

EL RETO DE *DUQUE*. UNA LECTURA (DE LA) CRITICA:  
LA AUSENCIA DE LA FORMA

Birger Angvik  
*Universidad de Bergen ( Noruega )*

....., ha pulverizado el academismo anacrónico que asfixiaba nuestra mentalidad.... ha traído rebeldía, libertad, amplitud de horizonte, más oxígeno sentimental.

(César Vallejo habla de Valdelomar).

HISTORIA E HISTORIAS

Flores Galindo (1988 ) describe y evalúa los discursos de los historiadores sobre el Perú en un artículo en torno a 'la historiografía peruana 1910-1980'. Demuestra que los discursos históricos se han dejado condicionar por idiosincrasias personales, posiciones políticas, corrientes de investigación, división intelectual de los campos de trabajo, etc., etc., y que así vienen formando una tradición con la que resulta difícil romper. Para Flores Galindo estos discursos se alejan algo del ideal de investigación histórica, definido como discurso 'objetivo' o 'impersonal' en relación con una compleja "realidad" y se acercan, más bien, a discursos que en mucho se parecen a los literarios: es decir, narrativos.

Magdalena Chocano, en un trabajo relacionado con 'la conciencia histórica peruana' (1987), anota dos líneas significativas en la historiografía peruana

na: la de la 'ucronía' y la de la 'profecía'. En las dos corrientes encuentra estrategias formales activas para derivar los discursos y, con cierta distorsión, distraer los discursos históricos en una dirección, a lo mejor inconscientemente deseada. Los dos comentaristas indican una serie de factores que apuntan hacia un denominador común de gran número de historiadores peruanos: la normatividad.

Chocano supera la crisis de la normatividad proponiendo una 'historia reflexiva', que frente a la profecía 'sea herejía perpetua' y una 'historia crítica' sin 'profecía ni dogma' que llevarán a descubrimientos cruciales (p. 60). En la exposición de Flores Galindo no es hasta entrada la década de los setenta (con Bonilla, Macera y Varese) que encuentra los antecedentes para una formulación de un programa de superación de la normatividad habitual. Flores Galindo ve problematizados los conceptos de 'nación' y de 'unidad' (nacional) implícitos en la historiografía peruana. Observa otra corriente renovadora: "Esa imagen unitaria o dual del Perú —la de los hispanistas o indigenistas—, es un paradigma que ha comenzado a descomponerse casi silenciosamente en estos últimos años" (p. 77). Lo importante a partir de entonces, en la visión de Flores Galindo, ha sido 'sustituir la imagen única o la alternativa dual, por la imagen múltiple. No uno sino varios países' (p. 77). A partir de este momento Flores Galindo puede resumir su propio artículo:

De 1920 a 1986, se ha pasado de la búsqueda afanosa de un alma, que era en realidad un espejo en el que se reflejaban los deseos particulares de ciertos intelectuales, al descubrimiento de los otros: el rostro múltiple de un país conformado por varias tradiciones culturales. El destino individual sustituido por la biografía de una colectividad. Lo marginal y radicalmente distinto —[...]—, niega la obsesión por el centro y la unidad (pp. 78-79).

## CRITICA Y CRITICAS

Y mi experiencia al leer la literatura contemporánea ya de una forma seria, crítica, meditada, acompañada de grandes textos críticos de grandes críticos latinoamericanos [...], me enseñó que en esta literatura faltaba humor, había un exceso de gravedad- [...] (Alfredo Bryce Echenique 1991 pp. 65-66).

La historia literaria y la crítica literaria en el Perú se formulan en relación con una "realidad" histórica nacional. A partir de una concepción unitaria (o

dual) de la “nación” casi de manera “natural” nace el concepto de una literatura unitaria y/o dual y coherente: el de una literatura “realista” que “refleja” la “realidad nacional”. La historiografía de la literatura peruana y de la crítica insiste entonces en la vertiente empiricista de anotar “hechos” para intentar hacer el inventario completo de obras publicadas en el territorio nacional a través de los tiempos. La historiografía de la literatura peruana, sin embargo, no ha sido sometida a análisis metacrítico hasta ahora, que se sepa, en ninguna descripción y evaluación crítica del tipo de los trabajos de los historiadores arriba mencionados<sup>1</sup>. Si los discursos “narrativos” invaden la historiografía peruana y amenazan con corroerla, parece justificado mantener que la historia y la política “reales” invaden y contaminan la historia y la crítica literarias en el Perú y las subvierten.

El proyecto de la historia literaria peruana nace con estos (d)efectos (Riva-Agüero), y se reproduce hasta nuestros días (Sánchez). Es curioso observar que antagonistas políticos tan declarados como Riva-Agüero y Mariátegui sufren los (d)efectos del mismo paradigma epistemológico cuando se trata de la evaluación de la literatura peruana y el intento de historiarla<sup>2</sup>. La literatura parece haber desempeñado la función de un espejo en el que los críticos se han mirado para ver reflejados sus propios deseos particulares, y a veces inconscientes, confirmados en la devolución narcisista de la imagen y del deseo propios en la literatura estudiada.

## *DUQUE Y LUIS ALBERTO SANCHEZ*

La novela se publica en Chile en 1934, y goza del privilegio de contener en la primera edición, con el prólogo de Sánchez, su primera interpretación y evaluación crítica. Luis Alberto Sánchez (1934) hace arraigar la novela en la biografía y en la extracción social del autor<sup>3</sup>. Desde esta perspectiva la novela viene a ser “un cuadro ferozmente cruel y realista de ciertos sectores” (citado en Castro Arenas, s.f. p. 245) de la sociedad de Lima. Y esto porque el autor conoce personalmente estos sectores como miembro de ellos. Al mismo tiempo,

- 
1. Me refiero a Rodríguez Rea (1985); Lauer (1989); García-Bedoya Maguiña (1990); Loayza (1990); Caballero, Fernández Cozman, García-Bedoya, Huamán (1990).
  2. Este tema está elaborado en B. Angvik (1991).
  3. En 1937, después de una polémica entre Diez Canseco y Sánchez, la segunda edición de la novela se publica en Chile sin el prólogo.

sin embargo, “en *Duque* está su protesta. *Duque* es un acto de arrepentimiento, un propósito de enmienda” (id.). Sánchez no se esfuerza para mostrar cómo se juntan en la novela las dos o tres “intenciones” autorales indicadas: el reflejo exacto de la “realidad”, la visión auténtica de un “sector” social, combinados con la “protesta” y el “propósito de enmienda”

Las contradicciones immanentes en la concepción de un ‘realismo expresivo’ no son objeto de investigación y de discusión en Sánchez, porque esta concepción se concibe como tradición y modalidad única, “normal” y “natural”. Gran parte de la crítica literaria peruana posterior a 1934 viene a aparecer como repeticiones y variaciones en torno a las normas y los preceptos contruidos por los antecedentes de Sánchez y repetidos en él<sup>4</sup>. La institución de la historia y de la crítica literarias, hecha pública y públicamente constituida, sirve para hacer reproducir ideológicamente sus propios estatutos y proyectarlos hacia un futuro ilimitado. Se repiten, por ejemplo, con Escajadillo en 1973, en el redescubrimiento de la novela de Diez Canseco, las mismas actitudes y opiniones del ‘realismo expresivo’ observadas en Sánchez (1934), en Escobar (1960), en Calvo (1960), en Salazar Bondy (1964), y en Castro Arenas (s.f.). Se reproduce y confirma, por lo menos a lo largo de cuarenta años, una tendencia crítica dada, dogmática, categórica, invariable, e inflexible frente a parte de la obra narrativa de Diez Canseco, y, en su extensión, frente a la narrativa peruana en general.

Esta tendencia crítica, en apariencia tan simple y “normal”, resulta ser epistemológicamente un nudo de contradicciones bastante complejo y difícil de desenlazar porque en ella se cruzan influencias de muy variada índole. Los críticos ven reflejados en el espejo de la novela la “realidad” histórica de Lima, la biografía del autor, su situación social, la situación de la “burguesía criolla” “decadente” y las intenciones del autor. En resumidas cuentas, la concepción romántica del genio creador se (entre) cruza con la concepción mimética y la positivista de la literatura. Las explicaciones o interpretaciones son fáciles de aceptar porque son narcisistamente deseadas, se reconocen de antemano como legítimas, están “naturalizadas” hasta llegar a ser ejemplos de la normalidad, y los críticos se confortan con la repetición exacta de lo ya dicho.

---

4. “Diez Canseco pertenece a los círculos sociales más “distinguidos” de Lima. Fue un “niño bien”. El ambiente de “*Duque*” es el de su adolescencia y sus 22 años. Asiduo concurrente del Country Club; excelente partner de tenis, golf, cocktails y flirts, era un joven frívolo, cuya inquietud se desviaba por los cauces de la literatura “sociable”, que no es lo mismo que “social”” (Citado por Castro Arenas, s.f. p. 245).

## DUQUE Y LA VANGUARDIA

Escajadillo (1973) aporta algo nuevo en su intento de describir e interpretar el “vanguardismo” de la novela de Diez Canseco: “Diez Canseco está trabajando con una auténtica preocupación por adecuar su escritura a las corrientes de la “vanguardia que imperaban en aquellos años” (p. 13). En *Suzy*, aparecida en 1930, apenas dos años después de *La casa de cartón* de Martín Adán, “Diez Canseco rinde una especie de explícito tributo- tanto en la ambientación barranquina cuanto en la agilidad y nerviosismo de una prosa “vanguardista” a *La casa de cartón*” (p. 14). Escajadillo opina que “es quizás *La casa de cartón*, de Martín Adán, la influencia más importante en cuanto a las inquietudes “vanguardistas” de *Duque*” (p. 14). Y, sin embargo, Escajadillo no acierta en la descripción de los procesos vanguardistas ni en la evaluación de los efectos de la manera “vanguardista” de novelar de Diez-Canseco. “Diez-Canseco omite intencionalmente el movimiento que produce la **acción verbal**”, pero esto, para Escajadillo, pertenece a procedimientos que “**en rápidas pinceladas**” “**aluden a una realidad que se construye, por la acumulación de pequeños elementos**”, la “realidad” de Lima (pp. 14-15).

En Escajadillo el significado domina sobre el significante. Los procesos vanguardistas heterogéneos y explosivos se unifican en la intención de establecer un referente semántico estable y seguro. Los detalles estilísticos que se indican como inusitados, en realidad también se pueden identificar como generadores de efectos estético-literarios en la lectura del texto. Escajadillo busca lo “vanguardista” en la destreza que posee Diez-Canseco “para pintar con rapidez ambientes, para variar de escenario con agilidad y eficacia” (p. 14). La técnica de “acumulación de objetos sin verbo, y el uso de objetos materiales en posición de sujeto de oraciones con verbo” se leen como estrategias para crear “dinamismo y fluidez” en la novela (pp. 14-15). El novelista se vale de los procedimientos vanguardistas y él se desenvuelve con asombrosa soltura y agilidad en los sucesivos escenarios, que recorren una vasta gama: [...]” (p. 15). Los múltiples escenarios de la novela también merecen comentario en Escajadillo, quien concluye:

En verdad, hay muy pocas novelas peruanas que se hayan atrevido a tanto; Diez-Canseco sale airoso de esta suerte de demostración vertiginosa de los múltiples rincones de Lima de aquel momento (p. 15).

Detrás de los significantes del texto encuentra el significado material en el “mundo” y en la “realidad” ‘de Lima de aquel momento’. Y la búsqueda del significado único y unitario no para: “ ¿Los elementos de una escritura infor-

mal, agresiva, “impactante”, se unimisman con el tipo de historia que quiere contar?” (p. 16). Se da como supuesto el que la novela refleje la ciudad de Lima en sus múltiples rincones, y se presenta como algo definido y sobreentendido ‘el tipo de historia’ que el novelista quiere contar. En la pregunta, los significantes textuales están al servicio de esta “historia” intencionada que Escajadillo se propone encontrar como referente o significado detrás de ellos. Los procedimientos vanguardistas indicados por Escajadillo se subsumen en la lectura tradicional, realista de la literatura peruana.

## DUQUE Y LUKACS

Una idea central en Escajadillo es que “a *Duque* le falta aquella noción de totalidad que Georg Lukács considera indispensable —para el realismo más auténtico y profundo— en la recreación de un mundo” (p. 16), y Escajadillo acepta la postura de Lukács sin problematizar, porque una novela, “además de ser entidad autónoma cuya materia prima son las palabras” es “también una reflexión poética” que alude a la “aventura humana, a la presencia y maravilla del hombre en el momento histórico que le ha tocado vivir” (p. 16). La “reflexión poética” y la “aventura humana” se sobreponen a la “entidad autónoma” cuya primera materia son los significantes.

Pero es probable que *Duque* no sea una novela del “realismo más auténtico y profundo” en la acepción de Lukács, quien define su concepto a partir de una lectura privilegiada de una selección de ciertas obras narrativas escogidas del siglo XIX. Es posible que *Duque* sea, en una lectura basada en las mismas observaciones de Escajadillo de los posibles procedimientos narrativos vanguardistas, una novela “moderna” en el sentido que Lukács da a este término. Es posible que sea un tipo de novela ni admirado ni defendido por Lukács, sino una novela criticada y rechazada por él. A José Diez-Canseco, “en el momento histórico que le tocó vivir”, “la aventura humana” y “la presencia y maravilla del hombre” habían elaborado y seguían elaborando diferentes corrientes artísticas y literarias del “vanguardismo”. Los resultados, los productos artísticos, no pretenden ser “realistas” en el término lukacsiano de la palabra, sino más bien “modernos” y “formalistas”, sin ser por esto “entidad autónoma” —porque pertenece a la institución social del lenguaje— en un sentido que la fórmula lukacsiana de evaluación literaria no ha sido nunca capaz de captar, describir y apreciar. Los procedimientos “vanguardistas” se presentan, en el estudio de Escajadillo, como si estuvieran al servicio de una “intención” expresiva-realista, tradicional y unitaria.

