaídas Editores) en octubre de 2014. Desde entonces han transcurrido cinco años exactos. Ha sucedido mucho, por supuesto, a nivel personal y a nivel literario. Por ejemplo, en el periodo 2015-2016, poco después de publicar el libro, por diversas razones, inicié la maestría en Escritura Creativa en San Marcos, cuya tesis ahora mismo escribo, en un acto que conecta un evento con otro, un discurso con otro.

Aunque he vivido periodos críticos, de sequía o cuestionamiento, nunca abandoné la escritura. Esta tesis, un tipo de discurso que promueve la reflexión, el contacto con el análisis y sus categorías, contrario a lo que podría creerse, me ha ayudado a reafirmar proyectos personales de ficción, a replantear el lugar de la escritura entre mis proyectos. Si acaso deseo persistir, será necesario asumirla de un modo distinto. En ese sentido, esta tesis representa el fin de un ciclo y el natural inicio de otro, del mismo modo que ahora concluyo el ciclo de *La vida inevitable* (LVI), mediante este acto simbólico de relectura de mi libro después de algunos años.

\*\*\*

Considero que esta tesis de maestría en Escritura Creativa es el espacio discursivo adecuado para identificar algunos momentos determinantes dentro de mi proceso creativo. Por un lado, en cuanto al contacto con historias estimulantes de carácter oral, debo precisar que en mi caso la infancia fue terreno fértil. Ciertamente, comparte muchas características con los ambientes familiares de provincia descritos por autores como Valdelomar o el propio Jara, en los cuales los adultos cercanos tienden a la narración oral, intuitiva y generosa, de distintas historias. El inicio del cuento “Bajo la lluvia”, que abre el conjunto de *LVI*, procura recrear este ambiente en el cual el narrador personaje, un niño, a través de la escucha de distintas historias, percibe una situación que ha roto con la rutina familiar. De algún modo esta recreación sintetiza mi propia experiencia.

Por otra parte, en cuanto a descubrir la lectura, el disparador de la experiencia fue *Los jefes* (1957) de Mario Vargas Llosa. Leí estos cuentos en tercero de secundaria, a los trece, en la biblioteca escolar. Vista ya desde el presente, dos características marcaron esta lectura. Una, el asombro ante la capacidad persuasiva de “Día domingo”, un cuento cuya trama, principalmente por la velocidad de sus acciones, genera en el lector adolescente la inmediata aceptación del mundo representado. Dos, la identificación con ciertos espacios familiares, sobre todo en los cuentos “ambientados” en Piura. En este punto, mi experiencia fue similar a la referida por otros autores en relación a *La ciudad y los perros* (1963) y su representación de Lima: uno siente más cercana o íntima la narración si esta discurre por espacios que le es posible reconocer; en mi caso, por ejemplo, el río donde luchan los dos personajes de “El desafío”; la avenida desde donde parte la rebelión escolar en “Los Jefes”, entre otros. En definitiva, el mundo de narraciones orales familiares y el descubrimiento de la lectura son dos factores que estimularon en grados distintos la imaginación dentro de mi proceso, tanto

por los personajes, las aventuras presentadas, las estrategias para generar expectativa, etc. Sin embargo, existe un aspecto mucho más valioso en esta edad de piedra personal, del cual uno no es consciente cuando lo vive sino mucho después, cuando lo reflexiona: el descubrimiento temprano de la palabra y la posibilidad de crear mundos propios a través de ella.

\*\*\*

Con un ejemplar entre los manos, me provoca comentar el dibujo de la portada, la brevísima reseña biográfica, el motivo de la dedicatoria, el origen de la nota en la contraportada, si me gusta ahora o no, en fin, tantos detalles, pero me sobrepongo, procuro enfocarme y preguntar cuál es el primer recuerdo que viene a mi mente si pienso en este libro. Se cruzan muchos —la presentación, los comentarios de los amigos—, pero una imagen se fija, persistente: la vez que tuve el primer ejemplar entre mis manos, la cita a mediodía con el editor, la avenida España del centro de Lima, para visitar la imprenta donde debían estar listos los libros. No deseo abundar en detalles, pero recuerdo la emoción, el asombro, la luminosidad que parecían tener las letras, la imagen de la portada, la reseña de la contratapa. Ese día fui muy feliz, pese a que todo el tiempo me atacaba una sensación de irrealidad.

\*\*\*

Es necesario todavía precisar cómo un sujeto que descubre la palabra creativa, a través de construcciones ajenas a él, efectúa el tránsito hacia la elaboración de sus propias historias y mundos. ¿Cómo se inicia? ¿Qué modelo sigue, si acaso sigue alguno? ¿A qué herramientas recurre? ¿Cómo trabaja con la palabra, que es la materia prima de esta creación?

Aunque mi formación literaria está ligada a la etapa universitaria, puedo reconocer tres situaciones personales relacionadas con la escritura que bien podrían servir como antecedentes. En primer lugar, ya lejana en el tiempo, una libreta de anotaciones cotidianas, pequeña, empastada por mí mismo, donde escribía a los doce o trece años, quizá guiado por el reciente descubrimiento de la lectura, cuestiones relacionadas con la vida familiar. En segundo lugar, la escritura de una gran cantidad de cartas a lo largo de 2003, a los dieciséis, en el último año de secundaria. Era una práctica muy frecuente; me comunicaba con un pariente que vivía en Lima; intercambiamos cartas a un ritmo de dos por semana y hoy pienso que esto me entrenó de algún modo en el trabajo con las palabras.

Por último, en 2005, en el verano previo al inicio de clases en San Marcos, inicié la escritura de un cuaderno a caballo entre el diario íntimo, la libreta de anotaciones y los ejercicios literarios (véase Anexo 1). En este soporte físico, sin duda de forma rudimentaria, construí las primeras historias de ficción, alejadas en parte del tono estrictamente personal de las experiencias anteriores. Este cuaderno padece el problema de las fechas: es posible identificar cuándo empieza pero no cuándo culmina, por lo cual no es posible llamarlo “diario”, más aún si se tiene en cuenta, según Piglia (2016), que es el orden cronológico el elemento más valioso para definirlo como tal. Sus entradas son breves relatos cotidianos y reflexiones pobres pero entusiastas sobre el tema de la escritura. Según se deduce de su lectura, la única noción que tenía sobre esta era “dejar que las palabras fluyeran”, “llenar páginas sin detenerse”. Aunque el producto es modesto, se puede leer como el relato de la formación de cierta sensibilidad en torno a la escritura.

\*\*\*

De *La vida inevitable* se imprimieron trescientos cincuenta ejemplares. El libro está dedicado a la memoria de Carlos García Miranda (1967-2012), narrador, crítico literario, mi profesor en varios cursos universitarios, acaso mi amigo, que murió diez días antes de que naciera mi hijo, cuando vivía en Piura y corregía algunos de estos cuentos. Mi primera frustración fue que Carlos no pudiera leerlo. Así sucede. Es la vida.

Se abre con un epígrafe de Genaro Maza Vera (1946), escritor de Piura, de un cuento suyo, “Ruinas”, no tan conocido —el más celebrado es “La justicia de Patrocinio”. Lo elegí por varias razones. Es quizá un acto simbólico, una reafirmación en una tradición local que, al inicio de mi escritura, no tomaba en cuenta, a la que había rehuido siempre por asumir acríticamente ciertos juicios sobre las literaturas locales. De Genaro Maza Vera, un hombre ya mayor, de algunos artículos suyos y declaraciones, me conmovió la serenidad y a la vez la pasión por la escritura, que asumió con la expectativa con que se puede asumir en un circuito literario local: sin mayores pretensiones, solo movido por una vocación ineludible. Este epígrafe, esa sensación de asfixia que contiene y que yo percibía en los textos que antecede, es también un diagnóstico de mi estado al momento de su elección.

\*\*\*

Sabía que debía escribir, que debía ser constante, que solo escribiendo podía aprender el oficio de la palabra. ¿De dónde surgieron estas ideas? Las había asumido, pero no eran mías ni habían brotado de la mera intuición. Debo mencionar, ahora que lo veo con claridad, la relación íntima que se estableció en mi formación entre la lectura y la escritura. Dos libros fueron determinantes: *El pez en el agua* (1993) y *Cartas a un novelista* (1997) de Mario Vargas Llosa. Los leí entre la primavera de 2004 y el verano de 2005, entre otros textos, tras haber ingresado a San Marcos, ya libre, mientras

aguardaba el inicio de clases. Del primero devoré sobre todo los capítulos pares, aquellos en los cuales un narrador define su vocación de escritor; y del segundo, cada uno de los consejos y entresijos de la escritura de ficciones que revela. Este último cierra del siguiente modo: “estoy tratando de decirle que se olvide de todo lo que ha leído en mis cartas sobre la forma novelesca y que se ponga a escribir novelas de una vez” (p. 189). Este imperativo, junto al sistema de emociones que el autor imprime a sus memorias, guiaron buena parte de mis decisiones iniciales. De ellos saqué en limpio que debía empezar la escritura de algún modo. Entonces, en un cuaderno rústico, tomaba breves notas, realizaba ejercicios, cada vez más amplios.

\*\*\*

Este cuaderno 2005, de cincuenta entradas exactas, es el inicio formal de una escritura, ya que existe un soporte continuo y un objetivo que la orienta, el cual se hace evidente hacia la mitad, aun con dudas y resquemores:

“Sé que por una tema de vocación, de trabajo y de constancia, debo escribir mínimo un texto diario, aunque este deba ir, al terminar la jornada, directo al tacho de basura. No es así, no sucede así, no lo hago, parece que otra vez perdí motivación y conocimiento y cada línea y cada idea que sale de mi lapicero o de mi cabeza parece más ridícula. ¿Resulta insuficiente el talento? No es la razón. No es cuestión de ausencia o presencia de talento, se trata de saber trabajar con lo poco o lo mucho que se tiene” (Cuaderno 2005, entrada 29).

El plan consiste en escribir cada día un ejercicio narrativo, de cualquier extensión o tipo. Existen algunos textos independientes, nunca retomados, y otros más bien recurrentes, sobre cuya escritura se vuelve siempre para ser continuados. Además, es explícito el interés por iniciar la narración con un referente “autobiográfico” y luego, de forma progresiva, manteniendo el mismo lenguaje y tono, ingresar en lo ficcional. Esto sucede con frecuencia, en más de una entrada, y creo saber a qué se debe: en líneas generales, cuando un individuo joven desea dedicar su tiempo a la escritura, se enfrenta

ante un dilema ineludible: sobre qué escribir. Se cuenta con la decisión, incluso con el tiempo y el entusiasmo, pero no con el mundo a representar, ya que este se descubre propiamente en el ejercicio de la escritura. Este cuaderno, sus textos, serían una respuesta intuitiva a dicho dilema.

\*\*\*

El primer borrador completo del libro tuvo dos títulos tentativos, en dos momentos distintos de la corrección, cuando ya estaba en contacto con la editorial. El criterio que entonces poseía era que debía titularse como uno de los cuentos, uno que sintetizara el carácter de los demás. De acuerdo con esto, detecté que en todos ellos se planteaba personajes de distintas edades en una situación crítica o dura, incluso violenta, y el cuento que mejor representaba ello era “Rudos”. No recuerdo ahora por qué desistí de ello, tal vez por consejo de los amigos, por sugerencia del editor, o tal vez porque, entre distintas inseguridades, no me pareció al final un criterio adecuado. Entonces, la segunda pauta fue que el libro debía llevar el título del mejor cuento. Por entonces consideraba que este era sin duda el último y más extenso, “Los ángeles están listos para volar”. Por ello, el segundo manuscrito enviado al editor, el de las segundas correcciones, aparece titulado como tal, pese a que no terminaba de satisfacerme que fuera tan extenso, y volvía casi siempre a mí la pertinencia del primer criterio. ¿Acaso no debía llamarse con el elemento común a todos, como una especie de síntesis? Me pareció que esto último era cierto y, a la par, me generó dudas sobre el segundo título, que ya no me parecía tan atractivo, sí para el cuento, no para el libro. Entonces surgió una tercera posibilidad.

\*\*\*

A nivel temático, el cuaderno 2005 es muy variado. Está presente la sexualidad como descubrimiento; por ejemplo, el narrador en primera persona refiere ciertas experiencias anteriores al inicio de escritura de dicho cuaderno. Asimismo, como un trabajo en progreso, se observa la gestación de dos historias en particular: aquella en la cual el mismo narrador se reencuentra con su familia, y otra en la que una mujer joven se enamora de un cura.

No obstante, un descubrimiento valioso se encuentra casi al final: una descripción detallada de una mujer mayor que llega a casa de visita.

“Era esperada siempre a las dos. Bastaba con oír el rugido de su auto para que todos saltaran de sus asientos. Era magnífico escucharla detenerse, antes de tocar el timbre, saludar a cuanto vecino se resistía a abandonar la frescura de la vereda. No necesitábamos preguntar quién era cuando oíamos la puerta, pues su entrada coincidía con las solitarias campanadas del reloj que marcaba ansioso la hora, como si él también estuviese a la espera, como si entonces acabara su cruel rutina de veinticuatro horas. Solíamos correr por ella, abalanzarnos. Ana se colgaba de su cuello y Pepe no dudaba en jalarla de un brazo para que ella lo cargara, mientras a mí me bajaba tras darme un beso” (Cuaderno 2005, entrada 41).

Narrada por un niño, me parece hoy claramente un antecedente de Maruja, personaje descrito en “Bajo la lluvia”. Es también una tía a quien el narrador observa con admiración, pues su llegada cambia el estado de ánimo de sus padres.

En ese sentido, de todas las prácticas literarias asumidas, es sin duda la escritura de cuadernos de este tipo la única que realmente persiste. La escritura de narraciones breves, por su extensión y simpleza, a manera de notas, fue el modo en que un mundo propio empezó a gestarse, en que pude canalizar ese interés inicial por la escritura. Estas notas terminaron tal vez a mitad de ese 2005, con el fin del primer semestre universitario.

\*\*\*

En el pregrado de San Marcos, un grupo de estudiantes de Comunicación publicaba cada ciertos meses la revista *El jinete de la tortuga*. En 2009, publiqué con ellos, en una antología de narrativa, mi primer cuento, titulado “La noche del Sampedro” (ver anexo 4). Uno de los encargados de la revista fundaría luego Paracaídas Editores. Esta circunstancia motivó que, muchos años después, cuando vivía en Piura, con el borrador bastante avanzado de mi libro, me pusiera en contacto con esta editorial. Tras abandonar los pocos cursos universitarios que tenía pendientes para acabar la carrera, en un estado anímico similar al de Martín Villar en *La violencia del tiempo*, volví para vivir unos años en esta ciudad. El primer correo dirigido al editor está fechado el 18 de octubre de 2013, cuando llevaba cerca de tres años ya en Piura, dedicado sobre todo a la docencia. Su respuesta transmitió cierta posibilidad de publicación. Me pidió que le enviara el texto cuando por fin lo creyera listo y terminado. Entonces me dediqué los siguientes tres meses a terminar la primera versión completa. El 18 de enero de 2014, le envié por primera vez un documento en word titulado *Rudos*, que incluía aún siete cuentos.

\*\*\*

Mencioné que mi formación literaria está ligada a la etapa universitaria por diversas razones. En aquel 2005, mientras de modo personal realizaba anotaciones en un cuaderno, inició el primer semestre universitario, el primer contacto con un mundo nuevo y rico en experiencias. Conocí el ambiente académico, a estudiantes de distintas ciudades, tuve acceso a numerosas lecturas. Por ejemplo, llevé un curso sui generis de Introducción a la filosofía, a cargo del profesor Octavio Obando, en el cual debía presentar un texto, ligado a cualquier género, cada quince días. Mis primeras historias más o menos extensas y articuladas fueron escritas en efecto para este curso. Se trata en total de ocho (ver Anexo 5), fechadas de forma aproximada en abril (“Muerto en vida” y

“Hermano Javier”), mayo (“El cura y la dama” y “Maldita maldición”), junio (“Tras cuernos primos” y “La linda niña viuda”) y julio (“Combi’s club” y “Monólogo de extraño cariño”).

La gestación de algunas de ellas, como las dos que corresponden a mayo, está en el cuaderno de aquel año, asumido ya para entonces como bitácora o laboratorio de escritura. Por ejemplo, el relato “Hermano Javier” es tomado de forma casi exacta de la larga entrada 17; “El cura y la dama”, de la larguísima entrada 37; y “Maldita maldición” es una recreación del sentimiento de la historia de la muchacha de la familia referida en las primeras entradas. En este punto, debo agregar que no se trata de historias que alcanzan un alto logro estético, pero sí poseen una estructura narrativa básica, un inicio, nudo y desenlace. De hecho, vistas desde ahora, representan un progreso respecto de las meras notas que tomaba al inicio. En ese sentido, existe un interés por construir una historia ficcional, con un lenguaje particular y una estructura definida.

\*\*\*

Viví en Piura desde mi nacimiento hasta fines de 2003, año en que terminé la secundaria, a los dieciséis, y decidí viajar a Lima a estudiar Literatura en San Marcos. En febrero de 2011, poco más de siete años después de aquel viaje inicial, sin terminar aún la carrera, volví para trabajar. Allí estuve durante tres años, en los cuales mi vida cambió en muchos aspectos. Mientras me comunicaba con la editorial, en los primeros meses de 2014, barajaba ya la posibilidad de instalarme, junto a mi familia, nuevamente en Lima. Ciertamente, la posible publicación era al mismo tiempo un motivo y una excusa para viajar.

En estas circunstancias, en aquel verano, me reuní en un par de ocasiones, en Lima, con el editor. En la primera, para sellar la posibilidad de una publicación. En la segunda, acompañado él por un lector encargado, para conversar sobre los textos y su organicidad. En esta ocasión, tomó la palabra el lector para sugerirme, entre varios cambios menores, que quitara dos cuentos del volumen: el último, el más extenso, “Los ángeles están listos para volar”, y uno del medio llamado “La vida inevitable”. Se encargó, por supuesto, de precisar en qué fallaba cada uno. Entonces debimos negociar. Aunque en primera instancia, un autor no desea ceder en nada, decidí mantener un posición centrada, quizá salomónica. Cedí en retirar “La vida inevitable”, pues su tema, algo sentimental, no me satisfacía, sobre todo porque entonces mis preocupaciones iban por otro lado, quizá por la influencia de Piura y la literatura local cuyo valor acababa de descubrir. No cedí en el retiro del último, pues más allá del valor literario, sentía especial afecto por él y su escritura. De ese modo nos pusimos de acuerdo. El inconveniente surgió cuando el editor y yo coincidimos en que, si bien podíamos discutir la calidad del cuento retirado, su título nos gustaba. En mi caso, me parecía que encerraba cierto sentimiento general, una especie de síntesis de una forma de ver y asumir la “vida”. Así surgió la posibilidad de que, aunque retirado el cuento, el libro pudiera titularse de aquel modo.