No hay, en última instancia, distinción crítica e interpretativa entre “vanguardia” y “forma tradicional”, “realista”, en el manejo de los conceptos presentados. “Dinamismo”, “fluidez”, “soltura”, y “agilidad” (pp. 14-15-16) se refieren, parece, a efectos superficiales y estilísticos difíciles de concretizar, al servicio de una expresión de un reflejo realista de un significado o referente extratextual y “real”. Las preguntas, a partir de este momento, se vuelven retóricas:

¿Puede considerarse que existe cierto grado de afectación, de manierismo, en la narración, especialmente a través del pensamiento, modismos, lenguaje y “pose” del protagonista? (p. 15). ¿O, por el contrario, ha sabido Díez-Canseco encontrar una prosa irreverente, informal y sofisticada, que refleje a cabalidad la médula frívola, lo insustancial de la armadura humana de su protagonista? (p. 15).

## LECTURA Y LECTURAS

Los significantes, el texto narrativo y el protagonista se ven como expresiones de alguna esencia significativa detrás de ellos, de algún significado transcendental al que los significantes apuntan desde su materialidad lingüística. Pero: ¿La historia narrada por quién? ¿Por Teddy? ¿Por el ‘yo’ del texto? ¿Por el sujeto de las notas a pie de página? ¿Por el autor histórico? Las lecturas tradicionales devienen reductivas y reduccionistas en relación con las configuraciones textuales a las que se enfrentan en el caso de *Duque*. Si se observa, en el texto, la presencia de cuatro instancias de enunciación: el ‘yo’, la instancia de las notas a pie de página, los personajes, y un posible autor histórico, sólo en un gesto de reducción total se puede adscribirle a una sola instancia la enunciación textual. En el juego entre varios significantes textuales se establecen estos enigmáticos procesos ambiguos y heterogéneos que indeterminan los sentidos, los abren en vez de cerrarlos. Estos procesos desconciertan a los críticos, quienes reaccionan con un gran interés por dominarlos y controlarlos. Los críticos insisten en trabajar con la idea tradicional de la intencionalidad del autor como única instancia responsable de la enunciación. Esta idea, entre las múltiples instancias narrativas responsables de enunciados variados y heterogéneos, significantes modernos y formalistas de la novela, y generadores de significancias, es amenazada, desde dentro del texto mismo, con ser subvertida. El texto amenaza con hacerla desaparecer y ceder su lugar a las posibilidades variadas y heterogéneas de lecturas diferentes. Y es posible que no haya más que significantes, y que, para los placeres de una lectura moderna de un texto “vanguardista”, ellos son los que generan

*significancias* (Barthes) entendidas como ingredientes en procesos interminables de producción de sentidos variados, heterogéneos, múltiples.

## LA SERIEDAD Y EL CACHONDEO: UNA DIGRESION PLACENTERA

Desde 1934, y por lo menos hasta 1973, una seriedad académica se instala en la crítica literaria peruana y le prohíbe gozar de y apreciar lo ridículo, lo perverso, lo cachondo, lo cómico, lo grotesco y lo fársico, lo irónico y lo caricaturesco, la parodia y la sátira. (En 1984, en el caso de *Historia de Mayta*, observo este mismo fenómeno)<sup>5</sup>. Los adjetivos enumerados denominan, en la historia de la literatura, estrategias literarias y estéticas de larga historia y tradición, digamos legitimadas y legítimas, y son, muchas veces, generadores de goce, de placer, de risa y de sonrisa. Al mismo tiempo son estrategias válidas para dar a la literatura efectos estéticos y sociopolíticos muchas veces considerados defectos por la crítica tradicional. La instalación del 'realismo' y de la 'tragedia' con valor cultural alto y digno, privilegiados en relación con la 'comedia', hace que muchas obras literarias peruanas sean evaluadas con preceptos realistas, humanistas y serios, y rechazadas o calladas porque no concuerdan con el modelo crítico usado. Desde otra perspectiva de lectura, sin embargo, pueden ser consideradas obras formalmente superelaboradas y, por lo tanto, obras representantes de la literatura "moderna", "formalista", en las que los significantes dominan sobre el significado y posibilitan la subversión y distorsión propias de la literatura paródica, irónica, caricaturesca y cómica.

Si la novela además de presentación, identificación y reflejo es, tal como implican los críticos arriba mencionados, una *crítica* de lo representado, este hecho pide la elaboración de unas teorías y unas metodologías capaces de describirla e interpretarla, para captar las diferentes dimensiones del texto, el "reflejo", la "crítica", y la "originalidad" del escritor en unas descripciones y evaluaciones coherentes y válidas. Unas teorías y metodologías que sean capaces de apreciar varios efectos de lectura, que sean textuales y apoyen al lector en su intento de distanciarse del "universo crítico" tradicional para proporcionarle una distancia que le permita "ver" más que los críticos tradicionales y más que los mismos personajes implicados en el texto y en la "realidad" allí reflejada. Es probable, incluso, que le permitan "ver" más que el propio autor del texto.

---

5. B. Angvik (1991).

Parece ser que cierta 'distancia' permite captar una dimensión en la que nace la ironía, la parodia, la caricatura y la sátira, y que hace que la novela sea no solamente un reflejo de la "realidad" y de la "vida" y de la "ideología", sino también una especie de desmascaramiento de ella.. El texto, a través de la producción de significancias procesadas en la lectura también permite la visión de algo más, visto desde un ángulo distorsionador. Si el texto, por ejemplo, se conforma o se construye como texto literario "vanguardista", esta construcción discursiva puede ser desconstruida y analizada en sus diferentes componentes. Estos componentes apuntan hacia una serie de indeterminaciones, por los cambios constantes de voz, de narrador, de estilo, de escenario, de género, de sexualidad y de textualidad. Estos cambios, y el consiguiente juego textual vienen a ser interesantísimos en el nivel de significantes textuales de la novela. Si los cambios constantes abundan en diálogos *in-significantes*, fársicos y cómicos; si las largas listas de sustantivos, sin verbos de acción, llenan el texto de "realidad" objetiva a más no poder; si las inclinaciones sexuales de cada cual se textualizan sin que ninguna instancia narrativa especificada se responsabilice de ello; entonces a lo mejor se pide la presencia de una instancia teórica y metodológica productora de significancias a nivel de lecturas abiertas para tales fluctuaciones e indeterminaciones. Los placeres de la lectura se generan en la contemplación de estas complicaciones e indeterminaciones de las cuales se construye y se destruye este texto novelesco que se presenta para el lector con todos sus retos "modernos" y "formalistas". En ellos se nutren y se activan todas las reacciones posibles del lector, y no son solamente "realistas" y "serias".

## LOS BINARISMOS TRADICIONALES Y UNA NOVELA PLURAL (ISTA)

El texto invita a unas posturas lúdicas frente a sus configuraciones. El título mismo de la novela despista al lector. El personaje de Teddy despista, porque, al fin y al cabo, tampoco es el protagonista de la novela, ni lo es Beatriz, ni Carlos, ni Astorga. Si hay protagonista en la novela, Lima puede que lo sea a un nivel concreto, en la representación, como dicen los críticos, de parte de la población de Lima: los criollos de la alta burguesía. Pero también es posible que este nivel concreto sólo sirva de *pre-texto* para un *texto* más abstracto y, a la vez concreto: el de la alta literatura peruana.

El texto protagoniza algunas problemáticas dicotómicas, discursivamente presentadas en oposiciones binarias en la crítica y en la historia de la literatura peruana: lo "nacional" en oposición a lo "cosmopolita"; la "imitación" en

oposición a la “originalidad” y/o la “innovación”, etc. En las listas y catálogos de sustantivos enumerados y sin verbos de acción, mencionados por los críticos, la novela se llena de objetos y de “realidad”. El texto, en algún gesto retórico posible de verificar, dramatiza el hecho de que muchos personajes, en el momento de *creerse* innovadores, geniales, libres e independientes, es cuando más son imitadores y copiadore, consumidores pasivos e inconscientes, de gestos, expresiones lingüísticas, objetos artísticos, muebles, modas etc., y por lo tanto *reproductores* de viejos modelos ya usados y *re-conocidos*, en la mayoría de los casos modelos importados y extranjeros.

En el texto, además, por debajo de este barniz, digamos “moderno”, *al parecer* nuevo e innovador, yace algo “innato”, algo “auténtico” que en cada momento amenaza con irrumpir. Este nivel también está discursivamente producido y desconstruido.

La literatura es imitación, copia y calco; a la vez que es innovación y modernización; y, al mismo tiempo, es portadora de anacronismos. También lo son la historia y la crítica. El denominador común para cada uno de estos campos de actividad intelectual, de la academia, es que son actividades discursivamente producidas, y que tienen que ser analizadas como textos, y *Duque* representa el texto que pone al descubierto sus propios principios epistemológicos, todos sus propios principios de construcción y destrucción discursivas.

## DUQUE-INNOVACION

La narrativa peruana, con *Duque*, se renueva, en Lima, sobre viejas dicotomías y sobre modelos ya conocidos. La novela narra una historia de ciertos personajes, en ciertos sitios, durante cierto período, para narrar su propia historia como construcción discursiva. La burguesía criolla de Lima, tantas veces invocada y comentada por los críticos, sirve, en este caso, como *pre-texto* para un texto cuyas significancias principales son las que nacen en el dejar al texto discurrir sobre su propio ser, su propia manera de llegar a ser, y su propio funcionamiento como constructo estético-literario. La novela *refleja*, en este sentido miméticamente, su propio ser, y el de la historia y de la crítica literarias en el Perú. Los significantes concuerdan con las significancias en un discurrir y fluir en unos diálogos intertextuales e interminables relacionados casi todos con las problemáticas literarias, tantas veces repetidas, de la existencia o no de una literatura nacional peruana.

## DESMONTAR PARA VERIFICAR

La 'sátira contra la burguesía', mencionada por los críticos, no se realiza necesaria y únicamente en la literatura "realista", seria y trágica, sino también en la literatura "moderna" y "formalista". Mihail Bahktín ha mostrado, por ejemplo en su libro sobre Rabelais, que otros géneros literarios, y otros procedimientos narrativos, pueden ser igualmente políticos y subversivos. El poder de la risa puede ser creativo y corrosivo como "cuando el Carnaval vuelve del revés las viejas jerarquías, borrando las antiguas diferencias y creando otras nuevas e inestables" (Moi 1988 p. 52).

Las estrategias narrativas 'dialogicas' y 'carnavalescas' en *Duque* distraen la atención del lector de la burguesía de Lima de los años treinta y la atraen a otra cosa más abstracta y, al mismo tiempo muy concreta: *la literatura* de la burguesía limeña de ayer, hoy y mañana, y *la crítica e historia* de la literatura que ella ha producido, en y de Lima. Estas estrategias textuales construyen un texto que *en apariencia* se concentra en la burguesía criolla de Lima, y en el mismo gesto, haciendo de la construcción un *pre-texto*, problematiza los supuestos teóricos de su propia existencia y de la existencia de una *institución* socio-cultural y literaria nacional y burguesa de Lima.

### DUQUE/ESTAMPAS MULATAS

La valoración tradicional de las partes de la obra de Diez-Canseco termina normalmente en repeticiones y reformulaciones de que *Estampas mulatas* representa la 'narrativa de mayor significación' producida por el autor<sup>6</sup>. Esto, en realidad, quiere decir que *Estampas Mulatas* representa un tipo de texto

---

6. La conexión inquebrantable entre autobiografía y novela se repite y se desarrolla en Eduardo Calvo (1960). Escobar (1960) afirma: "José Diez Canseco ha escrito el aporte más logrado de nuestra literatura mulata. Tiene, además, el mérito de no haber hecho concesiones a la tendencia estetizante en una época en que el gusto la imponía" (p. 323). "En su único intento novelístico, José Diez Canseco, escritor de otros alcances en el cuento, no pudo sustraerse al influjo del naturalismo (*Duque*, Santiago de Chile, 1937) (Estuardo Núñez 1965 p. 110). En el apartado dedicado a 'la novela de la urbe' Núñez agrupa a Diez Canseco entre los autores que se interesan en "el tema de la ciudad misma pero en su ambiente aristocrático y decadente" (p. 138).

Salazar Bondy (1968) escribe: "De otra parte, ciertos criollistas (José Diez Canseco, digamos por decir un nombre representativo lo [sic.] fueron buscando la auténtica raíz humana y popular del limeño. Aquí se ha hecho hincapié en el criollismo que se nos urge

con el que los críticos se sienten cómodos, relajados, no provocados. Son textos que corresponden, narcisistamente, a las expectativas de los críticos proyectadas hacia los textos estudiados y reflejadas por ellos en una cadena perpetua de interacciones cerradas que no se ofrecen para ningún cambio.

---

acatar como espíritu y vida únicos de la ciudad y del país, y que, además, sólo opera como justificativo o cortina de humo de la secular exacción de las mayorías. La Arcadia Colonial es la envoltura patriota y folklórica de un contrabando. Lima es por ello horrible, pero la validez de este calificativo depende de dónde nos situemos para juzgarla, qué código consultemos para medir sus defectos y vicios y a quiénes sentemos en el banquillo de los acusados. El objetivo de estas páginas es vindicar a la ciudad de la deplorable falsificación criollista y condenar, en consecuencia, a los falsos monederos" (pp. 32-33).

Castro Arenas (s.f.) continúa en esta tradición ya establecida observando que "se insinúa novelísticamente cierto realismo urbano que desdichadamente se ahogó en forma efímera, para reaparecer, veinte años más tarde, con otra generación de narradores de los conflictos de la ciudad. Diez Canseco (1904-1949) pudo llegar a ser el gran narrador urbano de los treinta, el más brillante, descamado, fidelísimo pintor de la gran burguesía limeña, extranjerizante por snobismo, licenciosa por abulia, malsana por inclinación. Tenía dos facultades fundamentales para lograrlo: en primer lugar, talento narrativo; en segundo término, procedía del medio social que abominaba en "Duque" (p. 245). "Estaba, pues, en posición de describir desde dentro las caídas morales, las grandezas y miserias del grupo social, entrevistó sólo borrosamente, hasta entonces, a través de la novela nacional" (p. 245). "Mas el hecho de estar situado inmejorablemente para examinar la vida de la burguesía limeña no obtuvo en Diez Canseco su aproximación narrativa a las capas populares. Como señala Alberto Escobar, "su temperamento y su amor hacia las expresiones populares le llevaron a escribir desde dentro el aporte más logrado de nuestra literatura mulata" (pp. 245-46). "En "Duque", el narrador recurre más resueltamente al transfondo autobiográfico que coadyuva a la vívida localización de un escenario y personajes familiares" (p. 247). "Diez Canseco, con minucioso realismo, describe escenarios reales; tan reales como ciertos personajes limeños que ha asimilado a la novela, para acentuar la atmósfera de bohemia decadente y perversa que acompaña a la burguesía que retrata" (pp. 247-48). "Porque, interpretando el implacable objetivismo que sustenta la pasión ética del narrador, "Duque" debe entenderse como una imagen de la decadencia moral de la burguesía de Lima allá por los treinta" (p. 248). "Por contraste estilístico [en relación con Wilde], Diez Canseco describe esta historia testimonial y verista, documento de la degradación moral de la burguesía limeña, con una prosa en la que frecuentemente relampaguean ágiles metáforas vanguardistas" (p. 248). Castro Arenas describe el estilo como "engarce de realismo social y prosa poética" (p. 248) y concluye: "Realidad, poesía y criollismo se deslizan por la prosa de "Duque"..." (p. 249). Escajadillo (1973 B) resume: "*Duque* fue publicada en Chile, en 1934, y Luis Alberto Sánchez era responsable de la edición y autor del prólogo del libro. En diciembre de 1934 se enciende la polémica entre Diez-Canseco y Luis Alberto Sánchez. Diez-Canseco argumentaba que "habían pasado algunos años y ya no estaba satisfecho de la novela"; que Sánchez debiera haberle avisado de la edición "para que pudiera hacer algunas modificaciones al texto"; y que el prólogo "contenía una serie de expresiones que el novelista rechazaba rotundamente" (p. 8). "La respuesta de Sánchez fue sumamente dura: consideraba que el disgusto del novelista se debía a que ya no tenía una óptica tan crítica de la "alta sociedad" limeña que tan despiadadamente zahería en su novela" (p. 8). Escajadillo afirma que se puede comenzar a "examinar entre nosotros una "línea" de novelas "anti-burguesas" que, para señalar las

Pero la otra faceta importante de Diez-Canseco, en la novela *Duque*, representa una escritura que gira con afán notoriamente destructor alrededor de los constructos discursivos producidos por intelectuales burgueses y criollos en el seno mismo de la alta burguesía limeña. *Duque*, por lo tanto, en sus múltiples remolinos generadores de significancias, arrastra consigo a sus propios críticos en unos juegos intertextuales, paródicos y satíricos interminables. *Duque*, parece ser el texto innovador, no solo en la obra del autor, piedra

---

más saltantes, podría estar ilustrada y representada por *Duque* (1934), *En octubre no hay milagros* (1965), de Oswaldo Reynoso y *Un mundo para Julius* (1970)" (1973 B p. 9). Escajadillo propone acercarnos "al centro vital de *Duque*" (p. 9). Para realizar su propósito, establece una distinción entre Reynoso y los dos autores: "gran parte de las limitaciones de la novela de Reynoso se debe al poco conocimiento que revela el autor de *En octubre no hay milagros* del mundo de la oligarquía peruana que intenta corromper novelísticamente" (pp. 9-10). "El caso de Bryce y de Diez-Canseco es diferente, pues ambos novelistas conocieron a fondo los ambientes "reales" que luego recrean en la ficción novelística", y, continúa Escajadillo, "*Un mundo...* y *Duque* manejan una significativa cantidad de "materiales" que son similares" (p. 10).

"El "Country" es, pues, una especie de espejo en que se miran los burgueses limeños", y las instalaciones del Country "se constituyen en "espacio" (y en pretexto) para proyectar, ..., una imagen de la oligarquía limeña y, asimismo, sirven para ver desenvolverse y actuar a los burgueses en el escenario que les resulta natural: en el Country está "en su salsa" "(p. 10). En el personaje principal de *Duque*, Teddy Crownshield de Soto Mayor, "encontraremos que sus dos apellidos apuntan a un personaje muy concreto, que los "iniciados" en el "secreto" de la novela pueden identificar con un "modelo" proveniente del "mundo real" (p. 11). Juan Lucas no tiene apellido: "se refiere a ninguno en especial y es al mismo tiempo el más representativo de todos los burgueses" (p. 11). Juan Lucas es "el modelo que buscan los representantes más jóvenes de ese mundo; es un símbolo total de la burguesía nacional (o si se quiere precisar, es un símbolo de la burguesía "moderna", industrial y "técnica", aliada natural del capital extranjero" (pp. 11-12). Escajadillo mantiene en 1973 el punto de vista central que viene manteniendo desde su tesis sobre *La obra narrativa de Diez-Canseco*, UNMSM 1966, que "la novela, a fuerza de querer ser lo que los franceses llaman "novela en clave", es decir, una ficción narrativa con un fuerte basamento en personajes y acontecimientos (materiales) provenientes del mundo "objetivo", del "mundo real", se ha convertido en un universo novelado de una amplitud muy restringida" (p. 12). "Se pretende pintar la decadencia y la abyección de nuestras "clases dirigentes" de los años treinta, pero al ceñirse demasiado "fielmente" a una anécdota específica, la mostración de este mundo pierde fuerza, se hace anecdótica por el énfasis que se pone en la fábula central" (pp. 12-13). Al narrar las peripecias de Teddy, dice Escajadillo, "el "mundo" recreado de la burguesía limeña de aquellos días se resiente por el énfasis puesto en lo atípico, en una trama novelística que no alcanza a atrapar entre sus redes una recreación del todo convincente de la época, de la burguesía nativa de los años treinta" (p. 13). "Por encima de la mostración, por momentos demasiado explícita, de las taras y lacras de la oligarquía de aquellos días, mostración centrada en aspectos relativos a la moralidad principalmente, poco es lo que el lector puede saber del "mundo" (ficticio, verbal, en un primer nivel) en que viven estos personajes, de los mecanismos que pone en juego la maquinaria de la peripecia humana" (p. 13).

angular en el proceso productivo de una posible renovación discursiva en la narrativa peruana. La crítica, burguesa y criolla, en cierto sentido ha reaccionado de manera *contra*-productiva frente a esta novela. No ha sabido apreciar los retos que un texto innovador puede representar en su enfrentamiento, con teorías y metodologías repetidas, cómodas, tradicionales y caducadas.

## LA NOVELA EN SUS ANECDOTAS

Y luego el problema ha sido más grave porque cada vez que cuento alguna historia siempre me dicen: "Es mentira, no se te cree...". pero luego la narro, narro la misma historia, la escribo y me dicen que esto es profundamente autobiográfico (Alfredo Bryce Echenique 1991 p. 61).

En 22 capítulos *Duque* narra la historia de una llegada a, una estadía en, y una salida de Lima; es decir, en la estructura secuencial de una visita. De una manera fragmentada, con narraciones encadenadas, intercaladas y alternadas, la novela teje su red textual anecdótica con varios hilos narrativos: la aventura amorosa entablada entre Beatriz y Teddy; la aventura amorosa y paralela emprendida entre Carmen y Carlos; y la aventura amorosa y sexual que se desarrolla entre Carlos Astorga y Teddy. Estos tres hilos narrativos, digamos mayores, se desenvuelven entre otros menores y en diferentes ambientes sociales en el universo narrativo "limeño", pertenecientes, en la mayoría de los casos, a los círculos de la burguesía criolla.

En varias ocasiones, sin embargo, el texto rebasa las fronteras sociales establecidas e introduce a sus protagonistas en ambientes, digamos, "exóticos", por ejemplo, en los fumaderos de opio o en los prostíbulos de Lima y Callao.

El caso más sobresaliente de este tipo de cambio, de exceso, casi, es la salida al campo a caballo (narrada en el capítulo 16) y el "idilio bucólico" de las afueras de Lima que establece el contraste entre cultura urbana y naturaleza campesina pura. En este caso, sin embargo, el texto parece también sobrepasar los límites de sus posibilidades literarias en el hecho de que no disponga de procedimientos para narrar el encuentro entre el dueño burgués de la tierra, y sus amigos criollos, con los campesinos dependientes. Lo que parece exceso a nivel de ambientación, cuando la narración desborda las fronteras de la ambientación urbana, resulta ser indicador de limitaciones/

restricciones/constreñimientos en procedimientos narrativos a disposición para la narrativa peruana de la época. El capítulo 16 se distingue, pues, de los demás, pero en todos los capítulos, incluso en el 16, la novela repite, en miniaturas, su propia estructura principal como visita: salidas, llegadas, estadías, salidas. El universo textual se extiende poco a poco en lo que podría parecerse a la figura metafórica de un terreno movedizo, en el que pequeños movimientos circulares, como remolinos, se encierran en movimientos circulares mayores, y para todos el denominador común parece ser la tendencia a volver al punto de partida, es decir, morderse la cola en constelaciones circulares repetidas y cerradas.

## LOS PERSONAJES

La novela narra la llegada de Teddy y de su madre, doña Carmen, a Lima. Se concentra en la vida del adolescente durante la estadía que les toca vivir en Lima antes de la salida brusca para Buenos Aires con el que la novela termina. Con ella se abre a otra posible secuencia semejante en la vida de los dos.

En algunos capítulos, distribuidos de manera más o menos regular, al personaje principal, Teddy, la novela lo pone a prueba. En el primer capítulo la novela lo coloca frente a las “ciento catorce corbatas” (p. 19) y en el dilema de la selección de ropa; en los capítulos once, doce y trece el texto lo expone a la problemática de las tentaciones e inclinaciones sexuales; en el capítulo diecisiete el texto, junto con Carlos Astorga, deciden por él; en el capítulo dieciocho el texto lo enfrenta a Teddy con las tentaciones de la droga y de los juegos en ambientaciones chinescas; y al final el texto le pide que resuelva en la aventura amorosa con Beatriz.

El texto lo pone a su protagonista en situaciones existenciales concretas. En todos estos casos Teddy no sabe elegir, decidir y resolver. Deja que el azar y/o los demás decidan por él. El texto le conforma a Teddy como a un ser *sin atributos* personales distintivos y sin capacidad de decisión en el transcurso de su propia vida. El pasado y el presente, la casualidad y el azar *hacen vivir* a Teddy y deciden su futuro. El texto pregunta: “¿Cómo fue?” y contesta: “lo cierto es que fue” (p. 121) y formula así la pregunta y la respuesta del propio Teddy sin entrar en explicaciones complejas o detalladas.

En situaciones textuales concretas, al protagonista el texto lo descubre *en apariencia* como agente activo, maestro y dueño de su propia vida, pero al

mismo tiempo lo configura como objeto pasivo, casi víctima, frente al “destino” en el universo de la novela. Enfrentado siempre con asuntos triviales, superficiales, incluso banales, que nacen de su situación económica muy holgada, el texto le ofrece un espacio ambiguo. Le crea una posición genérica casi andrógina: “No sé qué era más femenino: si el dormitorio-boudoir de Teddy o el dormitorio-boudoir de Doña Carmen” (p. 22). Los rasgos característicos del sujeto activo discursivamente construido según los modelos de la masculinidad y el machismo tradicionales para el personaje masculino en la literatura peruana contrasta y está en franca competencia con la femineidad discursivamente construida a través de personajes pasivos y femineizados, luego sexualmente deseados por otros hombres: “— ...que deberías decirle Narciso. Es Bello.-Bella...—¡Oh, shocking!” (pp.23-24). El texto expone, en la feminización del personaje, unas de las contradicciones inherentes en el constructo de la masculinidad y de los deseos masculinos y amenaza así la ilusión de la posible unidad personal del protagonista “realista” centrada en y construida sobre la ilusión de un ser coherente y unidimensional

El texto discurre alrededor de la figura(ción) de un protagonista literario “moderno” y “vanguardista” y hace pensar en autores como Wilde, Musil y Woolf, entre otros, en la historia de la novela moderna. En el universo textual que se viene configurando el protagonista ocupa el centro de la narración al mismo tiempo que deja que las mismas estrategias discursivas activas en la construcción del personaje ocupen este lugar. Los procedimientos narrativos, desde entonces, atraen la atención a su propia existencia y su manera de funcionar, y compiten con el protagonista en el juego textual de la formación de significancias.

La novela traza unas anécdotas superficiales y triviales, insignificantes y ridículas, melodramáticas, en torno al protagonista y a los demás personajes, y en éstas la relación con la “realidad” no es una de reflejos sino de distorsiones, muchas veces de exageraciones y de caricaturas: “La Geografía la aprendió en las agendas de Cook. Creía que los Dardanelos eran los hermanos siameses de Oslo” (p. 20). El lenguaje narrativo se distrae en “exceso de encajes” estilísticos a nivel de significantes que no apuntan necesaria y únicamente a un referente concreto, histórico y real.