\*\*\*

En la segunda mitad de ese 2005, varias situaciones cambiaron. A nivel personal, descubrí otros espacios de la ciudad, me familiaricé con ellos, sobre todo con algunos ligados a la vida universitaria y, por ende, a la literatura. Por ejemplo, en julio, para las vacaciones de medio año, antes de viajar a Piura, visité casi a diario la feria del libro, que por entonces se llevaba a cabo aún en Jockey Plaza. Era la primera vez que asistía a

una actividad cultural de este tipo, pues no existía una de esta magnitud en Piura, y el año anterior, 2004, aunque vivía en Lima, tampoco sabía de ella.

Por otro lado, en agosto de ese mismo año, a sugerencia de Carlos García Miranda, con quien llevé el curso de “Lecturas Literarias”, me inscribí en un taller de narrativa que dictaba Jorge Eduardo Benavides (1964). A Benavides lo habíamos leído en el curso, sobre todo su novela *Los años inútiles* (Alfaguara, 2002). Aunque en general los talleres duran uno o dos meses y las reuniones suelen darse cada semana, este se llevó a cabo a lo largo de una semana, entre el lunes 8 y el viernes 12. El programa estuvo dividido en cinco sesiones. En la primera, se trabajó el problema del tiempo y el espacio narrativo, así como la trama y su organización. En la segunda, la construcción de los personajes y el manejo de diálogos en un texto largo: convencionales, entrecruzados y telescópicos. En la tercera, las posibilidades que ofrecen los distintos discursos narrativos: del directo libre al indirecto libre, así como la organización del universo narrativo. En la cuarta, técnicas narrativas como el flash back, el contrapunto, el monólogo interior, el multiplot, etc. En la última sesión, se revisó de forma general el mundo literario español y el panorama de la novela española. En todas las sesiones se propusieron ejercicios en clase, y la lectura de textos de los participantes, para lo cual debía preparar algunos.

A nivel de aprendizaje, el objetivo de asistir a este taller, apenas en el primer año de universidad, era sobre todo formalizar ciertas intuiciones que ya poseía sobre la construcción narrativa, surgidas a partir de las primeras lecturas, de los cursos universitarios y también de las historias que ya escribía. Básicamente, deseaba acceder a un nivel técnico más formal y amplio, así como entrar en contacto con nuevas lecturas. A nivel personal, era un modo de vincularme, más allá del ámbito universitario, a otros espacios y personas interesadas por la literatura y la escritura. De esta experiencia, por

ejemplo, surgiría la posibilidad de reunirme más adelante con algunos autores, con uno o dos libros ya publicados, de forma regular, para compartir y comentar textos propios.

\*\*\*

Tras la publicación de *LVI*, he conversado con otros autores, como Fernando Carrasco (1976), acerca del criterio para ordenar los cuentos dentro de un libro y el objetivo de dicho orden. En casi todos los casos, la respuesta fue siempre que el mejor cuento, la mejor historia es la que debe abrir el libro, para que el lector conecte de inmediato con él. Procuré seguir este criterio en la segunda versión del libro, en agosto, al colocar en primer lugar “Los ángeles están listos para volar”. No obstante, en la revisión final, consideré que el libro debía organizarse según sus propios criterios, mostrar su propia organicidad. Por ejemplo, noté que algunos tenían elementos en común, ciertas características. Era el caso de “Ritos” y “Los ángeles”, que compartían cierto origen, fueron escritos en un mismo periodo, bajo la influencia de similar cuerpo de ideas o experiencias. También era el caso de “Rudos” y “El espectáculo”, cuyas primeras versiones escribí en setiembre de 2009.

Este parentesco se ampliaba en la medida que los dos primeros se desarrollaban en un espacio como Lima, y los dos segundos en Piura. De acuerdo con esto, los cuentos debían ir uno tras otro, o al menos debía respetar la cronología de su escritura. No obstante, esto no fue lo determinante. En alguna de las últimas lecturas, sobre todo de aquellos que parecían no compartir elementos, como “Inés y las noticias” y “Bajo la lluvia”, noté que algunos rasgos del espacio se repetían: en el primero, no era Lima, cierto, pero tampoco era el espacio de “Rudos” o “El espectáculo”, mientras que en “Bajo la lluvia” sí lo era.

\*\*\*

Una de las personas que asistió al taller dictado por Jorge Eduardo Benavides fue Adriana Dávila (1975 - 2005), actriz en la película *Sin compasión* (1994), poeta y editora de la revista *Vórtice*. Una vez culminado, formamos un grupo con ella y con Lucho Zúñiga, que trabajaba entonces en su novela *El círculo Blum* (Borrador Editores, 2007); Omar Salomé, que escribía *La armonía de los mapas* (Zignos, 2007); Enrique Vásquez, que ya había publicado su novela *De atardeceres perros y veranos sin ti* (Editorial San Marcos, 2004); y la narradora inédita aún Laura Liendo. Posteriormente, se sumaría la poeta RomySordómez, que había publicado *Vacas negras en la noche* (Sarita Cartonera, 2004) y estaba presta a presentar su poemario *Présago* (Santo Oficio, 2005). Las reuniones se llevaban a cabo cada semana, un jueves o viernes, en casa de algún participante.

La segunda mitad de aquel 2005 estuvo dedicado a las actividades universitarias y a estas reuniones. Por lo demás, dediqué esos meses a crear breves ficciones a partir de las técnicas estudiadas, pues el requisito en el grupo era presentar siempre un texto distinto. No he podido encontrar notas o apuntes manuscritos de aquellos meses, quizá porque entonces procuraba trabajar directamente en la computadora. Lo más valioso, sin embargo, era elaborar ejercicios en tercera persona, pues permitían establecer una distancia entre el narrador y lo narrado, es decir, la posibilidad de construir historias a partir de experiencias ajenas a mí.

\*\*\*

Las últimas lecturas de los cuentos, antes de ser enviados a impresión, arrojaron también que todos los protagonistas tenían edades distintas, o al menos referían distintos momentos en la vida de una persona. En “Bajo la lluvia”, el punto de vista era el de un

niño, o de un adulto de edad indeterminada que recuerda un suceso cruento de su niñez. En “El espectáculo”, el narrador y su hermana eran adolescentes. En “Rudos”, se trata de un adulto joven, que busca a otros de su misma edad para cobrar venganza. En “Inés y las noticias”, jóvenes adultos, de una edad quizá similar a los personajes de “Rudos”, aunque de clase media. Además, pronto noté que en “Inés y las noticias” el espacio no era lo determinante, más bien era desplazado a un segundo plano, sino la pasión de los celos que padece el narrador; de acuerdo con esto, me pareció que podía ubicarse en el libro a modo bisagra entre la primera serie, de cuentos “ambientados” en Piura, y la segunda serie, cuyo espacio representado era Lima.

Este desplazamiento del espacio se refuerza además por la correspondencia con la edad de sus personajes, pues en Lima son también adultos, aunque no tan jóvenes. Es el caso de “Ritos”, dos muchachos de clase media limeña, en un supermercado, y de “Los ángeles”, con algunos artistas jóvenes y otros más bien mayores. Este criterio de progresión en la edad de los personajes, desde una niñez en provincia y adultez en Lima, fue finalmente el criterio elegido para organizar el libro. De este modo, no se empezaba necesariamente con el cuento que el editor o yo considerábamos más logrado, pero era indispensable que se respetara su organicidad. Según esta idea, el crecimiento de los personajes iba en consonancia con el título global, pues encerraba una forma de ver este crecimiento como “inevitable”, entre otras interpretaciones que podrían dársele, como en efecto se dieron en algunas reseñas.

\*\*\*

Un ejercicio que me impuse tras el taller, con el objetivo de trabajar solo con la imaginación, consistía en “pescar frases” y construir a partir de ellas una historia, motivado exclusivamente por la dinámica del lenguaje. Si me encontraba en

determinado espacio, casi siempre en casa, de acuerdo a estímulos que me rodeaban, anotaba tal o cual frase en tercera persona; por ejemplo: “Las piernas le dolían cuando las cruzaba”. A partir de ella, creaba un pequeño relato, básicamente una ampliación de la oración inicial. Eran meros ejercicios, pero los llevaba a cabo de forma consciente, tratando de internalizar la idea de narración a partir de estímulos externos. Asimismo, dediqué varias semanas al análisis de diálogos y descripciones dentro de la novela de Benavides, con el objetivo de descubrir su funcionamiento: elaboraba diálogos de similar estructura, descripciones con la misma sintaxis y distinto contenido. Este aprendizaje por imitación es característico de esta etapa. De algún modo el taller me ayudó a tomar *mayor* conciencia de la composición literaria, de la literatura como construcción verbal, no solo como expresión.

\*\*\*

En una de las presentaciones del libro, a propósito de un comentario de Percy Galindo (1968) acerca del orden de los cuentos, descubrí una relación que no había considerado mientras los escribía. Contrario a lo que Percy creía, y contrario al orden en que aparecen, los textos de la segunda serie, “ambientados” en Lima, habían sido escritos al inicio, mientras que los de la primera, “ambientados” en Piura, donde los protagonistas son niños o adolescentes, de forma posterior. Ahora considero que esto se debe a que, cuando inicié la escritura de los primeros textos que formarían parte de este libro (aunque entonces, por supuesto, no lo sabía), vivía en Lima y escribía sobre lo más inmediato o cercano, alejado incluso de forma consciente de una estética de la narrativa de Piura, de sus temas o personajes. No obstante, la influencia de las lecturas académicas, la reflexión constante, el viaje mismo para establecerme de nuevo en esta ciudad, me ayudaron a asimilar su valor de mejor manera. Para describirlo de algún

modo, descubrí de forma más amplia la producción narrativa local y pude leerla con otras perspectivas. Debido a ello, mientras corregía por entonces mis propios textos, decidí asumir estos aportes y buscar dentro de mí mismo aquellas experiencias que me relacionaran con la ciudad, con sectores específicos, tensar lo personal y lo colectivo, lo interno y lo externo. Este cambio se gestó durante un largo periodo de maduración de ideas sobre la creación y sus consideraciones ideológicas.

\*\*\*

El segundo semestre universitario de aquel 2005 estuvo marcado por dos tipos de lecturas. Para los cursos, asimilaba aspectos diversos de la teoría literaria, sus fundamentos e historia, y de la crítica literaria peruana, su proceso, sus agendas pendientes. Eran lecturas atractivas, un reto. Por otra parte, a nivel personal, entre muchos títulos, sobre todo de narrativa, sobre todo novelas, cayó en mis manos uno en particular, de un género que entonces desconocía como parte de la tradición literaria peruana: *La tentación del fracaso* (2003) de Julio Ramón Ribeyro, en la edición de un volumen publicado por Seix Barral. El lector ideal de un diario de escritor es sin duda un aprendiz de escritor, en plena formación, que encuentra una especie de espejo y guía, un reconocimiento, en aquello que el otro cuenta. Su lectura me llevó de forma natural a buscar otros diarios. Del mismo modo que *Cartas a un joven novelista* o *El pez en el agua*, marcó una impronta en mí, encontré una manera de organizar cierto material, esas notas dispersas del primer cuaderno que terminaba.

\*\*\*

Además de las presentadas a las reuniones del grupo, por entonces escribí otras pequeñas historias. Una sobre la vida sexual de un muchacho en una pensión. Otra

sobre una mujer joven que pertenecía a la familia del narrador, que ya había esbozado para Introducción a la filosofía, pero cuyas posibilidades narrativas me llevaron a ampliarla. De hecho, con ambas quise empezar a escribir mi “primera novela”. Pronto, sin embargo, caí en la cuenta de que no sabía cómo organizarlo, cómo escribir una ficha, o conciencia alguna de la estructura; o quizá lo sabía, pero en teoría, no en la práctica. Por otro lado, el mayor inconveniente consistía en que, para entonces, ya no tomaba notas en el cuaderno del inicio sino en hojas sueltas, y a estas tampoco les colocaba fecha, lo que ahora me impide precisar ciertos detalles.

Por lo pronto, hasta aquí se hace evidente el procedimiento de entonces. En general, los primeros textos, y algunos de los posteriores, los que pertenecen a *LVI*, parten de una experiencia vivida que se ficcionaliza en el proceso de escritura. En ese sentido, entre 2004 y 2005, ocurren ciertos sucesos que sirven de punto de partida para algunas de estas historias narradas en primera persona; por ejemplo, la muerte de Adriana Dávila, integrante del grupo, que un día de noviembre apareció en los periódicos, que en ciertos aspectos anima la escritura de “Los ángeles están listos para volar”. Más adelante, consciente de este mecanismo, de esta dependencia de lo vivido, surge un interés, sobre todo después del taller, de exigir la creación a partir de estímulos externos, usando la tercera persona, lo que también está presente en *LVI*.

## II

En 2006, inicié por fin la escritura formal de un diario. La primera entrada está fechada el 15 de enero. A diferencia del cuaderno empezado el año anterior, por las mismas fechas, este tiene como objetivo registrar de forma constante sucesos distintos, con fecha respectiva e incluso hora en que empezaba y terminaba una entrada. Esta decisión se debió a la influencia de *La tentación del fracaso* de Ribeyro y a la lectura de otros

diarios de escritores; de algún modo, ingresé en los protocolos del género. Tal vez siguiendo en extremo el modelo, sufrí también amplios periodos de aridez, en los que decidí abandonar el diario o la escritura o la literatura en general. No obstante, aquel proyecto se ha mantenido hasta la actualidad.

Durante aquel periodo, pese a la muerte de Adriana, una experiencia definitiva dentro del grupo, continuaron las reuniones de los jueves. Aunque preparaba cada semana breves relatos o narraciones, lo más importante de entonces, a nivel de escritura, fue sin duda el empeño con el diario: me brindó confianza en el acto de escribir y cierta constancia. Una lectura detenida de este cuaderno 2006 arroja que, más allá del registro de eventos personales, en los primeros meses se menciona, de forma constante, una “historia” que escribía, una pretendida novela, aunque no hay mayores detalles.

A mediados de semestre, me mudé a vivir solo, un sueño que acariciaba desde que había llegado un par de años antes a Lima. Salí de una casa familiar en Los Olivos a una habitación de estudiante en el mismo distrito. Salí además con la esperanza de que, a solas, tendría menos inconvenientes para dedicarme a la escritura. No sucedió así, por supuesto. La primera crisis con el diario, es decir, la primera vez que suspendí su escritura fue apenas a un mes de iniciado y duró cerca de dos meses. Lo retomé recién en abril, en hojas sueltas, pues “desconfiaba” de la escritura en el diario, debido a que este representaba cierta falsedad o impostura al momento de su ejecución. Posteriormente, he encontrado un comentario similar de Miguel Gutiérrez con respecto a este tipo de escritura.

En mayo cumplí diecinueve años. Para junio, con la sensación de que no podía salir de la aridez, y por consejo de un amigo, decidí volcar a la escritura todo lo vivido el año anterior: el descubrimiento de Lima, el novedoso ambiente universitario, los dilemas de aquel contacto inicial. De este modo, el día 22 empecé con la redacción de lo

que durante mucho tiempo consideré “mi primera novela”. Se trató de un conjunto de 209 hojas, 418 páginas manuscritas, en cuya escritura utilicé la estrategia que mejor conocía entonces para construir una ficción: partir de un evento vivido y trasponerlo, de a pocos, aunque manteniendo similar tono, a la ficción. Se trató del primer trabajo ficcional en el cual me embarqué y, aunque no vio la luz como novela, fui constante con él.

\*\*\*

Aunque los tuve durante algunos años, no conservo los manuscritos de *La muerte de los héroes (LMH)*, título que coloqué a aquellas páginas. En líneas generales, contaba la historia de un hombre joven que empieza la universidad, descubre el mundillo literario, al que desea vincularse, y experimenta diversas experiencias. En definitiva, se trataba de las peripecias de un artista adolescente, de origen provinciano, en Lima, una “novela de formación”.

La fecha más antigua que conservaba el manuscrito era viernes 22 de junio de 2006. No obstante, la página 1 de la historia, que por una cuestión cronológica debía ser la primera, no era tal, pues fue escrita el 24 de julio. Esto se debió a que recién entonces encontré una forma de contarla. Trabajé en ella entre esa fecha de junio y el 18 de noviembre de ese mismo año, cerca de cinco meses. Entonces como ahora bregaba por ser constante. No escribía cada día, infaltable, como habría sido ideal, sino dos o tres jornadas a la semana; en el peor de los casos, siquiera una. Este ritmo lo mantuve a lo largo de tres meses. La última fecha confiable es 9 de setiembre. Luego de aquel tiempo de escritura continua, opté por abandonar el proyecto. A fines de setiembre procuré retomarlo, pero no fue posible. Solo coloqué algunas líneas, acaso con nostalgia, a fines de octubre y en algunos días de noviembre, hasta el 18.

La lección que aprendí del naufragio de aquella “novela” fue que un proyecto creativo de tal envergadura no puede sostenerse con un objetivo catártico o terapéutico, debido a que, una vez atravesada la etapa en que se vierten las preocupaciones a nivel expresivo y cesan los dilemas personales, la escritura pierde fuerza y el proyecto carece de sentido. Por el contrario, una novela o cuento debe sostenerse siempre sobre la dinámica del mundo ficticio creado, ya sobre el lenguaje que utiliza, ya sobre la trama o los personajes, es decir, algún aspecto interno de la creación verbal.

\*\*\*

En una entrada del cuaderno 2006, aparece la siguiente nota: “El borrador sigue avanzando. Aún hay aspectos por solucionar, aunque por ahora no quisiera aturdirme o desorientarme” (31/7/2006). Para este momento, llevaba más de un mes embarcado en el proyecto de *LMH* y cerca de cien páginas escritas. Había tomado cierto ritmo, trataba de afirmar una vocación, sobre todo porque lo académico no marchaba bien. Esto es posible verificarlo en la misma entrada del 31/7, que se inicia con el relato de los fracasos del último semestre. Estas líneas fueron escritas a las 12.30 del día, y en el manuscrito se muestra que, ese mismo día, trabajé en la ficción desde 12:45 a 1:47 pm, es decir, durante una hora, con el resultado de cuatro páginas escritas. Por entonces aún me debatía en la falsa dicotomía academia/creación, y cada vez que necesitaba recuperar el ritmo en algún curso, abandonaba la creación, y viceversa, cuando me hartaba de los cursos, entonces me dedicaba a la ficción. Por ello, los meses de mayor trabajo de escritura con *LMH* son junio, julio y agosto, cuando aún no empezaban las dificultades del semestre académico. La consigna parecía ser: si no resulta en lo académico, entonces necesito reafirmarme en lo creativo.