Mme. Ladrón de Tejada lucía, a más de una adiposidad blanda, una nariz prócer y una inocencia de colegiala. Tenía, cotorróna y coloreada, traza de guacamayo que aprendiera a hablar en Francia. Zoila del Campo, seca y apergaminada, lucía dos ojazos negros, últimos restos en esta ruina de belleza que usufructuaron todos los ministros de estado en el tiempo que fue joven (p. 25).

Los significantes parecen dispararse hacia una serie de significancias que nacen en los procesos lúdicos puestos en función y generando dudas, ambigüedades y polivalencias que contrastan con la lectura de un significado único y orgánico presentada por la mayoría de los críticos peruanos.

El texto, en sus implicaciones tragicómicas y melodramáticas, implica *poses y posturas* textuales *antirrealistas* y el texto, en esta lectura, se dispara también, anticipándola, hacia una crítica de sus propios críticos realistas y su intento de reducir su polifonía a un monólogo monolítico y manejable. Los excesos y las distorsiones son “encajes” textuales: “Siete sirvientes cuyos nombres lamento no recordar. Antonio Tong, virtuoso de la cacerola. Apreciado por Teddy, que tenía el total convencimiento de que de un vientre venimos y en un vientre terminamos” (p. 22). Hacen del espejo literario un espejo cóncavo, discursivamente producido, en el que la realidad se *de-forma* y la literatura se *forma*. La *lite-rariedad* nace en los “encajes”, en los excesos generosos y superficiales, a nivel de significantes, y encuentra sus significancias en relación con otros discursos que en el Perú han sido producidos alrededor del tema de la literatura, de la historia y de la crítica literarias.

## LOS DEFECTOS MIMETICOS (Y LAS VOCES DE LA NARRACION)

Esta mezcla de realidad y ficción ha predominado a lo largo de mi vida. Esa relación distorsionada del creador con los seres reales, con el mundo real, ya se estaba dando en mí desde tan temprana edad (Alfredo Bryce Echenique 1991 p. 57).

Unos defectos miméticos que son *e*-fectos literarios acercan esta novela a algo distinto de lo exigido y reflejado por los críticos realistas. Parece llegar a constituirse en un tipo de texto que se forma en los procedimientos múltiples de la parodia. Linda Hutcheon (1985) mantiene que la parodia imita al arte más que a la vida (p. 27) haciendo suya la definición de parodia presentada por Ziva Ben-Porat en 1979 (p. 49)<sup>7</sup>. Evitando la problemática implicación en

---

7. “Parody is defined as an ‘alleged representation, usually comic, of a literary text or other artistic object- i.e. a representation of a “modelled reality”, which is itself already a particular representation of an original “reality”. The parodic representations expose the model’s own conventions and lay bare its devices through the coexistence of the two codes in the same message” (Ziva Ben Porat (1979), “Method in *Madness*: Notes on the Structure of Parody, Based on MAD TV Satires. “En *Poetics Today*, 1, pp. 245-272. La cita es de la p. 247).

Hutcheon de la existencia de una "realidad" no mediada, se incluirán en este ensayo entre los discursos que median la teoría literaria, la crítica y la historia literarias y la literatura misma que por lo tanto se prestan a ser parodiados.

En un gran espectáculo textualmente montado y discursivamente producido, al nivel superficial de las anécdotas, de las palabras y de los personajes en nuestra novela se desarrollan unos melodramas "reales", digamos, por reconocibles, en el núcleo de la estructura social de la familia "manca" o incompleta<sup>8</sup>. Las lecturas de los elementos melodramáticos muchas veces se fundamentan en la observación de exageraciones paródicas o de estereotipos que remiten a otros tipos de literatura "seria" en y fuera del Perú. En *Duque* parecen remitir, entre otras cosas, a "dramas" y "tragedias" literarios: las disputas, controversias y polémicas habidas y por haber entre críticos e historiadores de la literatura peruana<sup>9</sup>.

- 
8. En el melodrama, según Ang, nos encontramos con "the structural function of exaggerated plots" y observa que "the same type of plots are reverted to, the same sorts of narrative situations occur." "[...] it seems that the genre acquires its very strength from such exaggerated occurrences" (p. 63). Para Ang, estos procedimientos cobran interés "[not] for their referential value, but as bearers of the melodramatic effect" (p. 64). (Ien Ang, "Dallas as Melodrama", in *Watching Dallas*. London/New York: Methuen, pp. 61-85).

Este 'efecto' melodramático, para mí, puede que surja en una serie de defectos miméticos clasificables como exageración, caricatura, distorsión, etc., etc. Laura Mulvey escribe que "the melodrama drew its source material from unease and contradiction within the very icon of American life, the home, and its sacred figure, the mother" (p. 81). "At one and the same time, the family is the socially accepted road to respectable normality, an icon of conformity, and the source of deviance, psychosis and despair" (p. 95). "In the domestic melodrama, the social pressures are such, the frame of respectability so sharply defined that the range of "strong" actions is limited. The tellingly important gesture, the social gaffe, the hysterical outburst replace any more directly liberating or self-annihilating action and the cathartic violence of a shot-out or chase becomes an inner violence, often one that the characters turn against themselves" (p. 96). Mulvey cita aquí de Thomas Elsaesser, "Tales of Sound and Fury", de *Monogram*, 1, 4, p. 9. Laura Mulvey, "Melodrama In and Out of the Home" en Colin Mac Cabe (ed.) (1986), *High Theory/Low Culture*, New York: St. Martin's Press.

9. En la superficie, el texto adquiere tonos que se parecen a los de la parodia de la 'comedia de costumbres' (inglés: 'comedy of manners'). Además de contactos alusivos a la figura de Dorian Gray en la novela de Oscar Wilde, el texto aludiría también a la comedia de Wilde titulada *The Importance of Being Earnest* Oscar Wilde (1856-1900) publica la novela *The Portrait of Dorian Gray* en 1891 y *The Importance of Being Earnest* en 1895. Esta última de las obras mencionadas se caracteriza por muchos críticos como una comedia-parodia de la 'comedy of manners' en la literatura inglesa. La novela también se asemeja a algunas de las estrategias elaboradas y cultivadas entre *Los Contemporáneos* de México (1920-1935), en sus trabajos en prosa, en Jaime Torres Bodet (1902-1974), Xavier Villaurrutia (1903-1950), y en Salvador Novo (1904-1974). *Los Contemporáneos* se lanzaron a unas

Como consecuencia estética del 'arte' así evocado, distorsionado y parodiado, el texto discurre, de manera explícita o implícita, alrededor de una teoría de la novela, alrededor de una exposición de la relación entre la literatura y la "realidad", "mimética" y no "mimética", y alrededor de una justificada invitación a posibles formas y lecturas alternativas y distintas de las lecturas realistas: "Por las ventanas, planos y fríos, entran unos rayitos de amarillo sol bostezante. Crepúsculo cursi de tarjeta postal. Martínez Sierra habría dicho que una brisa perfumada mecía las glosianas. Yo también lo digo, pero en el jardín de Teddy no había glosianas" (p. 33).

El juego paródico que alude a críticos e historiadores peruanos nace en el uso de caricaturas, elementos cómicos, factores fársicos, burlescos, grotescos y ridículos<sup>10</sup>. El texto deviene en sátira literaria también, y los críticos han observado esto. Pero ésta no se dirige tan sólo a la burguesía criolla de Lima, sino también a los burgueses criollos como críticos e historiadores de su propia literatura burguesa y criolla: "No se dió cuenta, frívolo y ligero, que empezaba a anhelar esa vida que él llamaba, desde el spleen de su elegancia, sucia burguesía" (p. 145). Al mismo tiempo el texto se eleva, a través de los diálogos intertextuales múltiples, a otro nivel de discurso meta-literario en el que no hay lugar a sátiras ni a bromas. El texto toma en serio su propia existencia como discurso literario producido en, con y contra unas tradiciones literarias, históricas y críticas también discursivamente producidas.

## LA NOVELA SE DEFINE

"Entró Duque. Perro y hombre se miraron un largo rato. Teddy creyó ver una *ironía* en el gesto con el que el perro se pasó la lengua por los bigotes" (p. 161 subrayado mío). El perro, en la interpretación del dueño, parece in-

---

experimentaciones "modernas" y "cosmopolitas", "formalistas" y "estéticas" nutridos, entre, otros, por Gide y Cocteau y otros escritores franceses "malditos", y se mantenían informados de las últimas tendencias en literatura y en arte mundiales. Cultivaban contacto con miembros de la generación del 27 y con una serie de escritores latinoamericanos marginados. Quedaron relegados a la sombra de los "grandes" artistas mexicanos de la época, marginados por la oficialidad, y olvidados por la crítica, y atacados de manera cruel, y homofóbica, por Rivera y Orozco.

10. La gran mayoría de los críticos no pueden evitar asociar la parodia con otros géneros literarios tales como la sátira, la comedia, la tragicomedia, el melodrama, la farsa, la caricatura etc.; ver, p. ej., Hutcheon (1985), Pedersen (1976).

dicar una manera posible de leer la novela. Ironía, humor, farsa, lo grotesco, lo absurdo, lo caricaturesco, hacen que este texto distancie al lector de cualquier identificación posible con “gestos” textuales superficiales. Y esta distancia hace que el lector mire desde arriba y desde fuera este “mundo textual” que se despliega en la lectura amena de una novela que es distinta y, por eso, interesante y enigmática. Teddy recurre al opio para distanciarse de la realidad difícil y llega a una “abulia divina, un estado de conciencia superior y sutil. Desde el abismo del espíritu opiotizado, vió todo, pero lejos, sin ninguna conexión con él” (p. 130).

Son las impresiones de Teddy, bajo la influencia del opio, que se extienden para configurar la distancia oportuna frente a un texto cuya primera lectura es una de entretenimiento, goce y placer, de escapismo, como en el caso de Teddy. Pero que se convierte poco a poco en otra cosa más seria cuando Teddy ya no es personaje con quien nadie se quiere identificar.

Aquí y en muchas otras partes yace una invitación a leer el texto como una alegoría de la novela, del novelista, de las lecturas y de los críticos. Dejarse seducir, eso sí por los “encajes” textuales para volcar el placer obtenido sobre y en la descripción y evaluación del propio texto.

El texto es sumamente “moderno” en presentar un nivel inusitado de *auto*-conciencia, un elemento que normalmente se aprecia como innovación en algunas novelas del ‘boom’ de la novela hispanoamericana de los sesenta. Esta autoconciencia del texto también hace que nos distanciamos de él, que lo observemos a cierta distancia, que nos demos cuenta, muy pronto, de estar frente a un juego textual, un producto artístico que se reserva el derecho de construirse y de destruirse al mismo tiempo, sin que el lector dé pie en un fundamento tradicional de unidad orgánica.

La novela se abre con la escena de Teddy “absorto” frente a “ciento catorce corbatas” (p.19), y (en la página 20) su exclamación angustiada y existencial “- ¿Y qué corbata me pongo?...”. Después de esta exposición del personaje quien ocupa, desde la tercera persona del singular, el centro de la narración, parece muy difícil entablar una identificación con el personaje sujeto, luego, a la enumeración y a la exclamación que siguen en la representación del protagonista: “Polo, Pitigrilli, Oxford, tennis Austin Reed, cabarets, cocaína, pederastas, golf, galgo ruso, caballos, Curtis, Napier; ¡Teddy Crownchild de Soto Menor, hombre moderno!” (p. 21). De esta manera, y de muchas más, el texto avanza en su autopresentación o autodefinition textual: “la charla se inició en plan evocativo. *Anécdotas sin gracia contadas*

*graciosamente*. Líos y baraúndas —orgullo peruano— en los que saltaba contuso un argentino, un cubano, un portorriqueño” (p. 37).

A cierto nivel de descripción, algún personaje se presenta como consciente de la falsificación, pero nunca a nivel de su vida personal, presentada textualmente en otro nivel como imitación y/o falsificación también. La novela invita a distinguir entre la conciencia individual de personajes y la conciencia textual y, por lo tanto, del lector, una especie de conciencias superiores. Esto se nota bien claro en el caso de Teddy, quien se presenta con una capacidad enorme para distanciarse de sí mismo: “Se miró al espejo la faz lívida, de anchas ojeras lilas, los ojos congestionados, y sonrió como si lo que recordase hubiera sido una aventura que de un amigo le contaron” (p. 47). Aventura de otro narrada por otros, versión tras versión tras versión— así se define el texto como invitación a una lectura intrincada. Esto, la *omisión* y la *invención* hacen la narración: “Ráez contó entonces la aventura del Blanco. *Omitió* a Lissette y las copas demás. Después *inventó* una aventura, en que Teddy, con un hook preciso, neto, había tendido a un marinero borracho que se le había insolentado” (p. 56. Subrayados míos). Todo esto, desde luego, es lo que al público del mundo del texto, a los personajes, les gusta.

Entre las versiones reproducidas en el texto hay algunas que son comentadas. El texto reproduce, por ejemplo, una nota social de *El Comercio* y la comenta: “Después de terminada la comida, los concurrentes pasaron a la sala donde se jugó el bridge. (*Mentira*). Esta fiesta transcurrió en un ambiente de simpática intimidad y franca alegría” (p. 75. Relieve mío). Aparece como un ejemplo textual de la propia manera de decir y de contradecir, de construir y de desconstruir, de producir y destruir, del propio texto, para terminar en una especie de “charla ambigua” (p. 91), que ya no sólo resulta ambigua sino plurivalente, múltiple, compleja: “Allí charla Beatriz, contándole al amigo de su amante, la historia —sesenta y siete días— de amores. Cuenta también —elegante impudicia de las amistades antiguas— el paso definitivo que, en el golf, diera, y pide una solución al grave problema de una posible maternidad ilegal” (p. 95). Y con narrar historias se seduce al público, a Teddy, para una aventura amorosa homosexual: “Y la historia turbia de este vicio, descrita en color y relieve por la fabla insinuante de Astorga, había desfilado ante su imaginación, ya seductoramente, ya vergonzante” (p. 100).