En una entrada posterior, se menciona también: “Estoy muy entusiasmado. Como cada cierto tiempo, siento que recupero el ritmo de escritura. Es bueno” (2/11/2006). Tanto ese día, como el anterior y el siguiente, coloqué algunas líneas a *LMH*, las últimas ya, pues el objetivo inicial había sido cumplido y el entusiasmo había cesado, desaparecido. Para este momento, llevaba escritas 207 hojas.

\*\*\*

Un buen día, muchos años después de escritas aquellas páginas, de abandonado el proyecto, decidí leerlas de un tirón. En algunos periodos, casi siempre críticos, recurría a ellas para recuperar cierta motivación. Así, se convirtieron más en un objeto, en un símbolo de trabajo y constancia personal que en una posible novela. Leía algunas páginas del inicio, o del medio, o de cualquier parte, y luego las cerraba con cierto temor. Una vez traspuesto el sentimiento que alimentó aquella escritura, ya liberado, decidí que era tiempo de darles una oportunidad.

Cuando por fin terminé las más de cuatrocientas páginas, más allá de un estricto valor simbólico, lo encontrado me pareció de escaso valor estético. En primer lugar, me disgustó su temática. No disfrutaba más ficciones cuyos protagonistas fueran jóvenes con ambiciones de escritor, o muchachos geniales dedicados a la cultura, o simplemente ligados al ambiente universitario, como sucedía en varias publicaciones de narrativa peruana de inicios de siglo. Registrar o ficcionar sobre la realidad más inmediata bien funcionaba como ejercicio literario inicial. Persistir en ello me parecía una limitación de la escritura. La literatura, la narración ficcional, debía abarcar todo lo que estaba afuera, en el mundo, no en el espacio reducidísimo de la experiencia real inmediata.

Ante esta lectura y diagnóstico, me enfrenté entonces al dilema de continuar o no su escritura. ¿Darla simplemente por superada y abandonarla? ¿O brindarle un aire

cabalmente ficticio, continuarla y corregirla? Bien mirada, esta “novela” poseía varias características de un mundo ficticio autónomo. Algunos personajes, por ejemplo, presentaban cierta hondura, alejados ya del “modelo real” que los inspiró. Los hechos, a diferencia de los “reales” seguían una estructura narrativa, compartían cierta causalidad. Ciertamente, no todas las páginas eran desastrosas. Casi al final del manuscrito, encontré una secuencia narrativa completa, una trama con giros definidos. Se trataba de aquella relacionada con el suicidio de un personaje femenino, una amiga del narrador protagonista. Con cierta naturalidad, influido más por un estímulo musical, por la canción “Alfonsina y el mar” de Mercedes Sosa, a quien entonces oía, que por un conocimiento amplio sobre la vida u obra de la poeta uruguaya Storni, opté por llamar Alfonsina al personaje femenino que decide acabar consigo en *LMH*.

Decidí que conservaría dichas páginas. De pronto parecía posible corregirlas, podían funcionar con autonomía del resto. Así, con las correcciones respectivas, esta historia sería incluida en *La vida inevitable* con el nombre de “Los ángeles están listos para volar”, el texto más extenso, que cierra el libro.

\*\*\*

Según una entrada del cuaderno 2013, fechada el 21 de febrero, un año y medio antes de la publicación de *LVI*, cuando ya tenía listos y organizados los cuentos, tres de estos procedían de aquel 2006. Esto se debe a que, una vez reconciliado con el manuscrito de *La muerte de los héroes*, volví a leerlo con el objetivo de buscar algunas otras unidades que revelaran cierta autonomía narrativa. Encontré dos más. En orden cronológico, serían los siguientes:

- “La vida inevitable”, que en su primera versión se llamaba “El trato”, escrito entre el 27 y el 29 de julio;

- “Ritos”, uno de cuyos títulos iniciales era “Despedida”, escrito entre el 30 de julio y el 2 de agosto;
- “Los ángeles están listos para volar”, ya mencionado, escrito entre el 5 de agosto y el 22 de setiembre.

Debido a que comparten un mismo origen, a que fueron escritos dentro del mismo proyecto, es posible encontrar en ellos cierta familiaridad; por ejemplo, las edades en que oscilan sus protagonistas, el espacio recreado. Esta situación me obliga a concluir que la ejecución de esta “primera novela” no fue vana desde ningún punto de vista, aunque al inicio así me pareciera. Al menos dos cuentos que finalmente forman parte de *LVI* provienen de dicho manuscrito; escritos en su primera versión en 2006 y publicados ocho años después.

\*\*\*

En la segunda mitad de 2006, además de la escritura de *LMH*, mi trabajo estuvo dedicado a lo académico, sobre todo a los cursos de teoría literaria que dictaba el profesor y crítico Miguel Ángel Huamán. Este interés por la teoría, sin embargo, no puedo negarlo, generaba en mí cierta tensión, pues a veces consideraba imposible su convivencia junto al trabajo de ficción narrativa. Esto causaba que, durante algunos días o semanas, no escribiera ni estudiara. En ese sentido, el cuaderno 2006 no contiene entradas durante largos periodos. En ese sentido, en ocasiones dedicaba mucho tiempo a la lectura académica, algo más a la novela, y poco o nada al diario. Por lo demás, cuando volvía sobre él, tras varios días o semanas, las entradas se tornaban extensas, en ellas procuraba abarcar “todo” lo que había sucedido desde la última vez, empeño que nunca lograba, por supuesto.

\*\*\*

He procurado reconstruir, a partir de menciones en el diario, hojas sueltas y los manuscritos mismos, mi vida creativa, es decir, aquella dedicada a la escritura de ficción, en aquel 2006. He notado que si bien *LMH* representó el proyecto más importante, hubo uno anterior y otro incluso paralelo. El proyecto anterior es el llamado “la historia” en las primeras entradas, basado en la “historia sobre la muchacha de la pensión”, ya anunciada en el cuaderno 2005.

Por entonces, escribía bajo la clara influencia de los lineamientos vargasllosianos de la creación, sobre todo en cuanto a los “demonios personales” y al método de escritura, que se basa en la elaboración de fichas y de una estructura general previa. Al respecto, además de *El pez en el agua* o *Cartas a un novelista*, y de sus novelas, había leído la entrevista realizada por el periodista brasileño Ricardo A. Setti, publicada con el título *Diálogo con Mario Vargas Llosa* (1990), donde el autor es todavía más detallado con su forma de trabajo. Por ello, todas las veces que quise emprender la escritura de la ansiada “primera novela”, antes de *LMH*, lo hice siguiendo dichos presupuestos. Elaboré fichas generales sobre los personajes y esquemas en los que delineaba más o menos la historia a seguir. En la “historia sobre la muchacha de la pensión” se contaba, a grandes rasgos, las anécdotas del hombre joven que conoce Lima y mantiene una relación tirante, estrictamente sexual, con la mujer de la pensión donde vive. Según el diario y las hojas sueltas, empecé la organización de esta “novela” en la quincena de enero, casi en paralelo con el diario, y la abandoné, apenas con algunas páginas pergeñadas, al cabo de dos meses, en la quincena de marzo.

\*\*\*

El proyecto paralelo es quizá más complejo y su concepción debe rastrearse en la primera mitad del año anterior. Al parecer, cada cierto tiempo, para recuperar la fe en la escritura, o para buscar motivación, realizaba balances y volvía sobre lo que llevaba escrito. Del año anterior, lo más valioso eran los textos presentados a “Introducción a la filosofía”. Eran ocho. De ellos, algunos parecían bien contados o con alguna posibilidad o potencial narrativo. Uno de ellos era “Maldita maldición”, que cuenta dos historias, en tiempos distintos, del mismo protagonista. En el pasado, es la historia de un muchacho que vive en Lima y vuelve a su ciudad, tras la muerte de su madre, para conocer a la familia. Es bienvenido, conoce detalles de su madre, su relación con la ciudad, su infancia, y se enamora o establece una relación con una mujer de su propio entorno. En el presente del relato, el mismo personaje, ya adulto, casado y con hijos, un día es visitado por un personaje de dicho pasado.

Tal como estaba, la historia contaba con un inicio, nudo y desenlace claros. Entonces decidí reescribirla siguiendo un método de escritura; en los cuadernos aparece como “historia de la muchacha de la familia”. El 12 y 13 de junio elaboré un resumen libre de ella, para crear un ambiente y medir sus posibilidades. Asimismo, de modo intuitivo, siguiendo algunas de las recomendaciones del taller con Benavides, elaboré algunas fichas:

“Escena 1: (por trabajar)

Altas horas de la noche aún: once o doce.

Ambiente: cerca de la cocina, en el patio, casi al final de la casa de los abuelos; bajo un pequeño techo, el resto descubierto, etc.”

Debe notarse que no existe una clara conciencia narrativa al respecto. Por ejemplo, se le llama escena 1, como en los guiones. De esta misma forma, se elaboran diez fichas más. Según el manuscrito, puse algunas líneas el 15 y 17 de agosto, y el 2 y

24 de setiembre. Lo llevaba a cabo como un descanso al proyecto “grande” que era *LMH*. En total, escribí cincuenta páginas, orientado con un esquema cronológico, según los días que el personaje visitaba la ciudad de su madre y si acaso sucedía alguna “acción”. Luego de esto, el proyecto no avanzó más. La última fecha consignada es el 24 de setiembre. Raramente, en el diario no se le menciona, quizá porque no la había asumido aún de un modo serio. Era una historia que retomaba y avanzaba según cierto estado de ánimo, lo que impedía su avance.

\*\*\*

Al año siguiente, a fines de enero, abandonado el manuscrito de *LMH*, convencido de que una historia y sus posibilidades narrativas no podían depender de su grado de filiación con la realidad —ni el método de trabajo, de un estado anímico específico—, retomé el proyecto “historia de la muchacha de la familia”, dispuesto a sacarlo adelante por mero trabajo. Pese a los resultados, asumía la escritura como un imperativo, acicateado aún entonces por las ideas vargasllosianas sobre la disciplina del escritor.

En una entrada del 29 de enero, la primera de 2007, se indica: “Volví a la historia de Dolores e Ignacio. Con las fichas terminadas, todo pareció ordenarse, siquiera un poco, y eso me dio alivio. Luego, en plena escritura, todo se hizo complicado, no se me ocurrió nada” (Cuaderno 2007, 29/1). Aunque no sabía cómo manejar el trabajo de escritura, asumía ya la elaboración de fichas o mapas, es decir, la organización, como un requisito imprescindible. Dentro de los manuscritos, todo esto se fecha en los días 28 de enero (sesión que luego será motivo de la entrada del diario), 6 y 18 de febrero. Fue otro proyecto sin culminar. Como los demás, fue abandonado por inconstancia, o por falta de recursos técnicos y literarios.

\*\*\*

Tras ello, abandoné toda escritura de ficción durante dos meses. En abril anoté: “Otro detalle importante es también mi ritmo de escritura, que ha variado mucho: ya ni siquiera recuerdo cuánto tiempo habrá pasado desde la última vez, tal vez dos meses” (Cuaderno 2007, 2/4). Para recuperar el impulso, el ánimo, releí en su totalidad el manuscrito de *LMH*. En medio año, lo había leído varias veces y había extraído de él algunas historias. Muchas de ellas, tras las correcciones, las entregaba a los amigos. En la misma entrada del 2 de abril, se menciona que la revista *El jinete de la tortuga* rechazó algunos de mis textos. Se trataba en efecto de estas historias.

La siguiente entrada significativa pertenece al 23 de mayo, a seis meses de abandonar la escritura de *LMH*, y a tres de abandonar la “historia de la muchacha de la familia”:

“Hace unos minutos terminé de escribir y corregir mi primer cuento oficial, un ‘buen’ cuento. Se titula “Lunas”. (...) Lo llevaré a la universidad para que M. lo lea. Pienso enviarlo a Tinta. Me había propuesto terminarlo antes de mi cumpleaños número veinte y he cumplido” (Cuaderno 2007, 23/5).

Este “primer cuento oficial”, llamado provisionalmente “Lunas”, fue otra de aquellas historias surgidas a partir de *LMH*. Nótese, por lo demás, cómo se asume, dentro del proceso de escritura, como un paso importante, la socialización del texto: el comentario por parte de lectores cercanos, el posible envío a una revista universitaria. En esta etapa, en que el escritor joven desea afirmar una vocación, la publicación de un texto se asume como una situación imprescindible. En la entrada del 27 de mayo, por su parte, se comenta a grandes rasgos la recepción de los amigos hacia el cuento: o era de plano un texto ‘malo’, o debía ser afinado aún en varios puntos. Someter a comentarios un texto propio suele ser un ejercicio duro, pero a nivel personal nunca desistí de él, pues uno busca sobre todo lecturas que le permitan aquilatar sus escritos, con los que, en cierto punto, uno pierde perspectiva.

\*\*\*

Casi al final de esa misma entrada aparece la siguiente aclaración: “En pocas palabras, me removi6 lo que yo creía haber construido bastante bien, en los casi dos meses que me ha tomado pulir Lunas” (27/5/7). M6s all6 de la desaz6n evidente, esta entrada importa por el asunto temporal. ¿Dos meses? ¿Desde fines de marzo? Esta situaci6n me permite afirmar, o considerar siquiera, que el susodicho abandono de la escritura casi nunca era tal. Si bien la 6ltima jornada dedicada plenamente a la escritura de ficci6n correspondía al 18 de febrero (“Dolores e Ignacio”), y solo mes y medio despu6s, tras el inicio del semestre universitario, vuelvo a aquella rutina, en aquel periodo de aparente abandono leía el manuscrito de *LMH*, retomaba historias, corregía, reescribía.

En la siguiente entrada, el 2 de junio, se realiza casi al paso esta referencia: “lo del cuento que al final termin6 llam6ndose La espera” (Cuaderno 2007, 2/6). N6tese el r6pido cambio de título, apenas diez días despu6s de haberlo dado por culminado. ¿A qu6 podía deberse? Tal vez a las críticas recibidas, o a la inseguridad de entonces hacia los títulos que elegía, o porque desconocía a cabalidad el tema del cuento. ¿Sintetizar un tema era el mejor criterio para elegir el título de un cuento? No sabía. Un mes despu6s de ello, el 7 de julio, en cierta planificaci6n de objetivos, se menciona: “2. Publicar ‘La espera’ en Tinta” (Cuaderno 2007, 7/7). Es decir, pese a las inseguridades, como un rasgo típico de esta etapa, consideraba a6n la publicaci6n de dicho texto como una opci6n. Por lo dem6s, era lo 6nico en cuanto a la escritura de ficci6n, pues estaba dedicado sobre todo al trabajo acad6mico.

\*\*\*

Durante años seguí empeñado en sacar adelante una novela. En esa misma entrada de balance y planificación de objetivos, aparece casi al final esta otra referencia: “5. Continuar la novela o conjunto de relatos titulada por lo pronto *Las trece de Gallo*” (Cuaderno 2007, 7/7). Si bien abandonaba su escritura a falta de proyectos nuevos, apenas surgía una posibilidad, retomaba la opción de la novela, aun cuando no tenía del todo clara la diferencia a nivel compositivo o de estructura (“novela-conjunto de relatos”). En “*Las trece*”, el protagonista (Gallo) narraba en primera persona su aprendizaje sentimental y sexual, para lo cual enfatizaba ciertamente a los personajes femeninos que modelaron dicho aprendizaje.

De este nuevo proyecto, que abandoné al poco tiempo, y del cual no conservo ningún manuscrito, salvo referencias en los diarios, extraje un texto finalmente titulado “*La noche del Sampedro*”. Este fue el primero que publiqué (ver Anexo), en una antología de narrativa realizada por la revista *El jinete de la tortuga*, en noviembre de 2009, es decir, casi dos años después de su primera versión. Fue en realidad lo único que sobrevivió de dicho proyecto. El cuento, ambientado en una provincia de la costa, narra de forma específica la historia de un muchacho que sostiene un *affaire* en una fiesta familiar.

\*\*\*

La cuestión del género al cual se adscriben los textos siempre me inquietó. Tenía claro que mi trabajo se desenvolvía en la narrativa. Al inicio solo consideraba la escritura de novelas, de lo cual es prueba *La muerte de los héroes*. No obstante, el abandono de ese proyecto no implicó el abandono del género. Aunque seguía pensando en la novela como mi subgénero favorito, ya evaluaba la posibilidad de escribir historias más cortas y autónomas, aunque nunca estaba seguro de la diferencia específica entre un cuento y

un relato, o un relato largo y una novela corta. Esta poca claridad se evidencia en el proyecto titulado “Las trece de Gallo” (2007), al ser mencionado como “novela-conjunto de relatos”. En líneas generales, distintos personajes e historias, en tiempos distintos, se relacionan entre sí por compartir un mismo eje temático y por el narrador en primera persona que las enuncia. En adelante, dividiría el trabajo creativo entre los textos e historias más breves y la tentación de la novela.

\*\*\*

En agosto de 2007 tomé una decisión, acerca del trabajo creativo, que hoy parece importante: iniciar la escritura en varios soportes en paralelo. Llevar un diario para notas personales y otros cuadernos para notas de cualquier otro tipo. Desde entonces, ideas de posibles cuentos, o algunas de ellas en diferentes estados de escritura, aparecen en dichos cuadernos. Aunque oficialmente la primera anotación se haría en noviembre, en agosto surgió como proyecto.

Por entonces corregía la “historia de Rita y Javier”, cuya versión final incluiría en *LVI* con el título “Ritos”, aunque el protagonista pasaría a llamarse Martín y no Javier. El origen de este cuento se precisa en una entrada de setiembre:

“Casi diariamente, por las noches, cuando vuelvo de clases, pienso en esas cientos de hojas escritas y guardadas que escribí durante varios meses. A veces ya ni las reviso, y puede que ya no les encuentre sentido. Es la segunda o tercera vez que extraigo alguna parte para convertirla en cuento o relato (‘La espera’ salió así, y también el texto que preparo ahora)” (Cuaderno 2007, 22/9).

Dedicaría los últimos meses de ese año a la corrección de todas aquellas historias cortas y autónomas que fui juntando: “La espera”, uno llamado “Party”, “La despedida” y “La noche del Sampedro”, por entonces titulado “Los primos”.

### III

Según una entrada del cuaderno 2013, fechada el 21 de febrero, un año y medio antes de la publicación de *LVI*, el cuento titulado finalmente “Bajo la lluvia”, llamado “La turba” en su primera versión, fue escrito entre el 11 de marzo y el 7 de abril de 2008. Es innegable que así sucedió. Sin embargo, en los diarios no existe una sola mención a su proceso de escritura, lo que ahora impide referir al detalle su gestación.

Si la experiencia con *LMH* consistió en ficcionar a partir de lo inmediato, del entorno más cercano —escrita en su totalidad en 2006, refería lo “vivido” el año anterior—, a raíz de “Las trece de Gallo” sentí que debía ir cada vez más atrás en la memoria para encontrar las ideas constantes, los “demonios” u orígenes. Con este objetivo, dirigí mi interés y atención hacia las historias de la infancia. Decidido esto, surgió de inmediato una oída de pequeño en casa de los abuelos.

Durante muchos años, sobre todo después de su escritura, he dudado si acaso lo oído fue real o producto de la imaginación infantil. En todo caso, recordaba la frase y el contexto de la frase que sirvió para gatillar “Bajo la lluvia”. Era niño y posiblemente intentaba dormir. En el pasillo, mis padres y unos tíos conversaban sobre una hermana del tío Jorge. Estaba enferma y habían tenido que amputarle una pierna, o una parte de ella. Entonces escuché, o creí escuchar, que nadie sabía qué hacer con aquellos restos. Uno de los familiares, quizá el mismo tío Jorge, propuso arrojarlos a orillas del río, a un barranco lleno de basura. Tal vez alguien bromeó con la posibilidad de que al hacerlo, por la noche, en aquella zona peligrosa de la ciudad, era posible que intentaran robarle. ¿Puede uno imaginar la sorpresa de aquel ladrón circunstancial al abrir un paquete y descubrir una pierna putrefacta?

Es posible que sucediera de otro modo. Sin embargo, durante años, aquella imagen de una persona deambulando por la ciudad, con una pierna envuelta en un

paquete, se conservó en mi mente. Así, tras la experiencia trunca con *LMH*, en cuanto decidí volver a los orígenes, a las historias recurrentes, surgió aquel recuerdo. Empecé tomando algunos apuntes. Como el suceso está unido a la presencia de unos tíos, decidí empezar de ese modo: un narrador en primera persona refiere un suceso asociado a unos tíos suyos. El primer inconveniente surgió en relación con la trama: ¿a quién de ellos podía pertenecer aquella pierna? Debía encontrar un contexto, además, que hiciera posible aquella operación. Entonces opté por elegir a una tía de la hipotética familia, o una persona cercana que fuese considerada parte de ella. Debía ser mujer, pues se me ocurría que aquel ambiente estaba poblado por mujeres.

En el cuaderno 2005, existe una anotación acerca de una mujer que llega de visita cuando solo están en casa unos niños y su madre. Es una mujer distinta, de “carácter” y, por ello, admirada por los niños. Esta nota resolvió algunos inconvenientes: era muy cercana a la familia porque se conocían desde muy jóvenes. De acuerdo con esto, era necesario crear una historia pasada en común entre esta mujer y los padres y tíos del narrador. Esta mujer, por lo demás, debía ser alguien admirable.

\*\*\*

La experiencia con *LMH*, vista desde una perspectiva más crítica, dejó en mí la lección de que debía alejarme de lo estrictamente personal, o incluso sentimental, y dar un salto hacia afuera, a lo que podría llamarse “social”. Esto lo tenía claro al momento de crear esta historia. Por ello, en los planes, opté por atribuirle a esta mujer un pasado de este tipo: una luchadora social, una mujer que formó parte de una generación de fundadores, del grupo de hombres y mujeres jóvenes que invadió unas tierras para fundar Castilla. Esta idea de lo social estaba sin duda sustentada por la lectura que realizaba, en esa época, de algunos títulos fundamentales de la denominada generación del 50, sobre todo

de Enrique Congrains, en especial de *Lima, hora cero* (1954). La filiación con este autor, además, se verifica en el nombre elegido para la protagonista de “Bajo la lluvia”, Maruja, que es también el nombre de la mujer protagonista de *No una, sino muchas muertes* (1957).

\*\*\*

Una vez definido el personaje —una mujer, amiga de la familia, con un importante pasado social—, procuré construir el tiempo de la narración: un narrador adulto, desde el presente, cuenta la experiencia traumática de haber visto, cuando niño, a su tía moribunda. Resumido de este modo, me enfrentaba por los menos a tres tiempos o niveles del pasado: el inmediato, sobre la noche misma que recrea la historia; el medio, cuando Maruja llegaba de visita a casa y el narrador era más pequeño; el remoto, cuando sus padres y Maruja son jóvenes e invaden unos terrenos para fundar Castilla. En este punto, se trataba de un viaje del narrador hacia el pasado, a los distintos niveles del pasado, como era entonces mi actitud creativa en búsqueda de temas sobre los cuales escribir.

Una vez elegido el personaje y presentado su pasado “social”, era necesario llevarlo hacia un presente en decadencia. Es decir, necesitaba una situación en torno al personaje que propiciase el corte de una parte de su cuerpo. Maruja abandona lo “social”, envejece, se retira a vivir sola. En un paseo sufre un accidente al borde del río, se quema un pie entre las cenizas dejadas por quienes queman basura en dicha zona. Tiene una herida, la atiende un médico, la curan, pero no sana con facilidad. En este marco era importante generar misterio alrededor de esta herida que no sanaba; por el contrario, se descompone, tal vez se gangrena y es necesario cortar. En ningún momento se debía referir de modo directo dicha operación, solo describir los ruidos que llegan al

narrador desde la habitación. Puesto que el narrador es un niño, el relato adopta su punto de vista, con lo cual no tiene acceso a toda la información. Un narrador así puede contar lo que vive, sin necesidad de saber lo que sucede realmente; su conocimiento de la situación es limitado. Por ello no sabe qué le sucede exactamente a Maruja esa noche.

\*\*\*

En 2008, la escritura estuvo dividida en varios aspectos. En primer lugar, continué con el diario. Incluía información personal y, contrario a los años anteriores, no hubo durante los primeros meses mención alguna a la ficción. Las únicas reflexiones giran en torno al diario, pues ya cuestionaba la idea del “escritor que habla de la escritura”. De modo consciente y deliberado, había optado por no seguir ese camino, debido a la resistencia que por entonces me generaba la denominada metaficción.

A inicios del siglo XXI, sobre todo en la primera década, la que coincidió con mi formación en pregrado, surgieron algunos sellos editoriales en espacios universitarios. En San Marcos, la revista *El jinete de la tortuga* será la base para la aparición, en 2006, de Paracaídas Editores, dedicada principalmente a poesía. En la Universidad Católica se funda la editorial Estruendomudo, que publicó libros de narrativa como, por ejemplo, *Casa de Islandia* (2004) de Luis Hernán Castañeda, *Parque de las Leyendas* (2004) de Carlos Gallardo o *El inventario de las naves* (2007) de Alexis Iparraguirre. Hacia estas publicaciones, como lector, asumí una postura crítica, pues en líneas generales sus personajes eran jóvenes escritores, geniecillos, que daban vueltas en torno a una calle, barrio específico, o cuyo su material narrativo en todo caso era la literatura. Por entonces, consideraba que era excesivamente restringido el mundo que representado este tipo de literatura.

Este cambio de perspectiva, sobre todo si se compara con la propuesta de *LMH*, se debió sin duda a la influencia de las lecturas críticas en San Marcos. Por ello, en muchos de los textos que surgieron de ese manuscrito, los cambios o ajustes realizados apuntaban a *abrir* el espacio íntimo cerrado de los personajes. Por ejemplo, en “Ritos”, que en su versión inicial presentaba apenas la discusión entre una pareja joven, en adelante se *abre* hacia la idea del racismo; en “Los ángeles están listos para volar”, se hizo mayor énfasis en el asunto político, con la inclusión de la llegada de Fujimori a Chile como marco de la historia y el suicidio del personaje como metáfora. Esto, sin embargo, sucedería luego. En 2008 solo manifestaba mi desazón por la denominada metaficción y me negaba a seguir esa vía incluso en el diario.

\*\*\*

En febrero de 2008, inicié un nuevo proyecto de novela. Era la eterna búsqueda, la persistencia en el género, aun cuando tenía consciencia de la falta de recursos técnicos para resolver ciertos aspectos. Desde que opté por la escritura, sentí el deseo de escribir novelas. He considerado, en muchas ocasiones, que esta seguridad se debe al deslumbramiento que viví con este tipo de lecturas, aun cuando empecé leyendo cuentos. Nunca supe, eso sí, cómo podía lograrlo, aun cuando leía mucho al respecto. Pese a ello, me empeñé siempre en sacar adelante un proyecto: en 2006, con *La muerte de los héroes*; en 2007, con *Las trece de Gallo*. Lo más importante que había aprendido, y ello representaba un reto, era que debía alejarme lo más posible de mí. O empezar en mí y terminar en otro lado.

A raíz del taller de narrativa de 2005, aunque no conservo ya aquellas hojas, recuerdo que realicé varios ejercicios, con el claro propósito de aprender de la novela, y sobre todo que esta dependiera de su propia dinámica verbal. Como se mencionó, uno

de estos ejercicios era “pescar frases” y construir a partir de ellas algún breve párrafo. De este modo, llegué a tener una extensa lista de frases sobre distintas situaciones. En 2008, en la búsqueda de un tema, revisé muchos de mis papeles y encontré aquellos ejercicios. Los revisé y decidí ampliarlos aún más: con cada frase creé una historia. La condición era que todas se relacionaran entre sí. De este modo surgió “la historia de Lidia”, el nuevo proyecto, llamado al inicio “La zarca”, del cual avancé veintiocho páginas manuscritas en las dos primeras semanas de febrero.

Luego de ello, lo abandoné.

\*\*\*

Para la segunda mitad del año, sobre todo a partir de septiembre, empezaría con la escritura paralela: casi siempre colocaba una entrada al diario y luego una anotación en el cuaderno de las tramas posibles. Por ejemplo, el 12/9, a las 8:30 am, realicé la siguiente anotación en el diario: “La vida no está aquí. Este cuaderno solo podría cobrar sentido si, mientras lo escribo, me siento a reescribir y corregir mis papeles, y crear otros nuevos. Mientras tanto será el cuaderno de un desconocido” (Diario 2008, 12/9).

En el cuaderno de tramas, por su parte, entre otras ideas, anoté:

“Algún cuento (o texto mayor) donde pueda desarrollar la siguiente anécdota-idea-concepto. Una mujer arregla muchísimo su casa porque siente pavor a la suciedad, a lo desagradable. ¿Qué pasaría con ella si tuviera un encuentro inevitable, frente a frente, con la mierda? Haría un esfuerzo por creer que no está, que no existe, trataría de eludirla, pero la mierda seguiría allí y acabaría, de alguna manera, con ella. (Modelo: R)” (Cuaderno 2008, 12/9)

Asimismo, en otra se menciona un interés real por reflexionar acerca de la “muerte” como tema y las posibilidades de ser abarcado en una historia.

El 16/9 es otro día representativo, pues coloqué unas líneas no solo en el diario sino también en un “cuaderno de gestación de historias”, donde empecé a anotar las primeras versiones de las historias, detalles sobre la trama más amplios que en el

cuaderno de tramas. Por ejemplo, entonces trabajaba en una historia llamada “Manos blancas por el despeñadero”. Existe una nota inicial en el cuaderno de tramas, de forma general, y luego algunos detalles en el cuaderno de gestación. Lo indico de este modo pues así trabajaría ciertas historias de *LVI* más adelante. Hubo ocasiones, por ejemplo el 22/9, en que coloqué algunas líneas tanto en el diario como en el cuadernos de tramas y en el cuaderno de gestación, donde realmente las escribía. En el primero, además de las reflexiones sobre lo cotidiano, se menciona:

“satisfecho pues cada vez descubro y noto que, dentro de mi desorden, la creación ocupa un lugar central, absorbente pero gratificante. Varias noches me he quedado corrigiendo los textos con una naturalidad y un convencimiento dignos de hombre más ordenado” (Diario 2008, 22/9).

En esta entrada, se encuentran dos cuestiones importantes: la creación, referida quizá a la gestación por esos días de “Manos blancas por el despeñadero”, y la corrección entusiasta del cuento “Bajo la lluvia”, cuya primera versión había escrito en la primera mitad del año. En todo caso, no me contentaba con corregir, buscaba siempre desarrollar nuevas historias.

\*\*\*

En el cuaderno de tramas del mismo 22/9, aparece también la siguiente anotación, reveladora, pues hasta el momento, en ninguna entrada, hubo mención al trabajo de corrección del cuento que finalmente se titularía “Los ángeles están listos para volar”:

“Para ‘Los ángeles...’ visitar Escuela de Arte (Centro de Lima). Apuntar calles. Investigación más o menos minuciosa en detalles. Recordar también breve participación de H. en teatro (por información). Lectura de los diarios de la fecha (18.11.5), además” (Cuaderno 2008, 22/9).

Sobre esta anotación, debo destacar varios aspectos. En primer lugar, “Los ángeles...” sería el último texto extraído del manuscrito de *LMH*, escrito dos años antes, que corregiría con posibilidades de publicación. Aunque no anotaba nada sobre ello en

el diario, pues me había impuesto no abundar en reflexiones sobre mi propia escritura, lo estaba corrigiendo. No conservo un manuscrito de esa historia, pero es probable que esa “H” sea el nombre tentativo del personaje principal, finalmente llamado Alfonsina. En todo caso, existe un interés por brindar ciertas referencias realistas, en pos de la verosimilitud del cuento.

\*\*\*

En este mismo año, muy nutrido en cuestiones creativas, en el cuaderno de tramas, aparece una anotación que bien podría considerarse el germen de la historia que luego se llamaría “El espectáculo”, aun cuando su primera versión manuscrita sería terminada el 14 de setiembre del año siguiente.

“Sobre esa situación en la que a un personaje no le queda más que volver a intentar una y otra vez. Idea 1. Una niña que ‘obliga’ a su madre, padre y hermano a salir al patio (o ir a algún otro lugar), donde ellos puedan empujar un avión que ella misma había construido. Ellos lo intentan, pero ella, como todas las veces, vuelve a caer. ¿Algún día logrará despegar? Frase inicial: ‘Karla nos ha prometido que esta vez sí o sí será la última vez’. Trabajar, a nivel simbólico, por supuesto, las constantes caídas, los repetitivos intentos que está implicando *esto*” (Cuaderno 2008, 10/10).

El objetivo principal consistía en crear una trama que representara la caída, una y otra vez, de un personaje, acaso una metáfora de la depresión. Para esto, bajo la lógica de alejarse lo más posible de uno, elegí como protagonista a un personaje femenino, aunque su situación comprometía a toda la familia. Al inicio, la historia se planteó en términos desbordados, algo aparatosa, incluía demasiados elementos. Karla, en el límite entre la niñez y la adolescencia, sufría de algún tipo de enfermedad mental y, por ello, se encerraba cada cierto tiempo en su habitación. Podía vivir durante semanas alejada de los demás. Cuando salía, llevaba un avión en sus manos, o una construcción que llamaba de ese modo y que pretendía hacer volar. Los padres y el hermano mayor, por protegerla, hacían caso siempre de estos desquicios. Salían de casa con ella, sobre todo

el hermano, hacia una zona cerca del aeropuerto, para que Karla intentara volar dicho avión. Nunca lo conseguía, por supuesto, lo que implicaba volver a casa, a encerrarse y empezar el ciclo.

\*\*\*

Unos días después, en el cuaderno de tramas, se ampliaron algunos detalles de la historia. En primer lugar, se reafirmó el objetivo simbólico: “Lo que realmente debe expresarse es la serie de intentos que durante buen trecho han fracasado. ¿Finalmente logra hacerlo? ¿Logra salir de donde suele hundirse, sin volver jamás a caer? De eso se trata” (Cuaderno 2008, 13/10). En este caso, se partía de una idea, la cual debía aterrizar o tomar cuerpo en una historia.

“Karla ha decidido que desea hacerlo siempre sola. (Elaborar desde el punto de vista del testigo). Literal: Karla llega cada cierto tiempo ‘aliviada, reconfortada’, pero cuenta que, mientras estuvo desaparecida, la situación fue de mal en peor, en picada. Al inicio, por supuesto, estaba bien, creía que podía hacerlo sola, pero de a pocos esa disposición de su espíritu mengua. El día previo a su aparición ha ‘tocado fondo’, todo ha salido peor. Historia: ¿Qué es para Karla lo peor? No poder volar, comprobar que su trabajo, de determinado periodo, finalmente no ha funcionado. ‘Toca fondo’ exactamente cuando cae de su nave” (Cuaderno 2008, 13/10).

Durante semanas la historia fue escrita siguiendo estas pautas. En general, sentía que lidiaba con demasiados elementos, que no conseguía hilar, pues no desarrollaban propiamente una trama. Debido a esto, decidí primero quitar todo aquello relacionado con “encerrarse a construir una nave” y con “trasladarse a las afueras del aeropuerto a hacerlo volar”. Tras este corte inicial, que suprimía lo más importante de la primera versión, me quedé solo con los personajes de la historia: un padre, una madre, un hermano mayor y una muchacha con un problema de tipo mental. Empecé a trabajar a partir de ello.

\*\*\*

En la nueva versión de “historia de Carla”, el objetivo era encontrar una situación cotidiana que afectara a la familia y ligara fuertemente a los hermanos. Recurrí entonces a la memoria biográfica. Recordé una historia oída en la adolescencia, de la que no fui testigo, pero seguía pareciéndome delicada e impactante. Era simple: una muchacha que conocía, del “barrio”, había sufrido un ataque de epilepsia durante una de las ferias que llegaba a Castilla.

Apenas escuchada, la historia me pareció triste, difícil de superar. ¿Cómo puede una adolescente sentirse en una situación así? No solo ello. ¿Cómo reaccionan los jóvenes que la acompañan, los padres, el hermano? Esta circunstancia afecta a todos, los condiciona, pero cada actitud es distinta. De este modo, decidí que Karla debía sufrir un ataque de epilepsia en medio de la feria que llega al parque público del distrito. Con ello, no solo hallé una anécdota sino un espacio donde debían transcurrir las acciones.

A fines de 2008, la escritura paralela se intensificó. No solo escribía o corregía esta historia sino las otras mencionadas. También retomé el proyecto de novela abandonado en marzo, la “historia de Lidia”. Este nuevo proceso inició en la primera semana de diciembre, poco antes de salir de vacaciones a Piura.

\*\*\*

El vaivén anímico y los autocuestionamientos propios del escritor en formación paralizan, en ocasiones, la escritura. En cuanto al trabajo con el diario, por ejemplo, 2009 fue un año muy pobre: apenas siete entradas en doce meses, con largos silencios entre una y otra. La primera está fechada el 15 de enero y, seis meses después, 14 de julio, aparece recién la segunda. Sin embargo, en la misma primera mitad del año, de pocas líneas en el diario, escribí sí muchas páginas del proyecto de novela retomado en diciembre. Aún llevaba por nombre “La zarca”, pero en las anotaciones se menciona

siempre como “historia de Lidia”. Al iniciarla, estaba convencido de que la propia novela, de a pocos, iría encontrando su estructura, su forma.