No es lo que se narre, solamente, sino también, y quizás más importante, la forma en que se narra, lo que seduce al público del texto —los “lectores”, quienes disfrutan también de la presencia textual y de las reacciones propias del público, digamos, interior, diegético.

Y frente a algunos elementos, el narrador se rinde, baja sus armas: “¿Describir la corrida? Está sobre las fuerzas del novelista” (p.105). Admitiendo así sus propias limitaciones, las limitaciones de su arte de narrar, el texto autoriza otra visión también del narrador omnisciente que no puede con todo. Rasgos de admisión de ineficiencias narrativas de este tipo los considera Wayne C. Booth (1961) como factores importantes en la creación de narraciones cómicas.

Algunos personajes no saben cómo narrar, pero reciben la ayuda de otros: “Cuenta, don Carlos, cuenta, ¿qué es ello? —Ello es, abuelo, que no sé cómo empezar.— Pues comenzaré yo: una muchacha linda como un sueño, ¡con unos ojos! ¡Y un busto! ¡Y una silueta! ¡Je, Je! Conozco la canción muchacho, ¡vaya si la conozco!” (p.110).

Versión, tras versión, se hacen ‘canción’ sin variación, y ya no es copia, ni imitación, ni, mucho menos, invención. Ya se hiela en repetición que es versión sin variación, y es, también, posible que el texto en este momento indique su propio problema frente a los lectores. El texto se está haciendo ‘canción’: “Conozco la canción, muchacho, ¡vaya si la conozco!” (p. 110). “¿Pero acaso no sabía que no reincidir no significa nada? El hecho cometido no se lo podía perdonar el no repetirlo. Repetirse no hubiese sido enfangarse más. ¡No! Ni Wilde, ni Verlaine, ni Miguel Angel, ninguno disculparía ni con sonetos ni con novelas el acoplamiento de dos hombres” (p. 123). Y aquí, a lo mejor, otra vez se textualiza la literatura y el arte. De un lado tenemos a Wilde, Verlaine y Miguel Angel. De otro lado tenemos al ‘artista’ de Astorga y sus invenciones. Si Teddy rompe con Astorga, no es por el ‘vicio’, es por la ‘representación’ del acto en el espejo, “ese espejo colocado allí donde se reprodujo, estampa dantesca, el informe montón de los dos hombres. De no haber Astorga puesto ese espejo, seguramente todavía arrastrarían ambos su pecado, encandilados de alcohol y de lujuria equívoca” (p. 124).

El espejo y el ‘reflejo’, la reproducción ‘dantesca’ de detalles verdaderos en la escena del acto del ‘vicio’, es lo que distingue el ‘arte’ del espejo de Astorga del ‘arte’ de narrar de Astorga y del arte de los artistas evocados. Teddy tematiza y comenta la teoría del arte y de la literatura como ‘reflejo’ o imitación mimética, realista o verídica del mundo, de la vida o de la realidad. Cuando Teddy *re-cuenta* la escena, él también *re-produce*, pero al mismo tiempo interviene con su sensibilidad y *re-presenta*: “Crownshield marcaba, con un placer masoquista, los detalles monstruosos del monstruoso pecado. Contó todo: el espejo, el bigote pinchándole la mejilla, los besos, los retratos, su vergüenza, su vergüenza inmensa” (p. 125). En esta *re-presentación* el

propio Teddy re-niega del goce y del placer *sexuales* y se deja inhibir por los prejuicios *textuales* evocados al notar la versión del espejo. El reflejo del espejo, así, resulta ser contraproducente en el sentido de que retiene e impide el placer de la experimentación (sexual), de la innovación y de la creación. Teddy escenifica en el texto el gesto “normal” del crítico “realista”. La crítica realista a la que se sujeta Teddy en su lectura de la escena amorosa, recibe así su golpe de gracia como práctica dañina y nociva frente al arte, a la innovación y a la creatividad. Y es que cualquier versión, que no es la del espejo, es una versión que es al mismo tiempo una distorsión, a veces una deformación, muchas veces una exageración. Y así son el arte y la literatura. Algo distinto del espejo y del reflejo, el resultado de un proceso de selección y de reorganización, de condensación y aplazamiento, de metafORIZACIÓN y metonimización. El espejo y el reflejo terminan en repeticiones de los prejuicios sociales y literarios ideológicamente re-producidos que entran a los personajes y a los críticos en su vida diaria. Lo que en un primer término puede resultar agradable y placentero, los placeres *sexuales*, perverso y cachondo, en un segundo término, en el reflejo público de la norma social, se “normaliza” y se expresa públicamente, en el contar, como desagradable y abominable.

La literatura y la novela tal como se ven funcionar en este caso, pregunta y se pregunta, opina y duda, postula y repostula, busca e inventa para así hacer que el lector dude de la opinión orgánica monolítica, “normal” y única. Le invita a dudar de la norma “natural” y la expone como producto discursivo, histórico y social ideológicamente reproducido y, por ende, posible de cambiar. La novela abre las posibilidades para otras argumentaciones más flexibles, más contradictorias, más complejas. Sin necesidad de encontrar *el* sentido y *el* significado únicos en un “reflejo” de la “realidad” que impide el goce y el placer e instala los prejuicios y las inhibiciones tradicionales, el texto invita a considerar otras posibilidades que fomenten la creatividad, el cambio y el placer.

La novela tematiza el efecto y el defecto de cierto tipo de lectura tradicional. El texto invita a efectuar otro tipo de lectura sin prejuicios, sin opiniones preconcebidas. Invita a una entrega al goce de un texto a distancia, como distorsión y como deformación. No invita al lector a una experiencia narcisista de reconocimiento de lo propio en el espejo y en el reflejo. Invita a problematizar, y quizá a rechazar, la narración que Teddy hace de su propia experiencia vista en el reflejo del espejo. Invita a problematizar la representación misma de Teddy como protagonista de la novela.

[Valdelomar] Fue “muy moderno, audaz y cosmopolita”. En su humorismo, en su lirismo, se descubre a veces lineamientos y matices de la moderna literatura de vanguardia (Mariátegui).

Se textualizan en *Duque* los modelos a copiar y a imitar hasta tal punto que el lenguaje mismo adopta una mezcla de elementos heterogéneos en un estilo “vanguardista” observable a lo largo de casi toda la novela. Se ve en el cuarto de Teddy, en “los libros, un retrato de Buchan, centre forward del New Castle, una racket Slazenger de 13 1/2 onzas y un *crucifijo antiguo de moderna fabricación*” (p. 19. Subrayado mío). Esta mezcla de orígenes de objetos y de personajes también se observa en Beatriz, una muchacha “bien de una sociedad específicamente cursi. Tibia y fresca como un tazón lleno de leche. *Dulzura y malicia criollas dentro de un cuerpo gringo mate* que el sport ha hecho más fuerte, más esbelto, más gentil” (p. 32 Relieve mío). El ambiente geográfico, incluso, evoca modelos discursivos e invita al narrador a imitar y repetir a otro(s): “Martínez Sierra había dicho que una brisa perfumada mecía las glosianas, yo también lo digo, pero en el jardín de Teddy no había glosianas” (p. 33)<sup>11</sup>. La escena vivida evoca modelos literarios, discursos que median entre la realidad y el narrador, e invita a la repetición y a la imitación, pero la “realidad” del momento no corresponde con el “espejo” literario ofrecido por la tradición evocada. En contraste con la “realidad” peruana y/o limeña, el texto representa un universo textual en el que todo resulta ser híbrido, mezclado, mestizado, matizado de colores variados. La lengua nacional, fundamento lingüístico para una literatura nacional de “reflejo” de la “realidad” en las tesis de historia literaria publicadas desde Riva-Agüero hasta Sánchez, ya no se presenta como entidad fija, dada y estable en este texto de Diez Canseco. Todo lo contrario. El lenguaje se presenta como una masa moldeable, flexible, en el vocabulario, en la gramática, en la sintaxis y en las estructuras textuales más amplias. El lenguaje narrativo, por ejemplo, se llena de anglicismos y de galicismos, y reproduce palabras y frases enteras en inglés y en francés dentro de su propio cuerpo lingüístico nacional y peruano. Como en una alusión al lema de Sánchez, “Latinoamérica, novela sin novelistas”, las

---

11. Gregorio Martínez Sierra (1881-1948). Dramaturgo, poeta, novelista, actor español. La característica más sobresaliente de sus textos es el hecho de haberlos elaborado en colaboración con su esposa, María de la O. Lejárraga, hasta tal punto que se confunden el uno con la otra, y los críticos no pueden distinguir entre ellos en los textos.

enumeraciones, en listas o catálogos, de sustantivos sin verbos de acción, tantas veces mencionados por los críticos, llenan el texto de "realidad" peruana concreta.

El texto se vuelve fetichista en sus listas y catálogos: cultiva un fetichismo del sustantivo. Pero esta "realidad" tan copiosa (y no hay, que se sepa, en la literatura peruana otro texto tan lleno de objetos "reales"), pocas veces resulta ser solamente "peruana": "Grill-room. Taberna del siglo XVII. Sorprende no encontrar allí a Shakespeare ante un jarro de cerveza y unas salchichas Oxford" (p. 26). Aquí es posible que el juego de nombres (p. 23) y la referencia a Petronio cobre más significación como una alusión al mayordomo en Hamlet, el padre de la novia y el bufón de la pieza de Shakespeare.

En la gran mayoría de los casos, los objetos "reales" que llenan el texto resultan ser productos importados, imitados, copiados, mixtos, mezclados o falsificados: "alfombras de Daghestan hechas en París, un Gobelino auténtico y un Rembrandt falso [...] Bueno, ya lo he descrito antes. [...] ¡Ah! Me olvidaba: borgoñas falsificados" (p. 22). El texto de Diez Canseco representa, en su manera y estilo, una "realidad" concreta caracterizada por importaciones, imitaciones y falsificaciones. El tema de la importación, de la copia y de la imitación como pasos necesarios en el desarrollo de una literatura nacional ha sido desarrollado desde Riva-Agüero en quien el tema de la necesaria imitación en la literatura peruana se presenta en forma de interrogación retórica. Si la imitación ha sido necesaria en otras partes, "¿cómo no lo será en el Perú, donde necesariamente y en todos sentidos obedecemos al avasallador prestigio de los ejemplos extranjeros?" (1905 p. 74). Es más: "Cuanto en el Perú se ha pensado y se ha escrito, es reflejo de lo que en otras partes se escribía y se pensaba" (p. 74). La literatura, para Riva-Agüero, "tiene que ser de imitación e importación" (p. 181). La necesidad es "abrir de par en par las puertas a la cultura contemporánea" (p. 282). Lo que hace falta, además, es una "labor de selección" en lo que, a lo mejor, se encuentra "el germen de la originalidad para lo por venir" (p. 271). El tema reaparece en Gálvez, en unas formulaciones de "la evidente superioridad y perfección de los modelos extraños" y de "la circunstancia de haber vivido en todo de imitaciones y de préstamos" (1915 p. 6). Vuelve a aparecer en Mariátegui, en sus periodización de la literatura peruana, y se comenta de varias maneras en los textos de Sánchez.

Este tema aparece en la novela de Diez Canseco, pero ahora de manera novelesca, exagerada, paródica, en la que los "criollos limeños" se rodean de

objetos importados, copiados e imitados, muchas veces falsificados, que les dan su “estilo” discursivamente construido y definido en el texto. Se tematizan de esta manera los debates sobre “idioma nacional”, “realidad nacional”, “literatura como reflejo”, “literatura como imitación”, “literatura cosmopolita” y “literatura nacional” tantas veces mantenidas en círculos literarios peruanos en este siglo.

El texto, en esto, no hace más que “actuar según el script que le dieron” los intelectuales peruanos, es decir según las normas o preceptos elaborados discursivamente por críticos limeños criollos y expuestos de manera dogmática y normativa en sus publicaciones. El texto “escenifica” hasta cierto punto, en sus referencias y alusiones, en su intertextualidad, el mal gusto y las carencias tantas veces implícitos o explícitos en los discursos ‘*ucrónicos*’ de los críticos y de los historiadores<sup>12</sup>.

Los críticos e historiadores peruanos tampoco han sido solamente originales, sino que han sido “contaminados” por influencias de importación a veces copiadas y sobre todo europeas<sup>13</sup>. Con reproducir las normas, escenificarlas y a la vez parodiarlas, el texto se vuelve a la vez tradicional e innovador. El texto es a la vez reflejo y distorsión. Se semeja y se diferencia. A través de sus procedimientos paródicos, el texto comenta, en diálogos intertextuales, los discursos anteriores y coetáneos, parafraseándolos al mismo tiempo para dejar al descubierto su situación de constructos discursivos y lingüísticos dados a cambios y reformulaciones. En esto el texto llega a satirizar la institución criolla, social y política, de la crítica y de la historia literarias y a sus practicantes: intelectuales criollos de Lima. En esto el texto se eleva a un nivel de originalidad innovadora pedido por los críticos criollos como necesidad *sine qua non* en la formación de una literatura nacional peruana. El texto cumple con todos los requerimientos de la crítica y de la historia literarias peruanas desde comienzos de siglo hasta su propia gestación y en épocas posteriores. Y también insiste en el tema de la posible *falsificación*. La falsificación es artística, arquitectónica, textual y familiar: “Decíase de

---

12. El término de ‘ucronía’ se emplea aquí en el sentido que le da Magdalena Chocano en su artículo de 1987.

13. Esto se nota, por ejemplo, en *Conversaciones* (1975) entre Luis Alberto Sánchez y José Miguel Oviedo. Sánchez admite haber adaptado como “normales” y “naturales” los preceptos teóricos del positivismo europeo. En otro lugar, (Angvik 1991), he subrayado el denominador común que en el positivismo encontramos entre antagonistas políticos tales como Riva-Agüero y Mariátegui.

Astorga que era padre de Beatriz Astorga. Imputación calumniosa porque a pesar de que Bati era hija de la señora Astorga, era igualmente hija de Lucien Durant, rubio aventurero francés, sabio del baccarat, fotógrafo que murió en un lance de honor por cuestión de trampa” (p. 23). Este rasgo aparece también como personal, por ejemplo, en Beti, en el arte de la disimulación: “Tenía un método de besos, y se dejaba acariciar lo indispensable para perder la virginidad sin derramamiento de sangre” (p. 23).

Los personajes actúan, y el texto los observa actuar y revela sus motivos conscientes y/o inconscientes. Entre el ser y el parecer, entre la cara y la *máscara*, el texto abre grietas en el sentido monolítico textual simulado por la crítica y *disimulado* en el texto, para que la lectura las penetre y las goce en un proceso de lectura placentero, estimulante, humorístico, en el que la literatura y la institución social de la crítica literaria se juega en una seriedad absoluta.

## CRIOLLO Y LITERATURA CRIOLLA

La novela, además, escenifica a los criollos como personajes del texto que actúan según las opiniones normativas, dogmáticas, casi siempre poco matizadas que sobre el ser criollo se han venido virtiendo *en la crítica e historia literarias* desde principios de siglo, e incluso antes, hasta los años veinte, e incluso más tarde.

Lo criollo es para Gálvez, “deficiencias”, “debilidades”, “defectos”, “artificial”, “inmadurez”, a lo mejor, “gracia”, y “burla” y picardía (1915, p. 44 y pp.) pero distingue entre corrientes, entre “*lo criollo retrospectivo*, del que es muestra única la tradición, y que puede ser materia de la poesía, del drama y de la novela; y *lo criollo actual*, menos durable tal vez, un tanto más frágil, y que siempre tendrá cabida en el artículo de costumbres, en la *letrilla* y en la crítica de la sociedad” (p. 54. Subrayados míos).

Esto quiere decir que las distinciones dogmáticamente construidas se extienden hasta configurar también una tipología literaria y una división genérica en categorías correspondientes. La literatura debe reflejar la “realidad” histórica categorizada y también discursivamente producida por Gálvez. La literatura debe “reflejar” la crítica. Esto es acompañado por una distinción tradicional entre forma y contenido, en la que el desprecio por lo formal, “ciertos snobismos exageradamente aristocráticos *de simple forma*” (p. 55), se

elevan a característica interesante no sólo en Gálvez sino, con el tiempo, en la crítica e historia literarias peruanas, en una interesante oposición con el contenido, formulado como “lo que vinieron y expresaron con calor de vitalidad todos los grandes escritores de costumbres, reveladores de las almas de sus pueblos, y forjadores al mismo tiempo de sentimientos de la Humanidad” (p. 55).

El texto de Diez Canseco representa en la escena los “snobismos exageradamente aristocráticos” de los criollos limeños, y los revela como “de simple forma”. Pero la forma en que se representan no es tan simple, y no tiene como punto de referencia y de referente único “las almas” de su pueblo, sino más bien la discursividad *formal* de todas las construcciones institucionales, incluso de la literatura, la crítica y la historia literarias en el Perú.

José Carlos Mariátegui retoma el hilo de Gálvez, y lo retoma también en el sentido de no incluir a los intelectuales en su totalidad en la categorización de los “literatos” mencionados. El criollo peruano, para él, “no ha acabado aún de emanciparse espiritualmente de España”, y “reconociéndose a sí mismo como español bastardeado, siente que el indio debe ser el cimiento de la nacionalidad” (Mariátegui 1987-1 pp. 331-332). La redención del criollo perdido reside en saber hacer del indio (de los Andes) el salvador de la patria, de la cultura y de la nación. El literato peruano debe “sentirse vinculado al pueblo”, debe “traducir el penoso trabajo de formación de un Perú integral, de un Perú nuevo” (p. 242). Esto emboca a Mariátegui a un fatalismo determinista-naturalista que contrasta con su manera de pensar “política”, y se opone a su proyecto de formar un Perú nuevo, y en este momento se observa que la ideología le capta al escritor radical y le condiciona la escritura: “Destruída la civilización incaica por España, constituido el nuevo Estado sin el indio, sometida la raza aborigen a la servidumbre, la literatura peruana *tenía que ser* criolla, costeña, en la proporción que deja de ser española” (p. 243. Subrayado mío). Federico More (1924) y Mariátegui sienten “el dualismo peruano”. Federico More, según Mariátegui, “sostiene que en el Perú ‘o se es colonial o se es incaico’”, y Mariátegui mantiene que el Perú “hijo de la Conquista es una formación costeña”, y se declara de acuerdo con More (1987-1 p. 251).

Diez Canseco deja que su texto se haga “literatura criolla” y “costeña” según los preceptos citados, enmarcada por todos los prejuicios discursivos habidos y por haber entre críticos e historiadores limeños frente a la construcción discursiva del “criollo”— discursivamente producido por los críticos literarios. El texto de diez Canseco elabora la posición unidimensional de los

críticos y dramatiza, con detalles, la oposición binaria elaborada por Mariátegui: el dualismo peruano se refleja y se expresa, *naturalmente*, en la literatura. “Literariamente —escribe More—, el Perú preséntase, *como es lógico*, dividido. Surge un hecho fundamental: los andinos son rurales, los limeños urbanos. Y así dos literaturas’ (p. 251. Relieve mío). El hecho tan “natural”, “como es lógico”, hace que el texto de Diez Canseco sea un texto centrado en “los limeños urbanos” y que sea literatura “urbana”, según la tipología desarrollada *mecánicamente* por Mariátegui. Pero en el momento de *entrar en forma*, el texto de Diez Canseco se construye, y al mismo tiempo desconstruye las oposiciones elaboradas por Mariátegui. Y esta desconstrucción reside sobre todo en el hecho de que el texto desmitifique el papel tradicional de los “literatos” e intelectuales peruanos, criollos como Riva-Agüero, Gálvez, Mariátegui, More y Sánchez, en la elaboración de la historia, la crítica y la tipología literarias en el Perú de nuestro siglo.

La mayoría de estos intelectuales son limeños —u otros habitantes urbanos—, son criollos, pero la diferencia entre sus textos y el de Diez Canseco es que Diez Canseco parece situarse dentro de las circunstancias culturales y literarias de las que otros intelectuales, estando dentro, insisten en distanciarse, en situarse fuera. Mariátegui insiste en que “Lima ha sido la capital española primero. Ha sido la capital criolla después. Y su literatura ha tenido esta marca” (p. 266). Y no sólo la literatura sino también la crítica literaria y la historia de la literatura. Y Diez Canseco deja que su pluma discorra en los significantes de esta problemática relación entre intelectuales y su medio ambiente. La pluma formaliza las posiciones intelectuales de los críticos, las concretiza en la escritura y las presenta para una discusión y problematización. Una aproximación como la de Mariátegui frente a Chocano fracasará frente a Diez Canseco. Si para “estudiar el caso de Chocano” (y demás criollos), “tenemos que empezar por localizarlo, ante todo, en el Perú. Y bien, en el Perú lo autóctono es lo indígena, vale decir lo inkaico” (p. 271), entonces, claro, la lectura de *Duque* no hace más que demostrar, por necesidad, el fracaso que es. Si lo indígena, “lo inkaico, es fundamentalmente sobrio. El arte indio es la antítesis, la contradicción del arte de Chocano” (p. 271). Frente a tales normas dogmáticas, y otras como las expresadas en las páginas 283-284, y las opiniones de Mariátegui en relación con Eguren (pp. 302-303), *Duque* es condenado de antemano como ‘elitismo’ e ‘individualismo’.

Pero en la *novela criolla* de Diez-Canseco no importa lo que se es sino lo que se posee, y la problemática se escapa de un esencialismo fundamental para presentarse como un producto socio-político y cultural:

Estas son cosas indispensables para una muchacha. Usted está recién llegado de Europa, trae un ropero completo; hay un prestigio de millones, de haciendas, de acciones, de Napier, de Citroen, de ... ¡qué sé yo! Usted viene a ser para ella el motivo de envidia de sus amigas, y el muchacho agradable que baila bien, que es fino, que es elegante, que invita, y ... ¡nada más! (p. 63).

En los ojos de la madre habían un cariño orgulloso, viendo su boy fuerte, lozano, estilizado por Londres y París, charlando tumultuosamente, con la elegancia y el atractivo del humor inglés y la picardía limeña (p. 58).

La mezcla entre lo criollo y lo extranjero es objeto de la ironía del texto: “Es el bridge, en el que sintetizan su britanismo de exportación los mulatos de este lado de América” (p. 94). Y esto contrasta con: “Un corro de seis señoras, esgrime su látigo de risadas que restallan. Luz, perfumes, jazz, mah-jong, plebeyismo, champagne, flirt, bailarines sudorosos: ¡Fiesta limeña!” (p. 94). Esta nota se resume en el capítulo XXI: “Dos jugadores con camisetas de jersey rojo. Ambos portando palos y fuetes. Uno, inglés acriollado. Otro, criollo inglesado” (p. 152). Y el texto ofrece lugar y espacio a metamorfosis y transformación: independiente, saltó al instante. Surgió la limeña pacata, católica, prejuiciosa’ (p. 160). El ser lucha con el parecer, las apariencias engañan, la máscara no es lo bastante sólida para contener la mueca, digamos, “real”, y el texto procesa una serie de cambios reveladores que textualizan el contraste entre el ser y el parecer.

La representación de lo ‘criollo’ en la novela se hace como si fuera ‘lo criollo’ una construcción socio-cultural, un ‘producto’ o un ‘constructo’, y no algo esencial, biológico-cultural costeño implícito e inherente en el ser limeño. Y esa postura epistemológica también se extiende para problematizar las concepciones “normales” de lo ‘nacional’, lo ‘peruano’, lo ‘indígena’ etc., etc. Son “poses” necesarias y posturas discursivas/textuales en la representación de cierto ambiente socio-político y cultural las que construyen a la criolla y al criollo y piden que adopten y se adapten a lo extranjero, más solicitado y refinado que lo nacional en cierto grupo socio-económico representado en el texto. Y el texto, al mismo tiempo, sirve para revelar lo inauténtico, inconsciente, ideológico y deshumanizado de esas posturas. Y, así, el texto adopta y se adapta a las opiniones/casi exigencias que del criollo ofrecen los críticos literarios criollos desde Riva-Agüero, Gálvez, Mariátegui y More hasta críticos más recientes. El texto reproduce los prejuicios de estos críticos y los exagera hasta hacer de esta reproducción una parodia textual de estas mismas exigencias. El texto novelístico mantiene una relación con la litera-

tura y con la crítica literaria peruanas y, respetándolas, al mismo tiempo se burla de ellas, y, a través de la burla, las subvierte.

## UNA DIGRESION SOBRE EL MESTIZAJE (LITERARIO)

Cuando Mariátegui discute la obra de Valdelomar, en realidad es a la persona del autor a la que está buscando “detrás” de los textos, de una manera positivista, humanista y “normal”: “Uno de los elementos esenciales del arte de Valdelomar es su *humorismo*”; “Valdelomar decía *en broma* casi todo lo que el público tomaba en serio” (1987-1 p. 286). “Su obra es esencialmente fragmentaria y escisípara. La existencia y el trabajo del artista se resentían de *indisciplina y exuberancia criollas*” (p. 290. Subrayados míos). Observa la fragmentación y el humor *en/y* entre los trabajos de Valdelomar, pero los evalúa como *de-fectos*, digamos “biológicos”, y no como efectos estéticos: “Valdelomar reunía, elevadas a su máxima potencia, las cualidades y los defectos del mestizo costeño” (p. 290). Es probable que, junto a Martín Adán, Valdelomar haya sido una gran fuente de inspiración para Diez-Canseco. Pero, en vez de desarrollar la idea del humor, del ‘humorismo’ y de la fragmentación a nivel de significantes literarios (Henri Bergson había publicado *Le rire* en 1900), Mariátegui siente la necesidad de localizar la fuente desde la que emanan tales estrategias estéticas en una esencia fundamental de “*indisciplina y exuberancia criollas*”, como “defectos del mestizo” de la Costa. En adición, el intelectual recurre a nociones racistas, “el asiático y fatalista renunciando a todo deseo” (p. 290), para explicar su lectura de los textos de Valdelomar.

El esencialismo biológico-racial tradicional, en sus escritos sobre la literatura peruana, contrasta con, y hasta cierto punto detiene la tendencia renovadora en la escritura de Mariátegui en el campo de las ciencias sociales, y en aquélla se construye como una víctima de las operaciones de la ideología criolla de la Costa en el momento en que más se siente libre e independiente para criticar ésta.

Las consecuencias han sido problemáticas para la crítica literaria peruana, y para la historia literaria frente, por ejemplo, a una novela como *Duque*, que invita a unas lecturas “a lo Valdelomar” en la tentativa de lectura del humor en Mariátegui. Pero frente a *Duque* y otras obras experimentales es posible que la crítica peruana haya sido, durante gran parte de nuestro siglo, y que siga siendo, una práctica discursiva negativa y contraproducente frente a las

innovaciones y experimentaciones creativas y saludables de los escritores peruanos.