La escribí entre enero, febrero y los primeros días de marzo, los meses de vacaciones universitarias. En abril viajé a Piura otra vez y no coloqué una línea siquiera, pero en mayo y junio volví sobre ella, hasta el 11 de ese mes. La primera versión contaba exactamente con 103 hojas o 206 páginas manuscritas. Las últimas corresponden al 27 y 30 de julio, en que abandoné nuevamente la novela, harto de intentar darle forma y no conseguirlo. Tal vez frustrado, o tal vez porque iniciaba un nuevo semestre universitario, en agosto no se registra una línea en ningún proyecto. El 14 de setiembre, no obstante, terminé la primera versión del cuento que por entonces seguía llamando “historia de Carla” y finalmente se publicaría en *LVI* como “El espectáculo”.

\*\*\*

Escribí la primera versión completa de “Rudos” en tres sesiones nocturnas, los días 29 y 30 de setiembre y 01 de octubre de 2009. Aunque tampoco conservo el manuscrito de esta versión, sí existen anotaciones sobre su proceso en el diario y en el cuaderno de tramas. En este último, el día anterior a su ejecución, había esbozado de este modo la historia:

“Un amante, ante la confesión de una mujer, decide devolver la golpiza a un marido. Pero este ‘amante’, en realidad, es un tipo cobarde, que no se atreve a golpearlo directamente. Busca a algunos *amigos* para que lo ayuden. Durante la golpiza el amante se convence de su cobardía; recuerda cuánto lo golpeaban también a él desde pequeño” (Cuaderno 2009, 28/9).

De todos los textos que conforman *LVI*, este es el que menos cambios sufrió, desde la idea inicial hasta el producto final, a nivel de trama. La historia se trabajó tal cual se precisa en esta cita, salvo el detalle final, cuando el personaje “se convence de su

cobardía”. Al inicio estaba previsto que se paralizara, a último momento, porque afloraban a su memoria eventos de violencia que sufrió de niño. Sin embargo, en el proceso de corrección, debí tomar otras decisiones. En este caso, las dudas finales del personaje se debían a una vieja “deuda” entre él y uno de los ‘amigos’ que convoca para llevar a cabo la venganza.

\*\*\*

Dicho setiembre resultó importante para mi proceso creativo. Apenas con dos semanas de diferencia, ejecuté la primera versión de dos cuentos: “El espectáculo” y “Rudos”. Quizá por ello conservan algunos elementos comunes, como el espacio en el cual se desarrollan. En cuanto a esto, desde “Bajo la lluvia” el espectro espacial de lo narrado era más amplio. Si bien este transcurría en una casa, o al menos la anécdota inicial, era importante que en el traslado de los personajes estuviera presente la ciudad, que sus vidas se vieran ligadas a ella.

En “El espectáculo”, la anécdota se desarrolla también en un espacio abierto, una feria en un parque público; más aún, ninguna acción transcurre en un “interior”, para decirlo en términos de guión. Pese a ello, seguía insatisfecho con respecto a la propuesta estética. Una nota del diario, por ejemplo, escrita poco después de haber escrito la primera versión de “El espectáculo” da cuenta de ello:

“Busco con impaciencia una frase lapidaria, potente. Una sucesión de palabras que al ser convocadas abran un mundo absolutamente ajeno al mío. Necesidad de escapar de mí mismo, de esos tópicos que en cada línea, en esta etapa, he ido fomentando: la familia, los amigos, la juventud. Quisiera escribir sobre algo jamás vivido, que tal vez conozca, pero no pueda relacionarse con tanta facilidad conmigo. No se me ocurre nada. ¿Debería mirar más el mundo? Lo hago, pero no parece suficiente. Necesidad de perfección, de unir palabras irremplazables, aunque fuese siquiera una frase corta” (Diario 2009, 15/9).

Esta insatisfacción parte de la imposibilidad, hasta entonces, de alejarme a cabalidad del “yo” narrativo, no poder crear un mundo “absolutamente ajeno”. Esto se

verificaba en los tópicos mencionados —familia, amigos, juventud—, presentes por cierto en “El espectáculo”. Debo precisar que, por aquella época, buscaba dialogar de forma crítica con lo producido en la narrativa peruana de inicios de siglo XXI. La única forma de manifestarse críticamente sobre una propuesta estética es oponiendo otra de modo consistente. En consecuencia, tomé ciertas decisiones sobre el material narrativo para que presentara características en esa línea. Una de ellas, por ejemplo, oponer a los personajes de clase media urbana limeña, personajes de una clase baja popular de provincia. Asimismo, percibía que el mundo representado por aquella narrativa era demasiado reducido, social y físicamente; entonces era necesario que el espacio se ampliara social y físicamente. Para ello, debía alejarme de mí, de cualquier marca o posibilidad de un yo-escriptor-culto-urbano-letrado.

\*\*\*

En “Rudos”, estaba deseoso por llevar a cabo estas opciones estéticas, tenía esas expectativas. En ese sentido, este cuento posee escasos estímulos “biográficos” o, en todo caso, procuré “disfrazarlos” del mejor modo. Lo más evidente quizá es la memoria del mundo violento, o del aspecto violento del mundo popular que representaba en el cuento. Asimismo, no existe una relación entre los personajes que manifieste algún aspecto positivo del concepto “familia”, del mismo modo que se cuestiona el concepto de “amistad”, aunque sigue presente el de “juventud”, pues todos los personajes, si bien mayores que en “El espectáculo”, siguen siendo adultos jóvenes. Por último, una elección deliberada consistió en permitir marcas de oralidad popular en el lenguaje de los personajes y sobre todo en el narrador en primera persona.

\*\*\*

En cuanto a la escritura, después de las primeras versiones de ambos cuentos, en 2009 habría muy poco, apenas una anotación en el cuaderno de gestación, del 14 de noviembre, acerca de un texto titulado “Manos blancas en el despeñadero”, y una entrada en el diario, de corte más bien personal, del 15 de diciembre. Dicho texto era un ejercicio con dos versiones: la primera narrada en tercera persona, omnisciente; y la segunda, en primera persona, narrada por una esposa, que refiere dilemas de su marido muerto. La narración en primera persona femenina era otra opción para alejarme de mí mismo, del yo-masculino.

\*\*\*

El 2010 empezó en realidad el año anterior, con el viaje a Piura, donde estuve cerca de mes y medio, y fui testigo del desalojo de los comerciantes del Mercado Modelo. Esta situación me proporcionó material para tentar un nuevo proyecto de novela. Durante ese periodo en Piura, no registré una sola nota en algún cuaderno o diario. En ese sentido, en cuanto a escritura, el año inicia más bien en marzo. La primera entrada del diario corresponde al 9 de ese mes. Sin embargo, son más significativas las notas realizadas en el cuaderno de gestación, el 15/3, en donde se esboza el argumento de dicha historia relacionada con el desalojo, cuyo personaje principal era una mujer llamada Susy. A este nuevo proyecto le dedicaría muchas horas.

Esta superposición de proyectos, no solo revela cierto desorden o inconstancia sino también un vacío en el aprendizaje narrativo. Esto se sintetiza en una entrada de marzo, sobre las expectativas que tenía con la “historia de Lidia”, que había decidido abandonar:

“Para decirlo en sencillo: no tengo la menor idea de hacer avanzar esas cien pesadas páginas con pretensión de novela. Apenas de cuando en cuando me ilumina una idea, pero todo se ve ciertamente trabajoso. (...) Una cuestión es ‘saber’ que es difícil escribir una novela -quién no lo sabe después de todo lo que se han encargado de decir los

autores- y otra es hallarse perdido en pleno camino. Perdido y aburrido, pues la historia a contar no tiene sentido, los personajes no vuelan, y eso de tipear todo y copiarlo de nuevo es absolutamente delicado, y trabajoso, otra vez” (Diario 2010, 19/3).

\*\*\*

A fines de marzo, el 31, terminé la primera versión de “Inés y las noticias”. Dentro de *LVI*, es el único cuento escrito directamente a la computadora, sin una versión previa manuscrita. Se trata de una historia de celos muy sencilla, que pocos días después sería enviada a *El jinete de la tortuga*, para su publicación en la página virtual. En la primera entrada de abril, se realiza una referencia al respecto: “Ayer, debido al texto que debía enviar pronto (a los Jinetes, lo que ya hice), dormí cerca de las cuatro de la madrugada” (Diario 2010, 2/4). Es posible que su corrección me tomara una semana completa antes de dicho 31. Luego de ello, en el diario solo existe una nota brevísima del 28 de abril, de corte personal, y a continuación, un silencio de casi cuatro meses, hasta el 24 de agosto.

Sin embargo, en este periodo, exactamente en junio, según el cuaderno de gestación, inicié las notas y desarrollé algunas tramas generales sobre la novela de Piura, la del desalojo de comerciantes, la cual se menciona como “historia de Susy”. Este trabajo corresponde al 10, 15 y 27 de junio, y es lo único que realicé en aquel mes: en total, 21 hojas, 42 páginas manuscritas. En julio, tampoco dediqué horas a la escritura de ficción. No obstante, por aquellas fechas, en el blog de la revista *El jinete de la tortuga*, fue publicada una primera versión del cuento “Inés y las noticias”, tres meses después de su escritura.

## IV

Con casi todos los cuentos de *LVI* escritos en su primera versión, dejaría más bien de lado la escritura de historias cortas; me dedicaría a colocar líneas en la “historia de Susy” y a cultivar la escritura paralela, es decir, tomar notas, con tonos diversos y objetivos distintos, en varios cuadernos a la vez. Por ejemplo, existen cuatro notas del mismo 14 de setiembre: una en el diario y tres más en los otros cuadernos, de tramas, de gestación. De este modo trabajaría en los siguientes meses, sobre todo en setiembre, octubre y noviembre. En ninguno de ellos se vuelven a mencionar los siete cuentos escritos y terminados hasta ese momento.

Para fines de setiembre, sin embargo, acaso con resistencia, consideraba por primera vez su publicación: “No he errado la decisión, creo haber leído correctamente la tendencia: novelista antes que cuentista, novelista aun cuando llegue a publicar, para deshacerme de ciertos fardos, de ciertos fantasmas, algún libro de relatos” (Diario 2010, 20/9). Si bien el trabajo del resto año estaría dividido entre la escritura de la “historia de Susy”, proyecto de novela de aquel año, y la corrección de la “historia de Lidia”, que retomé por persistencia, sí afiancé algunas concepciones que luego serían útiles para corregir los cuentos. Por ejemplo, en una entrada de octubre, a raíz de la primera novela de Miguel Gutiérrez (1968), se piensa acerca de Piura desde la ficción:

“Lectura de *El viejo saurio se retira*. Interés real por Piura como ciudad. Mientras leía, pensaba, imaginaba, recordaba lugares que conozco, distintos a los de la novela. No es que hasta ahora no hubiese sentido un interés de este tipo, sino que antes me atraía más Castilla, que conozco mejor, que es donde he vivido, cuyas calles me sé de memoria, por ejemplo, y que asumía como un lugar ficticio, un lugar estrictamente creado por palabras, acaso una metáfora, en la línea del Santa María de Onetti. Ahora, en cambio, se me abre Piura desde las posibilidades realistas: la ciudad, las calles, los carros, el mercado tras atravesar la Sánchez Cerro, los ambulantes, las agencias de viaje, ahora mismo puedo verlo” (Diario, 2010, 19/10).

Para un lector externo, la oposición Castilla/Piura puede parecer nimia, gratuita, pero para uno interno resulta importante pues entre una ciudad y otra existen distancias

sociales e históricas radicales. Por ejemplo, en los primeros textos, sobre todo en “Bajo la lluvia” y “El espectáculo”, el espacio se refiere a Castilla. Por su parte, para “Rudos”, debido a la trama, que implica un desplazamiento por la ciudad, la representación del espacio cobró impulso a raíz de la lectura de *El viejo saurio*. Hasta antes, no había sabido cómo incluir a la ciudad. Asimismo, en cuanto al traslado de un espacio a otro, para este cuento resultó importante también la relectura de “Un domingo cualquiera” de Julio Ramón Ribeyro, en el cual los protagonistas se desplazan por Lima, por la ciudad, el campo y la playa, en un mismo día.

\*\*\*

2011. En cuanto a la escritura, el diario registra un par de entradas de corte personal, los días 8 y 18 de enero, un mes dedicado sobre todo a la lectura, aún en Lima, cuando preparaba el viaje hacia Piura. Luego de ello, existe un enorme vacío de seis meses, que corté apenas para colocar una nota sobre mi perplejidad ante la gran cantidad de días que llevaba sin escribir. Después, nuevamente el silencio, esta vez de cuatro meses.

Este fue, de todos, sin lugar a dudas, el periodo crítico más largo que atravesó mi vocación. En esos diez meses de silencio decidí con todas mis fuerzas abandonar la literatura. Abandonarla a cambio de la vida. Vivir en lugar de escribir y leer.

\*\*\*

En noviembre, retomé con cierta regularidad y entusiasmo el diario, aunque todavía no los otros cuadernos, sin queja alguna por el largo periodo de silencio. Estaba dispuesto, además, a retomar las historias que llevaba escritas y darles algún sentido, no abandonarlas.

“Me gustaría refaccionar, volver a tejer algunos de los textos escritos hace mucho, y reunirlos bajo el título de sección ‘Cuentos burgueses’, dentro del libro a publicar el año siguiente. Allí incluiría, según veo, ‘Despedida’ y ‘Los ángeles están listos para volar’” (Diario 2011, 6/11).

Aunque casi no escribí durante ese año, lo había dedicado a proyectar la publicación de un libro que contuviera lo escrito hasta entonces. Era consciente de que aún debía corregir (“refaccionar”, “volver a tejer”) y buscar algún criterio para organizar las historias. Quizá debía juntarlas por secciones, según sus afinidades; una podía llamarse “Cuentos burgueses” e incluir “Despedida” (luego “Ritos”) y “Los ángeles”. Como es evidente, el nombre buscaba sintetizar dicha afinidad: “ambientados” en un espacio como Lima, sus personajes pertenecen a la clase media, o sus conflictos se establecen en contacto con ella. En esa línea, el 18 del mismo mes, entre varias reflexiones de tipo personal, se anota: “mientras ella descansa, bien podría yo, con toda tranquilidad y tiempo, dedicarme a mis papeles” (Diario 2011, 18/11).

\*\*\*

En definitiva, para estas fechas, ya superada la larga crisis, debía cerrar un ciclo realizando un balance y liquidación de lo escrito hasta entonces. No podía seguir acumulando proyectos. Al momento de la criba, empecé leyendo lo más remoto: el manuscrito de *LMH*. El resultado de esta lectura puede verificarse en la siguiente entrada:

“Reviso *La muerte de los héroes* para darle el puntillazo final... directo al tacho de basura. Cuartillas muy malas que solo tuvieron valor en su momento, mucho valor, y no por lo que cuentan (pues no se trata más que de candideces) sino porque me ayudaron, según recuerdo, todo un verano, a soltar la mano, a escribir y escribir, que era aquello que buscaba con ansias” (Cuaderno 2011, 23/11).

Para diciembre, vuelvo sobre el mismo punto: “Reviso aún, a intervalos, esas páginas que ya conocen su final. El resto sigue esperando: papeles por revisar y pulir para una posible publicación” (Diario 2011, 7/11). Para entonces, ya había decidido

descartar la mayor parte del manuscrito y solo conservar aquellas hojas que contenían historias seleccionadas para la publicación.

\*\*\*

El trabajo de 2012 puede dividirse, a nivel de escritura, en dos partes. En la primera, de enero a agosto, mis energías estuvieron dedicadas a la organización del libro, a seleccionar qué historias incluir, y a corregir “Rudos”, cuya primera versión había escrito tres años antes. Según esto, en los primeros meses, continué con la relectura “definitiva” del manuscrito de *LMH*. Evaluaba sobre todo la “historia de Alfonsina”, aún de modo tentativo, y otra posible forma de organizar los textos, tal como se precisa a continuación:

“Cambio de planes. Estoy a unas cuantas páginas de terminar *La muerte de los héroes*, y antes de tirar las cuartillas a la basura, he decidido algo nuevo. Resulta que las últimas páginas, unas cuarenta al menos, se dejan leer, no están mal escritas, y algo puede hacerse por ellas. He pensado en un libro de relatos, independientes entre sí, pero con una trama en común: los dilemas y etapas de una pareja. Muchachos de clase media, que trabajan en un banco en Lima” (Diario 2012, 19/1).

En esta cita persiste la idea del “libro de relatos” surgida el año anterior. Como aún no tenía un criterio claro para componer “un libro”, y no solo juntar cuentos, surge la idea de un tema que los atraviese. Por lo demás, sintetiqué la historia de la pareja que trabaja en un banco en el cuento titulado “La vida inevitable” (ver Anexo), que inicialmente formó parte del libro.

Cinco días después, se realiza una entrada que apunta en el mismo sentido: “Terminar este libro de relatos para luego continuar con la novela que dejé inconclusa hace casi un año” (Diario 2012, 24/1). En otras palabras, para entonces la preocupación ya no solo era contar con los textos o corregirlos sino pensar cómo debía lucir el “libro de relatos”. Luego de ello, debía retomar otros proyectos. Entonces creí que la publicación no tardaría.

\*\*\*

El 16 de mayo de 2012, cuando aún me debatía por organizar mi libro, murió Carlos García Miranda, a los 44 años apenas.

Carlos fue no solo mi profesor de Teoría literaria o Lecturas literarias, un curso de iniciación para estudiantes, sino también un escritor —*Cuarto desnudo* (1996) y *Las puertas* (2002)— al que leí con entusiasmo. Más allá de sus ideas estéticas, que no compartía, propias de la generación anterior, lo consideraba un amigo. En más de una ocasión conversé con él, fuera de las aulas, acerca de la narrativa peruana y la escritura en general. Su muerte, cuando yo vivía en Piura, me impresionó. Lo menciono pues, por entonces, corregía el cuento “Los ángeles están listo para volar”, que en líneas generales describe la reacción de unos amigos, jóvenes artistas todos ellos, ante la noticia del suicidio de una actriz mayor. Si bien escribí la primera versión en 2006, durante su corrección, seis años después, mucho del “sentimiento” que le imprimí, las características de la reacción de estos amigos, tradujo el efecto que causó en mí la muerte de Carlos. Más aún, esta situación me obligó a replantear la historia desde dos puntos de vista: el presente de la acción, cuando el narrador decide evaluar o repasar su vida, y desde el pasado, cuando transcurren las acciones.