El peruano en general, y el criollo en especial, se caracterizan por defectos, deficiencias y carencias: “Nuestro criollo *carece* del carácter que encontramos, por ejemplo, en el criollo argentino” (Mariátegui 1987-1 p. 330. Subrayado mío). Estas deficiencias y carencias generan, por necesidad y de manera mecánica, una literatura deficiente y llena de carencias. La única válvula de escape de una situación tan claustrofóbica, ‘asiática y fatalista’, es construir discursivamente otro tipo de peruano que contraste con ‘el criollo puro’ —‘el *criollo europeizado*’—: “Mientras que el *criollo puro* conserva generalmente su espíritu colonial, el *criollo europeizado* se rebela, en nuestro tiempo, contra ese espíritu, aunque sólo sea como protesta contra su limitación y su arcaísmo” (p. 332. Subrayados míos).

Con el nacimiento discursivo de este tipo de “criatura discursiva” de un “nuevo criollo” nace también otra tipología de la literatura nacional. El criollo puede desenvolverse en la literatura ‘narrativa’, ‘descriptiva’, ‘costumbrista’, ‘folklorista’, en una literatura de ‘tipos y motivos’, pero

(los) “*indigenistas auténticos*”— que no deben ser confundidos con los que explotan temas indígenas por mero “exotismo” colaboran, conscientemente o no, en una obra política y económica de reivindicación no de restauración ni de resurrección (p. 332. Subrayado mío).

La tipología literaria esbozada se construye en base a una tipología/ jerarquía racial, social, política, económica, cultural, literaria y estética, predeterminada y, también, discursivamente elaborada por el mismo intelectual. En ésta hay dos tipos de criollos, dos tipos de indigenistas y un tipo de “indígena” —el de la Sierra—. Las tipologías sirven, en sus consecuencias, para fundar las bases de una jerarquía de valores críticos difícil de superar en la historia y la crítica peruanas.

El texto de Diez Canseco se *inscribe*, en un primer momento, en esta tradición discursiva, la reproduce y la representa. En la representación en seguida abre las grietas de la armazón ideológica que captura a Mariátegui, para que la vista del lector las penetre y las amplíe, las capte para su observación y análisis estéticos, más que políticos y étnicos. El texto parece jugar con una especie de ‘mestizaje’ construido en, y al mismo tiempo en oposición a, las nociones de lo ‘cosmopolita’, lo ‘nacional’, lo ‘criollo’, lo ‘particular’, lo ‘indígena’ o lo ‘autóctono peruano’.

Sería interesante, con Escajadillo (1973) y Castro Arenas (s.f.), hacer un estudio detallado de la función del tipo de enumeraciones sin verbos de acción en el texto. En una primera lectura, parece, sirven para “comentar” y “dialogar” con Mariátegui, porque insisten en que muchos personajes son lo que son por tener lo que tienen. Tanto es así que en algunos casos la cantidad de objetos poseídos amenazan con suplantar a los personajes en el espacio textual. En su mezcla el texto construye a un “criollo europeizado” que mucho y poco tiene que ver con los deseos de Mariátegui. La mezcla de ingredientes, digamos nacionales y extranjeros, genera una cierta forma de mestizaje textual: “Dulzura y malicia criollas dentro de un cuerpo gringo mate que el sport ha hecho más gentil” (p. 32). En contraste con todas las mezclas, máscaras y *di*-simulaciones aflora de vez en cuando algún toque de lo ‘nacional’ peruano: “El señor (señaló a Teddy) acaba de llegar de Europa, y trae el alma galga por el sancocado y el arroz con pato. La cocina, acaso usted lo ignora, leal servidor del régimen, es el más alto exponente de la nacionalidad” (p. 40). Esto lo dice don Pedro, uno de los personajes del texto, y en el mestizaje el texto se reserva el derecho de burlarse de la tendencia nacionalista y política inscrita en la crítica y en la historia de la literatura peruana.

## EL HUMOR, LA CARICATURA, LA PARODIA, LA SATIRA USADOS CONTRA LA CRITICA Y LA HISTORIA LITERARIAS

Cito a Mariátegui en su lectura de Valdelomar para formar el pórtico para mi lectura *del texto* de Diez Canseco: “Valdelomar *caricaturizaba* a los hombres, pero los caricaturizaba piadosamente. Miraba las cosas con una sonrisa bondadosa” (1987 p. 286). A lo mejor no hay literatura sin exageraciones, y en la literatura peruana sí las hay en abundancia, hasta el punto, casi, de negar la existencia de una literatura peruana que refleje, objetivamente, la “realidad”. En las observaciones de los “diálogos” establecidos, digamos, intertextualmente, en *Duque* con los discursos críticos e históricos en Lima en nuestro siglo, es donde se forma la base para mantener que la novela “refleja” su propia existencia y la de la institución literaria en el Perú más que cualquier realidad exterior, sea “nacional”, “personal”, “étnica” o “biográfica”.

Es probable que el texto, en sus enumeraciones exageradas, parodie ya no la narrativa peruana sino la crítica e historia literarias que tanto han insistido en la necesidad e importancia de un idioma nacional y de una “realidad” nacional en el proceso de constitución de una “literatura nacional”. Es posible

que el texto en esto parodie los argumentos tradicionales de lo nacional en la literatura peruana tal como han sido formulados por Riva-Agüero, Gálvez, Mariátegui, More, Sánchez y otros. Es posible que el texto refleje y deforme, distorsione, en diálogos intertextuales, estas opiniones literarias y discursivas. Y esto le importa más que algo exterior a la literatura: el referente nacional concreto de la realidad peruana.

El texto es formación y deformación, construcción y desconstrucción: "In its cruder formulations, the idea that literature "reflects" reality is clearly inadequate. It suggests a passive, mechanistic relationship between literature and society, as though the work, like a mirror or photographic plate, merely inertly registered what was happening "out there" (Eagleton 1976 p. 49). Si la literatura es un espejo, entonces es, tal como Pierre Macherey indica, "one placed at an angle to reality, a *broken* mirror which represents its images in a fragmented form, and is as expressive in what it *does not* reflect as in what it *does*" (Citado por Eagleton, loc. cit.). Lo que se subraya es que el producto artístico, el texto, es el resultado de un proceso de selección y uno de reorganización, en un proceso de trabajo durante el que unos elementos iniciales y primarios se *transforman* en otra cosa distinta bajo las coordinaciones conscientes e inconscientes de la pluma y de la escritura, de los significantes, en el proceso creativo.

*Duque* se refiere, caricaturiza y parodia, satiriza 'a los hombres', a los críticos literarios peruanos y sus posturas en relación con los temas tantas veces tratados en debates y polémicas. El texto juega con el conflicto entre lo que los críticos han deseado ver, normativa y preceptivamente, y lo que hubieran podido ver si no se hubiesen cegado en su propia imagen devuelta narcisistamente por la lectura.

El texto no responde a la realidad histórica, económica y social en un reflejo concreto tal como intentan hacernos creer los críticos "realistas". El texto responde, más bien, a todos los prejuicios que sobre el ser criollo y su literatura se han venido vertiendo a lo largo de este siglo. Todos los personajes (Teddy, doña Carmen, Carlos Suárez, Carlos Astorga, Beatriz, etc.) reúnen en sí algunos de los *prejuicios* raciales, sociales, culturales, psicológicos, sexuales, éticos y estéticos que los críticos e historiadores de la literatura peruana han venido formulando y textualizando desde Riva-Agüero, pasando por Gálvez, Mariátegui, y More, hasta Sánchez. El texto, además, invita a unas lecturas distintas de las ofrecidas por los críticos mencionados, pero Sánchez, por ejemplo no admite la invitación, ni la admite Escajadillo.

Los críticos no tomaron ni toman conciencia de su propia posición como intelectuales frente a la realidad peruana. Una posición que se formula a la vez fuera y dentro de la misma construcción discursiva que es la institución literaria peruana. En sus discursos normativos y dogmáticos, muy categóricos, y en sus numerosas polémicas antagónicas, los críticos peruanos corren el riesgo de condenarse a sí mismos condenando prejuiciosamente a los otros, a los criollos peruanos. Y la normatividad y el dogmatismo califican como unos denominadores comunes a los discursos de adversarios tan declarados como Riva-Agüero y Mariátegui y a la crítica peruana en general.

En los procesos de caracterización de los personajes puestos en acción por la novela, los críticos encuentran el reflejo de su propia normatividad y de su propio dogmatismo. Porque el texto, en la gran mayoría de las veces, capta a sus personajes en unos gestos quintaesenciados y estereotipados, y los exagera, agranda, distorsiona y caricaturiza. El texto congela a la gran mayoría de los individuos en unas posturas características que hacen de ellos 'flat characters' (según Forster 1963), o "tipos" que nunca llegan a ser "redondeados" ('round characters'). Tanto es así, que el texto insiste directamente en la normatividad en cada uno de los personajes: "Libros y autores. Siempre *diatriba iconoclasta*. Mendizábal, incisivo y preciso, criticaba *sin piedad*. Molina hacía coro a las ironías del otro" (p. 133. Subrayados míos). El texto instala la normatividad y el dogmatismo en el centro de su ser, y algunos de sus personajes repiten y reproducen el gesto reproducido y repetido por una serie de historiadores y críticos peruanos. Don Nicanor del Valle, representante de la aristocracia criolla limeña, también participa del proceso caracterizando muy categóricamente a sus familiares: "¡Basta! Ese hijo es un alcahuete y la señora una pindonga. Y por tales tipos el señor don Carlos Suárez del Valle no va a malograr una comida al abuelo que lo quiere tanto, tanto" (p. 111). El criollo como narrador, localizado dentro de su propio texto, califica desde dentro/fuera a sus contextualizados, y en este texto Don Nicanor no es digno de fe porque sus clasificaciones y caracterizaciones son tan categóricas, dogmáticas y autoritarias. En la lectura, la duda entre confianza y desconfianza en relación con cada uno de los narradores se siembra a lo largo del texto y, al fin, no parece haber en el universo textual un solo narrador criollo digno de fe.

Según la hipótesis elaborada en otro lugar (Angvik 1991), por ejemplo, José Carlos Mariátegui no se posiciona material —textual— y discursivamente como intelectual en oposición con Riva-Agüero. Al contrario, repite, en su ensayo sobre la literatura peruana, el mismo esquema descriptivo y

hermenéutico positivista, formado por el adversario. El texto de Diez Canseco, en cambio, invita a otras posturas y otras lecturas diferentes de las de Riva-Agüero, Mariátegui y Sánchez, y resulta cómico que los críticos más jóvenes y conscientes no hayan caído en las estrategias lúdicas dispersas en el texto y disfrutado con ellas.

El texto no toma en serio ni a sus personajes ni a sus posibles críticos, ni a los historiadores de la literatura, sino que les toma el pelo. El texto, en última instancia, lo único que toma en serio es la literatura y su derecho de producir, crear, discurrir y reorganizar, y hacer que la red de significancias se ponga en proceso a partir de los significantes que se diseminan y se disponen para *no cerrar* el sentido en una acepción única y unidimensional, sino *abrir* los caminos para una diseminación de sentidos.

Los personajes de la novela, desde luego, tampoco se dan cuenta cabal de los juegos literarios en los que están metidos y en los que funcionan a nivel de significantes entre otros significantes. En esto, los personajes repiten el gesto de la ceguera, de la ignorancia, gesto que conduce al dogmatismo y fanatismo, de los críticos e historiadores de la literatura peruana en relación con los presupuestos epistemológicos puestos en juego en sus propios discursos y la invitación a otras estrategias críticas enviada por este texto de Diez Canseco.

## LOS PERSONAJES TIPIFICAN ESTEREOTIPOS ETNICOS

A los criollos, a pesar del tratamiento discursivo concedido a ellos en Riva-Agüero, Gálvez, Mariátegui, Sánchez, y Salazar Bondy, por ejemplo, nadie les niega partida de nacionalidad. El texto novelesco tampoco parece representar a los criollos de una manera tan despiadada como los críticos quieren que sea. En los discursos críticos de Riva-Agüero, Gálvez, Mariátegui, y Sánchez, por ejemplo, los criollos son esencias no seres: “La raza española trasplantada al Perú, degeneró de sus caracteres en *criollismo*” (José de la Riva-Agüero 1905 p. 68). En el criollo se nota “una sucesión continua de propósitos y entusiasmos, que, oponiéndose unos a otros, impiden la acción perseverante. La raza criolla reproduce, afinados y debilitados, los rasgos de su madre” (p. 69). Es como si el texto novelesco actuara para escenificar y hacer representar literariamente, en la escena de la novela, a seres que concordaran a nivel de significantes con tales estereotipos prejuiciosos de los criollos en Lima. “El carácter criollo (cuyo más fiel representante es el *limeño*) predomina en toda la literatura peruana, lo mismo en la Colonia que en la República”,

dice Riva-Agüero (p. 71), y se refiere a ciertos autores criollos. En la novela, “el carácter criollo” creado discursivamente por Riva-Agüero, predomina entre los caracteres del texto. El texto se inscribe en esta tradición, al pie de la letra, y la prolonga para el siglo XX. El texto novelesco reproduce y exagera casi todos los prejuicios que sobre los criollos se han venido virtiendo a lo largo del siglo. El texto “refleja” al criollo y lo dramatiza en las relaciones interpersonales escenificadas en el juego textual. Pero estas escenificaciones responden a o corresponden con la imagen del criollo creada discursivamente por los críticos e historiadores de la literatura peruana. El texto entrega sus significantes a un discurrir continuo e incesante que desliza de género en género, de la caricatura, a la farsa, a la comedia a lo burlesco, a lo grotesco, y a lo cómico. La parodia se produce sobre la marcha. La burla y la risa, la ira y la irritación, corroen y subvierten la seriedad crítica criolla representada en los discursos críticos e históricos y la entrega a una posible acción destructiva y transformativa para abrir los pasos a la elaboración de discursos críticos alternativos y productivos.