\*\*\*

En junio, me dediqué a la escritura paralela: colocaba unas líneas, al mismo tiempo, en la “historia de Lidia” (tomaba notas para dar forma a la trama, realizaba correcciones en la computadora) y en la “historia de Susy”. Lo mismo sucede en los meses siguientes, sobre todo en julio. En general, no lo hacía muy seguido, pues no contaba con demasiado tiempo, urgido como vivía por cuestiones materiales inmediatas.

En agosto, al parecer con más tiempo, retomé la escritura. Existe una nota reveladora del día 13: “Me he pasado los últimos dos o tres meses dándole cincelada tras cincelada a ‘Rudos’. Aparte de eso, nada” (Diario 2012, 13/8). Tal vez desde mayo, y durante junio y julio, dediqué buena cantidad de horas a la corrección de este cuento, pues estaba interesado en enviarlo a concurso. En todo caso, persistía en la idea de terminar su revisión, enviarlo y retomar la corrección de “historia de Lidia”. “Rudos” me mantuvo ocupado hasta fines de ese mes, tal como confirma una anotación del día 22: “¿Debería darle una última y sincera revisión a mi cuento antes de enviarlo” (Diario 2012, 22/8). Con el envío del cuento, sin ganas de saber más del asunto, no solo se cierra el mes sino la primera parte del año.

\*\*\*

En setiembre y octubre, ya en la segunda mitad del año, existen algunas pocas anotaciones, de corte más bien personal, referencias a libros leídos, y la idea de retomar la novela que aún no se concreta. Recién en noviembre retomé la escritura constante. No con la mencionada novela sino con apuntes sobre “Los ángeles están listos para volar”. Vi la posibilidad de replantear su estructura. En la versión inicial, se contaba exclusivamente, en tercera persona, la historia de unos amigos que reciben la noticia de la muerte de una actriz. Sin embargo, a raíz de la relectura de esta primera versión, surge la voz de uno de estos “artistas”, apodado El Veneciano, que refiere desde el presente aquellas acciones ya lejanas, sus impresiones. (Un movimiento similar al que yo realizaba en aquel momento sobre mi propio trabajo.)

“Miles de veces, acompañado por esa botella que tanto detestabas, Claudita, me he preguntado cuánto conocíamos a Alfonsina. Poco o casi nada, me he dicho. Dándole vueltas a su historia —releyendo diarios de la época, buscando datos que me ayudaran a recordar, haciendo preguntas—, he confirmado mis sospechas y he tenido que aceptar una realidad que entonces no parecía tan agradable o evidente” (*La vida inevitable*, 2014, pp. 90-91).

Las notas de esta segunda voz fueron tomadas en una libreta exclusiva para la ficción, distinta de los cuadernos dedicados al diario y otros apuntes, los días 5, 8 y 10 de noviembre, a modo de ejercicios. En líneas generales, procuraba reconstruir los sentimientos que produjo en El Veneciano la muerte de Alfonsina. Por ello, poseen un tono similar, acaso nostálgico; el narrador no solo refiere esta muerte sino que muchas veces es ella el narratorio o receptor de dicho discurso.

\*\*\*

En una nota del mismo mes, de carácter personal, se menciona al paso el siguiente propósito: “Terminar esos benditos cuentos y publicarlos” (Diario 2012, 10/11). Desde el año anterior, cuando surgió la idea de “juntar las historias en un libro y publicarlo”, había considerado que todo el proceso tomaría solo un año. Este año ya había transcurrido y, aunque el proyecto avanzaba, no lo hacía como hubiese querido, lo que justifica cierta desazón en el comentario.

En la segunda mitad de noviembre, quizá imbuido por el tono íntimo, reflexivo de esa voz en primera persona de “Los ángeles”, decidí realizar un ejercicio similar con “historia de Susy”, el proyecto sobre el desalojo de comerciantes, lo que significó un retorno a la escritura paralela. Existen notas de este tipo los días 18, 23, 24 y 30, en la misma libreta dedicada a la ficción. No obstante, al mismo tiempo, releía los ejercicios referidos a El Veneciano. Como descubrí cierto potencial en ellos, decidí continuar y terminarlos. Los incluí finalmente en el cuento el 01 de diciembre: en la versión final, corresponden a los apartados 5 y 6. Ese mismo día, trabajé en “historia de Susy”. Deseaba culminar al menos una novela y esta idea me alejaba todo el tiempo del libro de cuentos.

\*\*\*

A fines de noviembre, volvieron las dudas. No conseguía terminar la corrección de cada historia de forma individual, ni aquellas que sí o no se incluirían, ni el orden en que serían incluidas, ni con qué objetivo, es decir, la idea del libro mismo. Poco se mencionan estos momentos de duda o decaimiento en el proceso, aun cuando son periodos fundamentales, recurrentes, que lucen oscuros en el instante, pero suelen aprovecharse para replantear el proyecto que uno trae entre manos. Dicho estado general queda claro en una entrada del 2 de diciembre: “Procuró acabar la historia de ‘Alfonsina’, a ver si pronto la de ‘Susy’, a ver si se aclaran las ideas respecto de ‘Lidia’” (Diario 2012, 2/12). Sacar adelante tres proyectos de escritura al mismo tiempo dice mucho no solo de la desorientación del momento. De todos ellos, el único relacionado con *LVI* es la historia de Alfonsina, cuya trama no terminaba siquiera de completar.

\*\*\*

Este es el momento exacto en que deseaba definir qué incluía o no en el posible libro de cuentos (o relatos). El 05 de diciembre, después de varios días de dudas, para ayudarme, hice un balance de aquellos con los que contaba.

“Hay algunos textos que merecen ser salvados, continuados o reescritos. Son: 1. Historia de Alfonsina. (“Los ángeles están listos para volar”) 2. Historia de Susy. 3. Historia de Lidia. (“Morir en mi ley”) 4. Historia de Karla y su hermano (“El despegue”). Luego, habría que tipear y corregir algunos textos ‘salvables’ (unas pocas páginas) de aquel montón de hojas que escribí y titulé *La muerte de los héroes*” (Cuaderno 2012, 5/12).

De los cuatro proyectos enumerados, dos se publicaron en *LVI*, en 2014: una de ellas, la mencionada “historia de Alfonsina”, y la otra, “historia de Karla y su hermano”, que por entonces aún se llamaba “El despegue”. Seguía atrapado con esta, muy lejana aún de su versión final, algo seguía sin funcionar. En líneas generales, trataba de conjugar demasiados elementos (la depresión, el vuelo, la construcción de una máquina,

la niña, la relación con el aeropuerto, el traslado, etc.). Por último, los “textos salvables” de la parte final no son sino “Ritos” y “La vida inevitable”.

\*\*\*

En este periodo, pese a que colocaba líneas en “historia de Susy”, evaluaba sobre todo la publicación del libro de cuentos, buscaba opciones concretas:

“Con cuatro historias por sacar adelante: de Lidia, de Alfonsina, de Susy, *del hermano de una niña*. No sé cuándo exactamente lograré terminarlas, pero a diario procuro avanzar. Hace unos meses, el amigo B. me aseguró que estaba en un proyecto para editar libros. Conversamos y llegamos a un acuerdo. El asunto se ha enfriado, según parece. Es una pena. Me había sentido presionado de tal manera que avanzaba con entusiasmo los textos. Ahora me tomo mi tiempo. (...) No niego que hace mucho deseo publicar un libro. Parece que al asunto aún debe esperar. Por lo pronto, continuar la escritura y la corrección. De tanto trabajo ojalá resulte algo bueno” (Diario 2012, 7/12, cursivas actuales).

De los varios aspectos abordados, nótese el cambio, para referirse al mismo texto, entre “historia de Karla y su hermano” (5/12) y la “historia del hermano de una niña” (7/12). Esto, que podría parecer un mero juego de palabras, no es tal. Por entonces, trataba de elegir el punto de vista adecuado de la narración. Sabía que el hermano, que era mayor, debía narrar la historia de su hermana, pero no sabía qué historia enfatizar. Al final, salvaría la situación de un modo acaso salomónico: contar las dos historias al mismo tiempo. En la superficie, el suceso de la niña, el ataque de epilepsia que sufre en un parque público, durante la feria, en una ciudad pequeña de provincia. En el fondo, la reacción del narrador personaje ante esa situación, cómo lo enfrenta y qué tipo de aprendizaje realiza.

Con el objetivo definido, días después logré resumir la historia, en unas pocas líneas, del modo en que la trabajaría finalmente:

“Revisión de la historia 4, del hermano-narrador. Finalmente, la narración en su totalidad se centra en él, cómo se siente debido a que su hermana menor, su única hermana, convulsiona frente a toda la ciudad, una noche especial, por aniversario de la iglesia. Omitir todo el asunto del “avión” y el “aeropuerto”, definitivamente. Dejar el relato solo con la noche de la verbena, con breves flash-backs para mencionar el pasado

de la hermana, el vínculo del narrador con sus amigos, y la rutina en ese pueblo grande que es Castilla” (Cuaderno 2012, 8/12).

En general, se redujeron los elementos narrativos a trabajar y se definió el punto de vista. Una vez claro esto, se pudo replantear la historia, de tal como que líneas después, en la misma nota, se propone un inicio: “Opción 1. Era octubre, veinticinco, aniversario de la Cruz de Chalpón. Era veinticinco, sábado, noche central de la semana de celebraciones” (Cuaderno 2012, 8/12). De esta propuesta a la versión final, los cambios serían solo de estilo.

\*\*\*

“Necesidad de abrir un blog personal a inicios del año siguiente. Busco título. Para colgar en él historias que tal vez no merezcan ser publicadas en papel, pero que representaron mucho esfuerzo personal, toda una época, y acaso puedan ser leídas. Que estén allí en la red, mejor, sin incomodar a nadie, sin ocupar más espacio en mi cabeza. Hago limpieza. Estoy dispuesto a quemar muchas hojas antes del fin de año. Limpiar y limpiar, hacer espacio para las nuevas historias, para las viejas historias con nuevas perspectivas y bríos. Las cartas de Flaubert me acompañan. Necesidad de un acto simbólico, que debe incluir a V.” (Cuaderno 2012, 13/12).

\*\*\*

Para la quincena de diciembre, la criba de historias, su evaluación tras una nueva lectura, ya rendía frutos. El 17 por fin pude arribar a cierta conclusión acerca de estas historias:

“La historia de Alfonsina consta de 39 hojas escritas a ambas caras, más seis breves textos introductorios, narrados en primera persona por el personaje apodado El Veneciano, muchos años después, cuando recuerda por alguna razón aquellos sucesos de su primera juventud. El capítulo uno consta de seis partes y el segundo de una sola. (...)

De las cuatro historias, solo la de Alfonsina está totalmente terminada (el cuerpo del texto y la estructura, sin considerar aún correcciones y podas). Debido a esto, debe ser trabajada por las mañanas, junto a la ‘historia de Lidia’. (...)

Por la noche, se debe trabajar, junto a la ‘historia de Susy’, el relato de la verbena. Aunque sin título definido, es la historia más corta de todas. También está terminada, pero le faltan ajustes y correcciones. Tal vez sea el primer texto que pueda terminar. Necesidad de concentración” (Cuaderno 2012, 17/12).

Con la historia de Alfonsina terminada, no solo en trama sino en aspectos técnicos, el logro más importante era haber definido el contrapunto de puntos de vista y voces narrativas, en primera y tercera persona. Las correcciones de estilo podían hacerse luego, era necesario primero concebir la estructura general. Esto no lo sabía antes. Lo aprendí en el camino. Del mismo modo, una vez definida la trama general y el punto de vista del “relato de la verbena”, puse énfasis en un elemento que consideraba importante: el espacio. En este caso, la verbena incluía un espacio abierto; contar una historia íntima en un lugar con mucha gente.

\*\*\*

Así como organizaba cada unidad de las historias, otra lección que aprendí entonces era que debía organizar los tiempos personales de escritura, fundamentales en el proceso creativo de un libro. También para ello realizaba un balance, para saber qué tenía y qué faltaba.

“La rutina queda establecida del siguiente modo. Por la mañana, de 8 a 9.30: diario (si hay humor), historia de Lidia (tipear unas páginas y revisar estructura), historia de Alfonsina (tipear unas páginas y corregir texto desde la p. 01). Si alcanza el tiempo, leer. Por la noche, de 11 a 12.30: diario (si hay humor), historia de Susy (continuar escribiendo primera versión), relato de la verbena (ajustar, corregir). Leer definitivamente” (Cuaderno 2012, 19/12).

Aunque las notas se extienden hasta el 23 de diciembre, en cuanto a escritura, 2012 termina con unas líneas a “historia de Susy”. En cuanto a la reflexión sobre la escritura, o la organización de ella, había terminado el día 17 con unos nombres para personajes, ajenos a todos los proyectos mencionados hasta el momento, y apuntes sobre una historia posterior.

\*\*\*

En 2013, trabajé poco en la escritura de los cuentos, al menos no existen mayores referencias a ellos. Ciertamente, también las entradas del diario y las notas en los cuadernos se reducen. Esto se debe no solo a cuestiones personales sino a que, en este periodo, las correcciones se llevaban a cabo en la computadora, lo cual implicaba menos anotaciones manuscritas. Esto se comprueba, por ejemplo, en una entrada de enero:

“Entusiasmado porque, mientras tipeo en la computadora la historia de Alfonsina, muchas ideas nuevas y detalles me asaltan y tengo la impresión de que podría corregirla mucho y dejarla bastante bien” (Cuaderno 2013, 16/1).

En este punto del proceso de escritura, cuando sentía que el cuento iba quedando listo, lo imprimía para realizar nuevas correcciones (ver Anexo), aunque estas en su mayoría fueran solo de estilo. En todo caso, para dicho periodo, casi todas las historias que formarían parte de *LVI* estaban ya digitalizadas.

\*\*\*

En agosto, aunque abrumado porque no podía dedicar demasiado tiempo a las correcciones y a la escritura en general, anotaba lo siguiente:

“Buen día de trabajo. Avancé a corregir dos puntos difíciles en dos cuentos. (...) Me entero que en noviembre habrá un festival literario en la ciudad. Pienso que quizá podría presentar allí mi libro de cuentos, si acaso para entonces consigo terminarlo, editarlo y publicarlo” (Diario 2013, 22/8).

Estos “dos puntos difíciles” se refieren sin duda al estilo y a ciertos aspectos en la trama de algunos cuentos, que no terminaban de cerrar. Por lo demás, aunque solo en 2011, en Piura, me planteé la posibilidad de reunir las historias y publicarlas como libro, y aunque proyecté (con alguna inexperiencia) hacerlo al año siguiente, aún no había considerado en forma concreta cómo o dónde publicarlo. Es más, esta entrada evidencia que ni siquiera para 2013 lo tenía pensado a cabalidad. Por razones obvias, pensaba publicar en Piura, donde vivía, con alguna editorial local. En todo caso, el plan fue

siempre tener primero completo y listo el manuscrito y, luego de ello, buscar opciones concretas de publicación.

Con el borrador bastante avanzado, por consejo de un amigo, me puse en contacto la editorial Paracaídas, a cuyo editor conocía desde *El jinete de la tortuga*. El primer correo está fechado el 18 de octubre de 2013, cuando llevaba cerca de tres años en Piura. Su respuesta abrió cierta posibilidad de publicación. En concreto, me pidió que le enviara el texto cuando por fin lo creyera listo. Con esta opción, dediqué los tres meses siguientes a terminar la primera versión completa.

\*\*\*

Un año antes de la publicación de *LVI*, tenía ocho textos escritos, algunos aún con nombres tentativos. Por entonces, entre materiales diversos, aún conservaba en su mayoría todos los manuscritos, debidamente fechados, costumbre que asumí en adelante como un hábito. Con esta información, ha sido posible deducir los años de las primeras versiones. Según esto, tres fueron escritos en 2006 (“La vida inevitable”, “Ritos”, “Los ángeles están listos para volar”); uno en 2007, publicado en *El jinete de la tortuga* y no en el libro (“La noche del Sampedro”); uno en 2008 (“Bajo la lluvia”); dos en 2009 (“El espectáculo” y “Rudos”); y uno finalmente en 2010 (“Inés y las noticias”).

En ese sentido, los cuentos que conforman *LVI* fueron escritos, en su primera versión, en Lima, entre 2006 y 2010, durante cinco años. Aunque algunos eran retomados, corregidos en ciertos intervalos, fue sobre todo en el periodo 2010-2013, en Lima y principalmente en Piura, cuando los trabajé con miras a que formaran parte de un mismo proyecto.

\*\*\*

Para noviembre, sin embargo, aun cuando existían opciones concretas de publicación, como suele ocurrir en los procesos que implica la creación literaria, volvieron las dudas:

“A un paso del puntillazo final al libro de cuentos, me he paralizado. En un callejón sin salida, de pronto siento que necesito alguien que me diga al oído qué hacer, hacia dónde dar, cómo seguir. (...) Siento cómo se me escapa el libro de las manos (...) No puedo acabar de corregir, hace semanas, siquiera un cuento” (Diario 2013, 19/11).

Aunque estaba seguro que ese año debía cerrar lo que ya denominaba, puntualmente, el libro de cuentos, y no “las historias” o “los textos”, los resquemores, las dudas surgían ante la dificultad del trabajo. Hoy recuerdo ese periodo como una serie imparable de momentos tortuosos, sobre todo en la recta final.

\*\*\*

El 2014 empezó del mismo modo en que había cerrado el año anterior: corrigiendo los textos, dándoles una y otra vuelta, puliendo. Cuando ya iba bastante avanzada la corrección, detecté un problema en “Los ángeles”: faltaba un suceso que sirviera de enlace entre dos unidades narrativas. Se trataba de un momento importante en la trama, no considerado en su versión inicial: la única visita que realizan los personajes, al inicio de la historia, a casa de Alfonsina.

Notado esto, el 17 de enero, en una libreta de ficción trabajé una versión rápida del suceso. Como los personajes y el objetivo de la narración estaban definidos, su escritura fue rápida y ya no realicé cambios en el manuscrito sino en la computadora, luego de tipear.

El 18 de enero, sábado, tres meses exactos después de la comunicación con el editor, por fin, envié un documento en word titulado *Rudos*, primera versión completa del libro, que entonces incluía siete cuentos.

\*\*\*

En ese 2014 hubo muy poca escritura. Por lo avanzado del proyecto, tras el acuerdo con la editorial, en medio de las sugerencias y cambios, para ese momento ya trabajaba todo en la computadora. Increíblemente, a pocos meses de la publicación, por cuestionamientos personales, a veces quería desistir de él:

“Había decidido incluso no publicar el librito de cuentos que ya traigo entre manos. Luego he llegado a una solución que me parece salomónica. Publico el libro, para cerrar un ciclo, pero luego ya no me dedico a corregir ciertas novelas, como tenía pensado, sino más bien a leer y a vivir bien con mi familia, a disfrutar de mis hijos y de mi esposa” (Diario 2014, 4/8).