**El texto, reproduce y exagera los prejuicios raciales vertidos por críticos e historiadores sobre el grupo chino en Lima y en el Perú.** Los personajes de la novela representan, sobre la escena, posiciones racistas “normales”. También los críticos literarios peruanos, del nivel de Riva-Agüero y Mariátegui, representan estas posturas. En los momentos en que la ideología le sorprende inadvertido y la escritura procede por sus propios caminos, Mariátegui cae de lleno en un mar que no le pertenece. El chino y el negro, en un momento dado, no “han aportado aún a la formación de la nacionalidad valores culturales ni progresivos”; y el chino “parece haber inoculado en su descendencia, el fatalismo, la apatía, las taras del Oriente decrepito”. La única aportación del chino le parece haber sido el juego, “esto es un elemento de relajamiento e inmoralidad, singularmente nocivo en un pueblo propenso a confiar más en el azar que en el esfuerzo, recibe su mayor de la inmigración china” (1987-1 pp. 340-341).

El texto novelesco reproduce y parafrasea los prejuicios raciales mariateguinos exagerándolos y añadiendo el vicio del opio en los fumaderos que los protagonistas visitan en sus viajes y pascos por diversos distritos de Lima. En el capítulo xviii el texto representa un ambiente chino en Lima:

Olor a opio, a maní tostado. Rápidos y encogidos, vendedores de pah-kah-pin, la *lotería* china. Los locales de las Sociedades de Auxilios Mutuos chinas, encendidos y bullangueros, disimulando en los interiores la mesa de *pinta* y *poker* chino. Borrachos y rameras. La “posada” a donde van

las meretrices sin clientela en busca de fletes chinos. Entraron al Ton-Pho (p. 134. Subrayados míos).

Mal gusto, juegos, drogas, prostitución y negocio ilegal chinos seducen al criollo limeño de carácter débil. En esto el texto “comenta”, caricaturiza y parodia, en el *juego* de sus significantes, el significado racista en el discurso de los críticos y satiriza a los productores de dicho racismo en la intelectualidad peruana, criolla y limeña. El racismo aparece como un constructo discursivo propicio para ser desconstruido, con la ayuda de la parodia y de la sátira, y para ser criticado como lo que es: prejuicio social, político, psicológico y cultural producido por y para e integrado en la ideología criolla limeña.

La escritura, sin embargo, no es reproducción, y tampoco lo es la lectura. Las dos son procesos productivos dinámicos en los que algunos materiales fundamentales se transforman en un proceso de producción de significancias. La lectura no se queda en la dicotómica relación problemática entre realidad reflejada y literatura de reflejo. Parece lanzarse a una problematización de la relación entre literatura y “realidad”, literatura y novela, novela y discursos críticos y teóricos, novela y lenguaje, lenguaje y sujeto, y sujeto y sociedad. Es como si el texto literario encerrase en sí e indicase sus propias bases epistemológicas, y tuviera unas “llaves” para sus propias lecturas, digamos, metaliterarias, y para su propio entendimiento; no para un entendimiento “(meta)-físico” de una “realidad” postulada y reflejada.

Todo estos procedimientos le ofrecen al lector la ilusión de poder llegar a ser el dueño del texto: el dueño de un significado ulterior y exterior (si se piensa el texto como uno montado sobre un juego de cajas chinas). Esta ilusión de comprensión y de totalidad le ofrece al lector el puesto de “director” del gran teatro textual en el que las marionetas bailan suspendidas de las cuerdas maniobradas. Pero en última instancia el lector tampoco, desde su posición privilegiada, exterior y/o superior, es capaz de observar, captar y gozar de todos los elementos lúdicos, paradójicos y contradictorios que se ponen en juego en el texto de Diez Canseco.

## LA LECTURA Y SUS CONSECUENCIAS

La lectura de *Duque* viene a ser el principio de unas reconsideraciones y replanteamientos de la teoría de la novela y de la narrativa, de los métodos de la crítica y de la historia literarias y de su epistemología. Diez Canseco dijo en 1941:

El Perú necesita no de un novelista sino de varios. Yo personalmente no siento, no puedo sentir, la sierra. Esta tendrá toda la sugestión y toda la belleza que ustedes quieran otorgarle, pero yo soy un hombre de mar, de costa, de médano seco, y de un subtropical todavía un poco estridente. Yo no podría hacer novela serrana y quizás no podría hacer novela de la selva. Creo haber hecho novela de la costa, y dejo a otros escritores la tarea de trasladar a sus páginas el paisaje y los seres serranos... (Diez-Canseco 1941. Citado por Escajadillo, 1973 A pp. vii-viii).

Parafraseando a Diez Canseco se puede mantener que el Perú necesita no de una crítica literaria sino de varias. El novelista, luego, reproduce y copia los tópicos más repetidos de la historia literaria peruana; por ejemplo, en la división tripartita del terreno nacional —costa, sierra, selva— y la división consiguiente de los autores y de la literatura en tres partes correspondientes con la idea mecánica y mecanicista de la literatura como reflejo de la “realidad” nacional en su división tripartita.

Las críticas literarias necesitarían *re*-establecer estos tópicos para luego desconstruirlos y (re)presentarlos como lo que son: reproducciones ideológicas discursivamente construidas por la institución literaria peruana en nuestro siglo. Así se llegaría a una posible visión de la historiografía de la literatura peruana no como algo “natural” y “normal”, sino como una construcción lingüística, y circular, que, por ser constructo, encierra en sí las posibilidades de ser entendida, descrita y cambiada y *re*-construida.

Aunque Escajadillo parece adjudicar la siguiente caracterización del autor tan solo a *Estampas mulatas*, es posible que también se refiera a *Duque*:

...sentí al pueblo, en su más íntima y fecunda emoción, hasta el punto de incorporarlo a una categoría artística en que no habían pensado los escritores que me precedieron inmediatamente (Diez-Canseco, 1951 p. 11. Citado por Escajadillo, 1973 A p. viii).

Porque *Duque* parece ser ‘una categoría artística’ en la que no habían pensado los escritores que le precedieron, con la posible excepción de Valdelomar, ni los críticos e historiadores de la literatura peruana. Pero el escritor, al mismo tiempo, parece renegar de su novela y limitarse a hablar de los cuentos:

Yo quería dar la mayor sensación de realidad, trasladando al arte las vidas de las gentes morenas, oscuras y pintorescas del Perú y tenía que trasladarla con la mayor verdad posible. Yo no escribía interjecciones por el gusto de escribirlas sino, y al diablo con los gazmoños, porque así

habla el pueblo y así había que escribir (Diez-Canseco, 1951. Citado por Escajadillo, 1973 A p. viii).

Es probable, pues, que la crítica y los historiadores hayan ejercido su influencia sobre el autor, que lo hayan “normalizado”, convenciéndole de la necesidad de ser “realista” en el Perú, “porque así habla el pueblo y así había que escribir”. Es probable que la crítica “seria” y “realista” le haga al escritor ocupar una posición que en la literatura y en la creación parece terminar siendo contraproducente: el escritor adopta y se adapta a las normas de la crítica, dogmática y seria, se lanza al cultivo de proyectos serios y trágicos, y deja de cultivar proyectos, digamos, vanguardistas, formalistas y modernos.

La crítica literaria peruana no era capaz de entender *Duque* en todas sus dimensiones disruptivas y no poseía los instrumentos teóricos y metodológicos para hacerlo. Las nuevas posturas de Mariátegui son políticas más que literarias y estéticas, y en la postura frente a la literatura no sale del positivismo y del humanismo tradicionales. Invoca a González Prada y lo usa para sus propios fines normativos: “Predicó realismo. Condenando los *gaseosos verbalismos de la retórica tropical*, conjuré a sus contemporáneos a asentar bien los pies en la tierra, en la materia” (1987-1 p. 261. Subrayado mío). La historia literaria esbozada entonces se vuelve normativa, no descriptiva, y los escritores tienden a amoldarse a las normas presentadas por los “concedores”: profesionales que son historiadores y científicos sociales. Los profesionales, ajenos al campo de la creatividad artística y a la problemática estética, son los que ejercen su poder sobre los escritores, artistas y estetas, quienes, según José María Arguedas y Mario Vargas Llosa, en el Perú y en Lima nunca han gozado de respeto, de reconocimiento o de poder.

Desafortunadamente, las valoraciones de Mariátegui se vuelven sintomáticas del malestar de la literatura bajo la influencia de la crítica tradicional peruana. Son las normas pre-establecidas, individuales e individualistas, y los objetivos políticos, conjurados y fabulados sobre una posible “realidad”, los que determinan las evaluaciones críticas de la literatura peruana, y las “contaminan” con exigencias prácticas y terminan en una falta total de respeto frente al texto literario, al escritor y al artista.

## BIBLIOGRAFIA

- Ang, Ien  
1982 *Watching Dallas*. Translated by Della Couling. Lindon/New York: Methuen.
- Angvik, Birger  
1991 "Dos estudios sobre la crítica literaria en el Perú", *Lexis* XV, 1, 1-72.
- Booth, Wayne C.  
1961 *The Rhetoric of Fiction*. First British [Ninth American] Impression 1969: Chicago/London: The University of Chicago Press.
- Brooks, Peter  
1985 *The Melodramatic Imagination*. New York: Columbia University Press.
- Bryce Echenique, Alfredo  
1991 "Instalar el humor en el corazón mismo de la tristeza". *Nuevo texto crítico*, IV, 8, Stanford 1991, pp. 55-72.
- Calvo, Eduardo  
1960 *Barranco. Su paisaje. Su gente*. Lima: Imprenta Minerva.
- Castro Arenas, Mario  
(s.f.) *La novela peruana y la evolución social*. Lima: José Godard Editor. 2da edición corregida y aumentada.
- Chocano, Magdalena  
1987 "Ucronía y frustración en la conciencia histórica peruana". *Márgenes*, I, Nº 2. Lima: Casa de Estudios del Socialismo, pp. 43-60.
- Díaz Caballero, Juan et al.  
1990 "El Perú crítico: Utopía y realidad", *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Lima.
- Diez-Canseco, José  
1973 *Duque*. Lima: Ediciones PEISA, Biblioteca Peruana.

- Eagleton, Terry  
1976 *Marxism and Literary Criticism*. London: Methuen.
- Escajadillo, Tomás  
1973 A "Estudio preliminar". José Diez-Canseco (1973), *Estampas mulatas*. Lima: Editorial Universo.  
1973 B "Introducción". José Diez Canseco (1973), *Duque*. Lima: Ediciones PEISA, Biblioteca Peruana, pp. 7-17.
- Escobar Alberto  
1956 *La narración en el Perú*. Lima: Librería Editorial Juan Mejía Baca. Segunda edición, 1960.
- Flores Galindo, Alberto  
1988 "La imagen y el espejo: la historiografía peruana 1910-1980", *Márgenes*, II, Nº 4. Lima: Casa de Estudios del Socialismo, pp. 55-83.
- Forgacs, David  
1987 *Marxist Literary Theory*. en Jefferson, Ann y David Robey (1987), *Modern Literary Theory*. London: B.T. Batsford, pp. 166-203.
- Forster, Edward M.  
1963 *Aspects of the Novel*. London: Penguin Books.
- Gálvez, José  
1915 *Posibilidad de una genuina literatura nacional (El peruanismo literario)*. Lima: Casa Editora M. Moral.
- García-Bedoya Maguiña, Carlos  
1990 *Para una periodización de la literatura peruana*. Lima: Latinoamericana Editores.
- Hutcheon, Linda  
1985 *A Theory of Parody*. London: Methuen.
- Lauer, Mirko  
1989 *El sitio de la literatura*. Lima: Mosca Azul Editores.

- Loayza, Luis  
1990 *Sobre el novecientos*. Lima: Hueso Húmero Ediciones.
- Macherey, Pierre  
1974 *Para una teoría de la producción literaria*. Caracas: Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela. El texto original en francés (1966), *Pour une Théorie de la Production Littéraire*. París: Libraire François Maspero.
- Mariátegui, José Carlos  
1928 *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Biblioteca Amauta, Cuadragésima Novena Edición, Vigésima Sexta Popular, 1987.  
1987 *César Vallejo: la cultura peruana (Crónicas)*, Lima: Mosca Azul Editores, 1987. Editado por Enrique Ballón Aguirre:
- Moi, Toril  
1988 *Teoría literaria feminista*. Madrid: Cátedra. Traducción del original (1985), *Sexual/Textual Politics*. London/New York: Methuen.
- Mulvey, Laura  
1986 "Melodrama In and Out of the Home". Colin Mac Cabe (ed.) (1986), *High Theory/Low Culture*. New York: Saint Martin's Press, pp. 61-85.
- Núñez, Estuardo  
1965 *La literatura peruana en el siglo XX*. México: Editorial Pormaca.
- Pedersen, Bertel  
1976 *Parodiens teori*. Copenhagen: Berlingske Forlag.
- Riva-Agüero, José de la  
1905 *Carácter de la literatura del Perú independiente*. Lima: Librería Francesa Científica. Galland E. Rosay Editor.
- Rodríguez Rea, Miguel Angel  
1985 *La literatura peruana en debate: 1905-1928*. Lima: Ediciones Antonio Ricardo.

Salazar Bondy, Sebastián

1968 "El criollismo como falsificación", en *Lima la horrible*. 1964.  
México: Ediciones Era, 3a. ed. 1968, pp. 23-33.

Sánchez, Luis Alberto, y José Miguel Oviedo

1975 *Conversaciones*. Lima: Mosca Azul Editores.

Thomasseau, Jean-Marie

1984 *Le mélodrame*. Paris: Presses Universitaires de France.