Más allá de ello, a lo largo del año, ni en los cuadernos de anotaciones ni en el diario, existe una sola mención más al libro de cuentos, cuya presentación oficial se llevó a cabo el 7 de noviembre, en Miraflores, en el instituto Porras Barrenechea. Al final, solo en el balance acostumbrado de fin de año, se lee lo siguiente:

“A punto de cerrar el año. Entre sumas y restas, ha sido bueno. Después de mucho no tenía un año sinceramente bueno. Entre los logros concretos, dos: la publicación de *La vidainevitable*, y terminar por fin con los cursos de la universidad. Ahora lo veo con claridad: he cerrado de forma definitiva, inevitable, un círculo, un ciclo. Por lo demás, muchas veces creí que no lo lograría nunca. ¡En cuántas ocasiones no sentí que todo se aplazaba! Ahora terminó. Siento como si hubiese expurgado también algunas culpas” (Diario 2014, 27/12).

## CONCLUSIONES

1) En la tradición narrativa peruana, existe un corpus autorreflexivo, en tanto son los escritores quienes refieren el proceso de gestación y escritura de una obra propia. Si bien se trata de pocos textos, que no conforman aún una tradición o un nuevo *sistema*., se debe enfatizar su carácter emergente. Este corpus construye un discurso autorreflexivo literario.

2) El primer cambio que debe asumirse en la formación de un discurso autorreflexivo se presenta en cuanto al objeto de su estudio. En este punto, el aporte de la crítica genética resulta fundamental, ya que propone como objeto central no la obra publicada y definitiva sino el proceso de escritura de la misma. Esto se sostiene en el análisis de todos aquellos documentos producidos en las distintas etapas del estado ante-texto. Para ello, propuestas como las de Bellemin-Nöel o Pierre-Marc de Biasi tienen como objetivo demostrar que la escritura de una obra, su producción, representa un proceso complejo. Para ello, presentan de forma sistemática ciertas categorías (ante-texto, estado ante-textual, fases genéticas, procesos parciales, tipos de documentos) que permiten abordar la obra de cualquier otro autor desde un punto de vista crítico. De acuerdo con ello, la escritura de una obra deja de ser una etapa uniforme, difícil de desentrañar, y la reflexión sobre ella se convierte en un estudio sistemático de momentos precisos.

3) Si bien se considera fundamental el aporte de la crítica genética y sus categorías, la forja de un discurso autorreflexivo se vería limitada si solo se restringe a ella. Pese a su importancia, la genética mantiene aún una relación tradicional entre su nuevo objeto de estudio y el sujeto que lo aborda, ya que este, en su status experto, sigue siendo un sujeto externo, ajeno al proceso de escritura de una obra específica. Por ello, el segundo cambio a considerar es aquel relacionado con el sujeto crítico, pues, en un discurso autorreflexivo, es el propio escritor quien dilucida su proceso. Este nuevo sujeto puede hacer un uso óptimo de las categorías, por ejemplo, de la crítica genética; sin embargo, el discurso generado será sin duda distinto de aquel que surge de una relación tradicional sujeto-objeto. En este punto, es necesario precisar qué características particulares podría tener este nuevo discurso.

4) Ciertamente, un discurso reflexivo elaborado por el autor sobre su propia obra tiene ciertas particularidades en comparación con aquel que surge de una relación tradicional sujeto-objeto de estudio. Entre otras, una ventaja del primero radica en el manejo y conocimiento de información de primera mano sobre cada una de las etapas del proceso de escritura. Además, promueve el acceso a variados documentos de génesis a los cuales, de otro modo, sería imposible acceder. No obstante, debe considerarse como una posible desventaja la dificultad del autor para interpretar su propia documentación o material genético, es decir, restringir su aporte a un discurso meramente descriptivo.

5) El discurso autorreflexivo es aquel que produce un creador literario en su acercamiento reflexivo al proceso de escritura de una obra propia específica. En ese sentido, en la medida que el aprendizaje escritural genera un conocimiento, el autor elabora conceptos que le permiten organizar dicho conocimiento. Para presentar ambos

aspectos (el proceso de escritura y el conocimiento que es producto de este proceso), el discurso autorreflexivo adquiere los elementos que le son constitutivos y característicos: preceptivo, testimonial, reflexivo y autobiográfico. Asimismo, su marco discursivo natural es el ensayo literario, pues le permite integrar, además de los elementos mencionados, el uso de técnicas y estrategias narrativas, en el caso de los autores que frecuentan la ficción narrativa. Por lo demás, aunque ciertamente existen puntos de contacto o coincidencias, todos estos aspectos le brindan al discurso autorreflexivo autonomía e independencia respecto del discurso crítico literario.

6) La apertura de maestrías en Escritura creativa a inicios del siglo XXI genera un corpus que debe estudiarse también con mayor detalle. Una característica común es la ruptura con la díada tradicional sujeto-objeto de estudio, en tanto el segundo es un producto del primero, lo cual es también una característica del autorreflexivo. No obstante, existe una diferencia puntual entre este corpus y el autorreflexivo, relacionada con el tipo de acercamiento que se realiza. En estas tesis, un autor analiza su propia obra mediante una serie de categorías de análisis provenientes del discurso crítico literario, tales como “narrador”, “metaficción”, “poética” o “transtextualidad”. En ese sentido, consideramos que el lugar de enunciación (el ámbito académico) condiciona la construcción del discurso autorreflexivo y, en consecuencia, articula una variante del mismo: el discurso crítico-autorreflexivo.

7) El proceso de gestación y escritura de *La vida inevitable* abarcó un arco temporal de ocho años (2006-2014). En su origen, la estrategia principal de creación consistió tomar algún evento de la realidad como estímulo y transponerlo a la ficción mediante el lenguaje. En una segunda etapa, las historias adquirieron autonomía verbal y la

corrección apuntó a la consistencia de su estructura y a la dependencia del efecto a causar en el lector. En este punto, se dejan de lado los estímulos iniciales y se agregan o quitan elementos de la narración de acuerdo con la trama articulada.

8) En cuanto a la presentación de los cuentos, o al orden que siguen al conformar el libro, estos están relacionados con un interés por presentar una evolución gradual de sus personajes en distintos aspectos. En el nivel de los personajes, estos transitan por la niñez (“Bajo la lluvia”), adolescencia (“El espectáculo”), juventud (“Rudos”, “Inés y las noticias”, “Ritos”) y adultez (“Los ángeles están listos para volar”). En el nivel del espacio, estos transitan desde los márgenes de la provincia (Castilla), la provincia (Piura), hasta el centro del país (Lima). Estos se encuentran en relación con el inevitable crecimiento o tránsito que sintetiza el título del libro.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### 1 Referencias primarias

Cueto, Alonso. (2014). *La piel de un escritor. Contar, leer y escribir historias*. Lima: Fondo de Cultura Económica.

Gutiérrez, Miguel. (2008). *La invención novelesca*. Lima: Fondo Editorial UCH.

Heredía Mimbela, Lenin. (2014). *La vida inevitable*. Lima: Paracaídas Editores.

Vargas Llosa, Mario. (1998). Historia secreta de una novela. En *La casa verde*. (pp. 349-387). Lima: PEISA

### 2 Referencias secundarias

Aguirre, Carlos. (2019). *La ciudad y los perros. Biografía de una novela* (Blog). Universidad de Oregon.

Bellemin-Noël, Jean. (2008). Reproducir el manuscrito, presentar los borradores, establecer un ante-texto. En Platero, E. (Comp.). *Genética textual*. (pp. 54-78). Madrid: Arco Libros.

De Biasi, Pierre-Marc. (2008). ¿Qué es un borrador? El caso Flaubert: ensayo de tipología funcional de los documentos de génesis. En Platero, E. (Comp.). *Genética textual*. (pp. 54-78). Madrid: Arco Libros.

Díaz, Jesús; Fernández Cozman, Camilo; García-Bedoya M., Carlos y Huamán, Miguel Ángel. (1990). El Perú crítico: utopía y realidad. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, (31-32), 171-218.

Espezúa, Dorian. (2002). Literaturas periféricas y crítica literaria en el Perú. *Ajos & Zafiros. Revista de Literatura*, (3-4), 97-115.

Even-Zohar, Itamar. (1990). El 'sistema literario'. *Poeticstoday*, 11(1), 27-44. Traducción de Ricardo Bermúdez Otero.

García Miranda, Carlos. (2006). Agendas narrativas: Una lectura de la narrativa peruana última. *Espéculo. Revista de estudios literarios*, (33). Recuperado de <http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/agendas.html>  
 . (2010). La narrativa del cincuenta y el proceso de modernización de la crítica literaria peruana. *Tinta Expresa. Revista de Literatura*, (4), 13-26.

Huamán, Miguel Ángel (1999). Tradición narrativa y modernidad cultural peruana. *Logos latinoamericano*. (4).

. (2004). La literatura como institución social. *Revista Escolios*, (2).

. (2005). *Siete estudios de interpretación de la Literatura Peruana*. Lima: Fondo Editorial de la Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Morales Mena, Javier. (2019). *La representación de la literatura en la ensayística de Mario Vargas Llosa*. Buenos Aires: Ediciones Katatay.

Poe, Edgar Allan. (1958). Filosofía de la composición (Traductor Cansinos-Assens, Rafael). En *Obras Selectas*. (pp. 826-838). Buenos Aires: El Ateneo.

Pastor Platero, Emilio. (2008). La crítica genética: avatares y posibilidades de una disciplina. En Pastor, E. (Comp.). *Genética textual*. (pp. 9-32). Madrid: Arco Libros.

Valenzuela Garcés, Jorge. (2017). *La ficción y la libertad. Cuatro ensayos sobre la poética de la ficción de Mario Vargas Llosa*. Lima: Cuerpo de la metáfora Editores / Cátedra Vargas Llosa / Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Villafán Broncano, Macedonio. (2011). José María Arguedas: El arte de un quechua moderno. *Pueblo Continente*, (22). 64-74.

### 3 Referencias complementarias

Bolaños, María A. (2015). *El narrador de la literatura infantil maravillosa a partir de su carga mítica, lírica y emotiva en Hay nubes de colores en el cielo de Huamanga* (tesis de maestría). Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.

Güich R., José. (2019). *La poética de la transtextualidad en Control terrestre (2013)* (tesis de maestría). Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.

Manrique R., Milton. (2015). *Construcción de identidad del narrador y de los personajes principales en el proceso creativo de La huella* (tesis de maestría). Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.

Pastor Platero, Emilio. (Comp.). (2008). *Genética textual*. Madrid: Arco Libros.

Salem Levy, Tatiana. (2007). *A Chave de Casa: Experimentos com a herança familiar e literaria* (tese de Doutorado). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Tumi G., Luis. (2015). *Ficción y metafiction en los textos narrativos: el caso de Último verano en Colán* (tesis de maestría). Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.

# ANEXOS

## ANEXO 1

Cuaderno 2005 que incluye un antecedente del cuento "Bajo la lluvia"

Apenas y podía ella caminar con tres niños ~~como~~ reducción  
 del paso, mamá debió salir a su encuentro y  
 quitarnos de encima para saludarla y decirle algún  
 le estábamos esperando. Dudábamos unos segundos,  
 Anita, José y yo, pero inmediatamente corríamos  
 uno tras otro para poder tomar siempre el primer  
 turno en el lavadero. Singular manía la de mamá,  
 hacernos lavar las manos tres veces antes de comer, siempre  
 con algo distinto. Volvíamos apresurados hacia el  
 comedor y la encontrábamos allí siempre, radiante  
 y muy alta, sentada con todo su esplendor en una  
 de las sillas que mamá decía ~~que~~ ante de morir  
 le pertenecieron a papá. Nos tumbábamos en nuestras  
 respectivas sillas <sup>mamá</sup> y nos poníamos un traje especial  
 para comer, una pequeña tela en forma de manzana,  
 muy bien cortada y de impecable limpieza nos era  
 colgada a cada uno de nosotros en el cuello y tomábamos  
 la posición <sup>ideal</sup> y a esperar que mamá se apresurara con  
 los platos de la cocina. Mari no dudaba en mirarnos  
 y hacernos alguna mueca y empezar así su repertorio de  
 incabables carcajadas antes del almuerzo. Era  
 un chiste todo, sus muecas, sus comentarios, la  
 facilidad con lo que formaba extrañas figuras  
 con sus manos, su manera de mirarnos, sus silbi-  
 dos, sus conversaciones bajitas para que mamá  
 no escuchara, todo ella era un chiste. No resistí-  
 mos ~~setar~~ dar rienda suelta a nuestra sonrida  
 iniciales, risas portales y carcajadas finales, nos  
 referíamos de la puerisa, nos mirábamos y  
 volvíamos a sonreír, llorábamos y nos

Grafiosa

## ANEXO 2

## 2005. Cuento presentado para el curso de Introducción a la filosofía, basado en algunas entradas del cuaderno del mismo año

TRABAJO DE INTRODUCCIÓN A LA FILOSOFÍADATOS PERSONALES:

Alumno: Lennyn Richard Heredia Mimbela.

Título: Maldita maldición (Cuento)

UNO*Es necesario que esta parte sea narrado en 3ª persona.*

AUNQUE sólo algunos minutos antes de la hora prevista pude juntar todo lo necesario para partir, y aunque el terrible tránsito de Lima estuvo a punto de dejarme perdido y deambulando por las calles, había esperado más que ansioso aquel día y sabía que por fin había llegado el momento exacto, el lugar preciso y la hora adecuada para realizar el tan esperado y mil veces pretendido viaje.

*premio  
imagen -  
ciudad - ojos*

Había soñado con él todos los días desde siempre, desde que tuve que dejar mi ciudad y mi gente muchos años antes, ahora no deseaba otra cosa que no fuera volver. Había pensado en ello en todas partes y la idea misma de volver me entusiasmaba y me devolvía la ilusión de poder ver nuevamente a todos -al abuelo, la ciudad de la infancia, los amigos- y poder recordar y sentir con todos ellos la olvidada sensación de ser feliz. Jamás imaginé que aquel viaje se me haría inolvidable pues en él volvería a encontrar a esa mujer que en un instante cambiaría mi vida.

*ansión  
ciudad -  
ambien*

Nunca había sufrido tanto ni mirado tanto cada centímetro de la carretera, la conocía, pero esta vez en cada instante me asaltaba la idea de creer que me sumergía en un mundo nuevo e irreal. Antes del tiempo menos pensado, en un abrir y cerrar de ojos que duró casi doce horas, estaba ya en la ciudad nueva y tranquila de siempre, de toda la infancia y de todas la pendencias y aventuras de pequeño. Era aún muy de mañana y apenas y aclaraba el sol por la calle, volvía de sorpresa y nadie había podido siquiera esperarme; así que, con las mismas ganas que tomé el bus y que llegué, tuve que ubicarme en la ciudad y meterme en la difícil empresa de buscar, como fuera posible, la casa de don Eliécer Haggengar, mi abuelo.

No resultó muy complicada la tarea aquella de ubicar la casa del abuelo, pues al interrogar al primero que se me cruzó por los ojos pude descubrir que, a pesar de los años, la familia seguía viviendo en la misma esquina de siempre y que la casa de los Haggengar seguía siendo igual de importante y conocida que siempre. Al tocar, abrió la puerta una señora gorda y rosada que jugaba con un delantal puesto alrededor de la cintura y un olor a comida que se me hizo desconocido, y quien me hizo esperar algunos minutos en la puerta hasta lograr que alguno de la familia pudiera salir a atenderme, pues ella, en su condición de empleada nueva, no me conocía y no sabía siquiera que en algún momento había sido el primer nieto y el más querido.

Para suerte mía el primero en salir fue el abuelo. Estaba como lo recordaba mi memoria: espigado y fuerte, alto y con una abundante barba y unas canas que yo no alcancé a conocerle y que ahora eran muchas, y con esos ojos característicos de la familia, con aquel pantalón de tirantes que nunca se resignó a botar a la basura por más insistencia de los tíos y con la sonrisa inmóvil clavada en el rostro. Un abrazo y una lágrima, un beso y una sonrisa, el abuelo pudo demostrarme que eso de "el nieto más querido" aún no se había perdido. Me hizo entrar y ante soberano grito de "ya volvió

*4. mayo 2005*

## ANEXO 3

## 2006. Lista elaborada tras "pesca frases"

Posó su mano sudorosa sobre la pantorrilla. Un miedo ingenuo le rodó por la garganta. ✓

—En la banca de la primera vez, sí, seguro —deshizo un par de culebras del cable auricular. Colgó. ✓

Solo se detuvo un par de cuartas más allá, curioso por verla llegar. ~~miró su reloj, reza por saber nuevamente de su vida.~~ ✓

—El siguiente —amenazó una voz ronca con el parlante. ✓  
El de la fila del costado avanzó hacia la ventanilla. ✓

Recoge el pucho, se lo acerca a los labios, suspira satisfecho. ✓

El primero en acercarse fue Manique. El blanco de su ojo brillaba sobre sus pupilas. ✓

Se miró al espejo, los ejercicios daban sus primeros frutos. ✓

Continuó el ratico. Sus ojos brillaban ansiosos sobre la columna piricada del maquillaje. ✓

—No voy a casarme con él —la uella profundo sobre sus labios se volvía más roja cada vez. ✓

Que no me importaba, que si quería lo siguiera haciendo a su manera, el trabajo, al final, sería suyo. ✓

Ese beso que usted, buenamente, me prohíbe. ✓

Ninguno sabía siquiera por qué lo hacía, pero a nadie sorprendía ya ese paseo nocturno cada vez más apacible, continuo. ✓

~~Cuando la recibimos, con la condición única de conservarla hasta la vuelta del viaje del dueño, era aún una casa vieja y polvorienta del centro. La conseguimos por un módico precio, el único al que pudo acceder nuestra precaria condición de novísimos esposos.~~ X

Se para frente al espejo y mira una cara delicada y firme que, naturalmente, no es la suya, sino de la dama aquella que cada mañana vuelve a la tienda a mirar tras los vidrios de la vitrina los vestidos que siguen colgando, en oferta. ✓

~~Ingresó la más silenciosa y veloz posible, Malva no debía darse cuenta, pensaba. Cruzó la sala, la cocina, el baño, tropezó con el perro, sin que éste se inmutara se quitó los zapatos, las medias y la corbata. Seguía caminando ahora más lento, sin prisa pero Malva no debía darse cuenta. Debía empujar la puerta del cuarto pero prefirió trepar por la ventana evitando el ruido. Lo hizo, arrojó el último pantalón negro y limpio que le quedaba, pero siguió. Entró, prendió la luz, allí estaba ella sobre la cama, durmiente, calida, bella. Se acercó ya sin ocultarse, se acostó muy junto a ella, suspiros, besos y Malva despertó. Toma café, amas, falla equivocada.~~ X

Hacía mucho tiempo que vivía solo, que la casa era sólo suya ~~ladder~~ ni siquiera se acercaba a echar un vistazo. La rutina lo había consumido, ahora todo era mecánico, ridículo. ✓

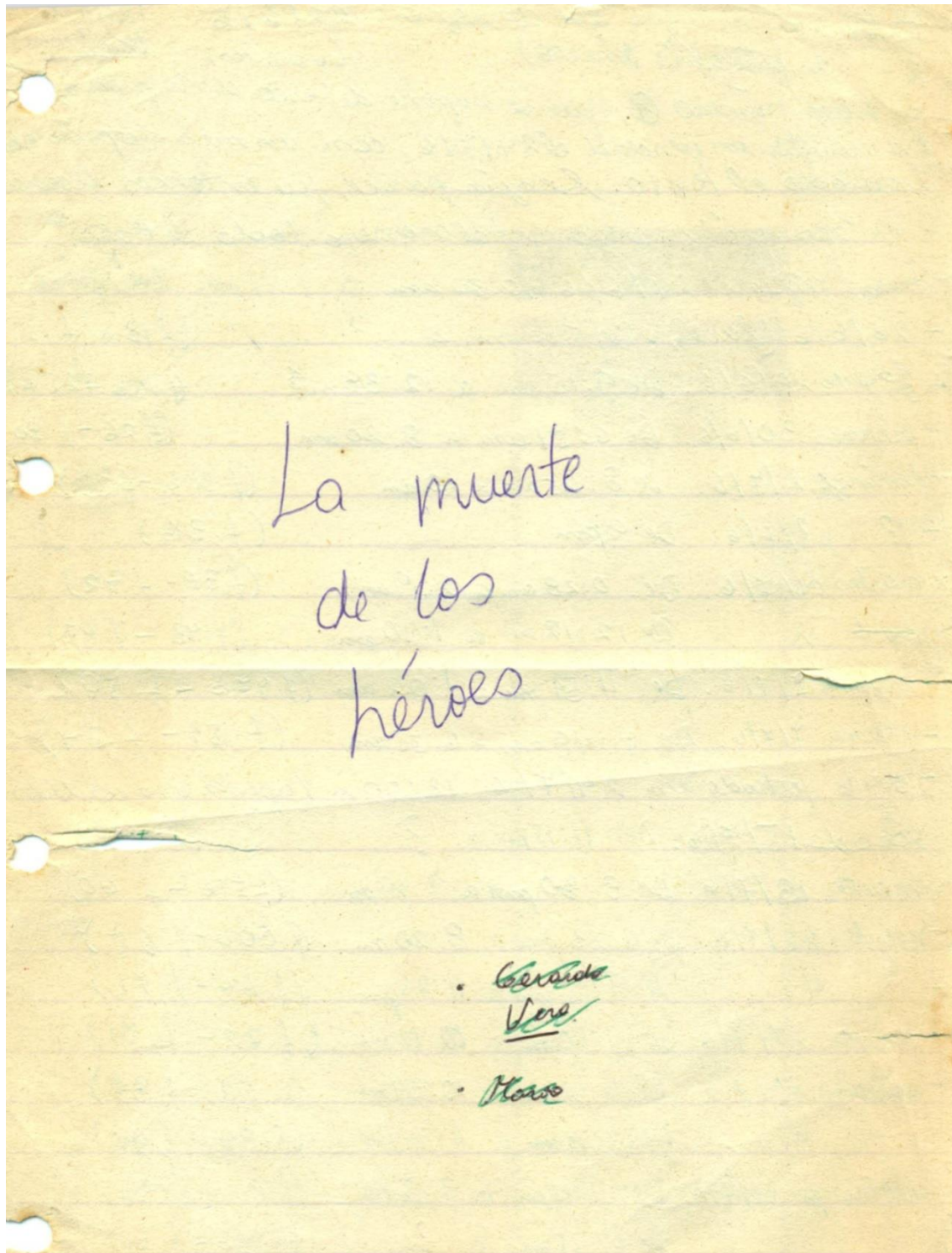
—¿Se volvió a ir? —preguntó le veje ante lo cone de Leticia. ✓

ende.  
o, en algún  
to, querri  
fuera a ser  
sueño.

Lo much

## ANEXO 4

2006. Única hoja manuscrita sobreviviente de *La muerte de los héroes*



## ANEXO 5

2009. Cuento publicado en la antología "N" de *El jinete de la tortuga*La noche  
del Sampedro

✕ Lenin Heredia Mimbela

A Julio y Fátima

Llevábamos casi una hora parados en esa esquina. El alcohol aún no ejercía sus influjos.

—¿Cuándo piensas sacarla a bailar? —me codeaba divertido el Gato—. Apuesto que arrugas.

—Siempre —dijo Manuel, con su risita boba—. Este siempre arruga.

Ambos eran mis primos. El primero, un zarco con pasta y pinta de galán, a quien la familia solía atribuir terribles salidas nocturnas con una novia mayor. El otro, un tipo más bien raro, que había tardado bastante en conseguirse una falda, pero ahora mismo estaba a mi costado, algo picado, dándome lecciones de cómo satisfacer a todas.

—Solo viene a mirarte —jugaba más allá el Gordo con su copa—. La tienes hecha.

El Gordo en realidad no era mi primo, pero ya casi se convertía. Era de Lima, amigo del Gato; trabajaron juntos un tiempo en el Callao y se hicieron tan amigos que cuando el Gato regresó, el Gordo se vino con él. Ahora vivía con nosotros, un tipo de lo más tranquilo que con el tiempo se acostumbró a la familia y al pueblo.

—Si la haces —el Gato me pasó el cóctel— cerramos El Huerto para ti.

Yo escuchaba prendido a mi copa, de cuando en cuando sonreía a sus co-

## ANEXO 6

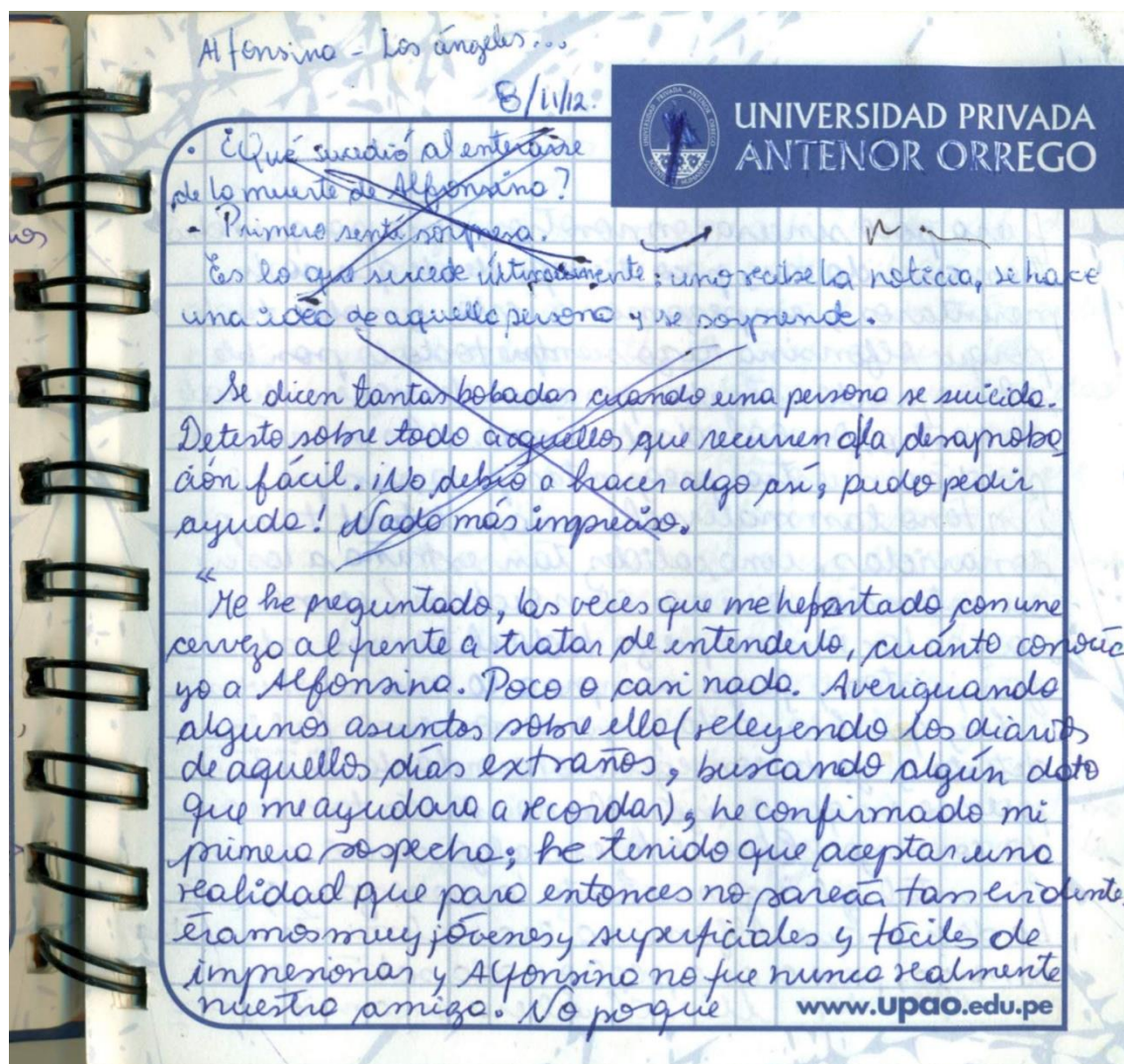
## 2009. Ejercicios realizados para afianzar una narración en tercera persona

1:05 am  
14/11/9.

Mi maudo ~~se~~ murió en domingo de resurrección. Murió ~~con las manos~~  
<sup>se</sup> protegiéndose ~~el rostro~~ <sup>lo</sup> con las manos. ~~Pobres~~ <sup>no</sup> me quedó la caída no le hizo  
 un solo rasguño en la cara. Pero bastaba verle el resto del cuerpo, los pies  
 nas, ~~en las partes que se había roto el pantalón,~~ para entender su sufrimien-  
 to. Murió con los ojos abiertos, con la boca deformada por un dolor  
 nuevo de dolor, extraño pues en medio de su honor ~~se~~ me recordó  
 con exactitud lo momento en que mi maudo me sonreía por  
 las mañanas, antes de irse a <sup>trabaja</sup> la fábrica. Estaba en la iglesia, ~~estaba~~  
 en plena ~~recibimiento~~ <sup>me</sup> de la Virgen, cuando ~~vinieron a visitarme.~~  
 El hijo menor de ~~los~~ ~~Pascual~~ se hizo paso desde lo entrada lateral y  
 como se estuviera acicateado por el demonio <sup>se</sup> agarró a mi folds.  
 «Tu esposa», ~~de~~ <sup>se</sup> dijo con su voz de muchachito tímido. «~~Se~~  
<sup>Secano, su</sup> esposa en el despenadero. No. Imaginé lo peor en aquel momen-  
 to, y salí corriendo espantado de lo iglesia. El ~~mucho~~  
 muchacho caminaba rápido, pisaba piedras, hervido por  
 lo tierra del callejón. En ese momento quise que mis piernas fuer-  
 ran dos cañas veloces, pero el peso de mi ~~Netty~~ Juana apenas  
 me dejaba. Corrí ~~entre~~ levantando polvo a mi paso. No  
 [Solo al llegar, después de lo impresión, mientras dejaba que  
 Chinoque y sus hijos ~~se~~ se llevaron a mi maudo, cuando volteé  
 hacia lo casa, vi a todo Castillo detrás de mí, mi los ojos espec-  
 tantes de lo noticia. Solo entonces mis ojos se humedecieron].

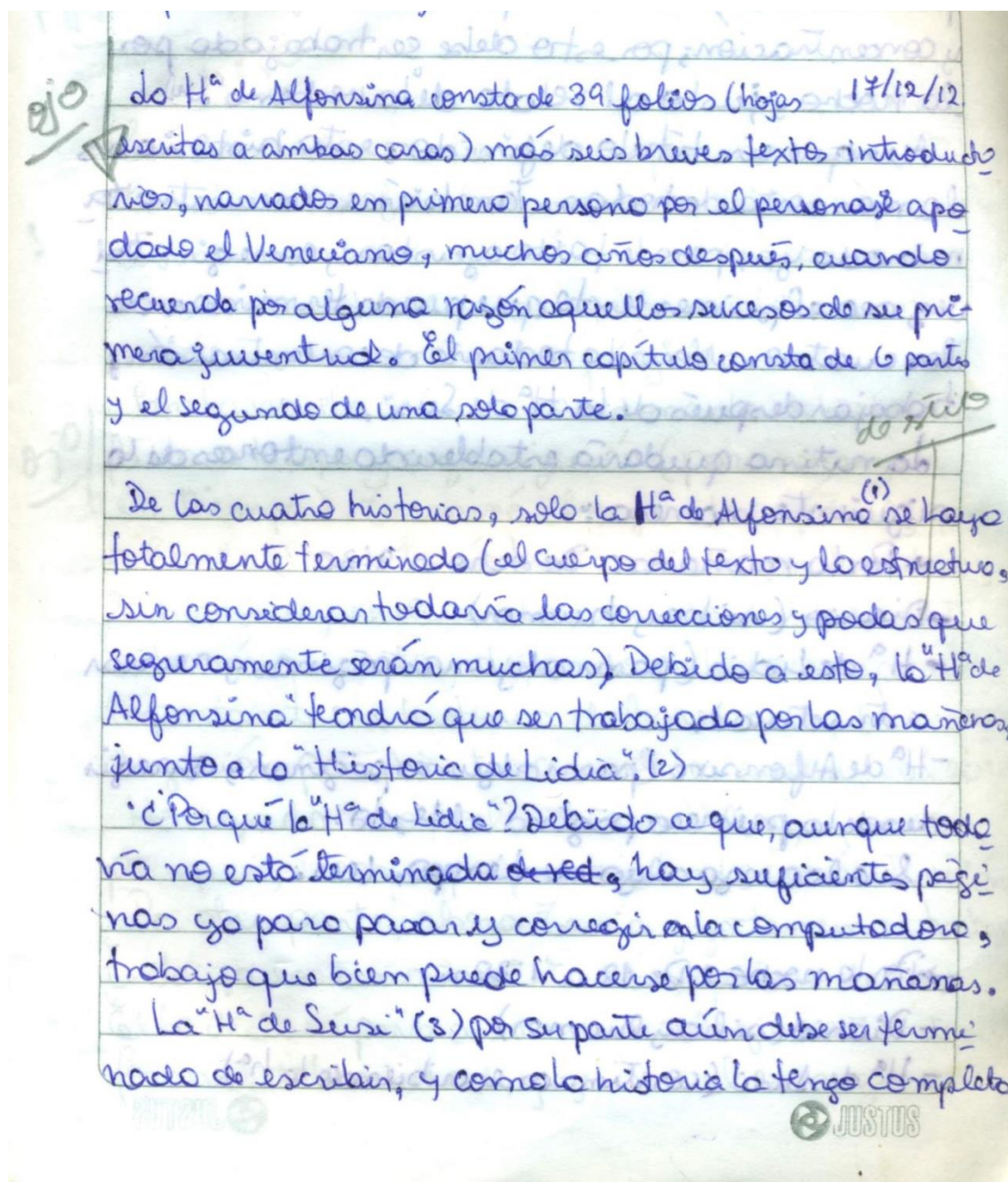
## ANEXO 7

2012. Hoja manuscrita del cuento "Los ángeles están listos para volar"



## ANEXO 8

Cuaderno 2012. Incluye la organización del cuento "Los ángeles están listos para volar"



## ANEXO 9

## 2013. Últimas correcciones del cuento "Inés y las noticias"

## Inés y las noticias

Al despedirnos, le pedí a Inés que me llamara. Aunque no voyas, le dije, igual llámame. Para comprometerla aún más, le conté que iría a casa de inmediato y allí esperaría. Eso bastaba. Si Inés sabe que estoy en casa, solo, aguardando por ella, la conozco, es incapaz de hacerse esperar. Antes de salir, sin embargo, no pude huir de Robles y me quedé cerca de las oficinas del segundo piso charlando con él. Mientras me contaba de su mujer, que quiere dejarla y mandar todo al demonio porque ya no soporta sus cóleras matutinas y sus caprichos, seguía inquieto por irme. No sabía además qué carajo decirle. Acaba de casarse, en febrero nomás, y anda preocupado, no puede creer que tan pronto se le pueda joder a uno el amor. Escucharlo me recordaba a mí mismo y a Inés, viejas historias, y, por un instante, me dieron ganas de mandarlo al demonio. Pero Robles es mi amigo y quería cumplir con escucharlo.

\* no es el adjetivo, pienso, correcto para esa situación.

\*\*\*

Subí las escaleras despacio, como socorriendo a mi cuerpo del trajín de la semana. En el dormitorio comprobé que una vez más (¡demonios!) había dejado cerradas las ventanas y un repentino olor a ropa sucia impregnaba el ambiente. Me acerqué de inmediato a abrirlas, que el viento frío se llevara junto al olor y al bochorno, la sensación de abandono que despedía el lugar. Después me quité la corbata y la camisa, y ya después, no supe qué más hacer. No quería en verdad hacer nada. O tal vez sí. Tirarme sobre la cama, aflojar brazos y piernas y dormir veinte horas seguidas. Era viernes, un viernes largo y extenuante. El reloj apenas había avanzado unos minutos. Me saqué de un jalón los zapatos y las medias, para hacer tiempo, bajé a recortarme la barba. A Inés le desagradaba verme descuidado, siempre lo repite, reniega con esos detalles. Últimamente había insistido mucho en que me pasara la máquina, a ver si por fin me quitaba unos años de encima; ya que esta noche saldría con ella, pensé, quizá debía empezar por allí. Para el viernes, si no lo hice en la semana, la barba se encrespa demasiado y, a veces, hasta duele un poco al recortarla. Bajé el teléfono hacia el baño. Dejé la puerta abierta; cuando no miraba la crema disolviéndose en mi rostro, miraba el teléfono allí, dormido. En una de esas distracciones, me hice un corte. Como todas las veces, no me fijé en él sino cuando la sangre definió su rastro sobre mi cuello y contaminó la crema.

Subí el teléfono conmigo. Me quité la poca ropa que traía encima y decidí darme un duchazo. Pronto me desanimé. Si Inés llamaba, pensé, no podría contestarle de inmediato y esa sería la excusa perfecta para un malentendido. Me volví resignado hacia el ropero. Mientras sacaba pieza

**ANEXO 10****2014. Versión final de *La vida inevitable***