

Sobre la guerra y sobre el amor:
apuntes de lectura en torno a *Una mujer no hace un verano* (1995) de Guillermo Niño de Guzmán

On War and Love: Reading Notes on Guillermo Niño de Guzmán's *Una mujer no hace un verano* (1995)

Awqanakuymanta, kuyaymantapas: qillqasqakuna Guillermo Niño de Guzmanpa Huk warmiqa manan ruwanchu huk rupay mitataqa (1995) sutiuyq liwrunmanta.

Juan Carlos Galdo¹

Texas A&M University, Texas, Estados Unidos
galdo@tamu.edu

RESUMEN

El presente artículo trata sobre *Una mujer no hace un verano* (1995), el segundo libro de cuentos del escritor peruano Guillermo Niño de Guzmán. Los comentarios sobre su obra se han centrado sobre todo en torno a su primer libro, *Caballos de medianoche* (1984), y con frecuencia como parte de una nueva generación de autores que publican sus primeros cuentos durante los años 80, década en la que irrumpe la violencia política en el país. Sin abandonar una mirada intimista y desencantada, Niño de Guzmán se adentra en nuevos territorios, al mismo tiempo que solidifica un mundo más personal (una poética) y perfecciona una serie de procedimientos narrativos asociados tanto con una tradición clásica como con el posmodernismo.

PALABRAS CLAVE

Narrativa peruana, cuentos, violencia, relaciones sentimentales, realismo, posmodernismo

1 Juan Carlos Galdo estudió Literatura en la Pontificia Universidad Católica del Perú y se doctoró en 2003 por la Universidad de Colorado en Boulder. Numerosos ensayos y artículos suyos han aparecido en revistas de su especialidad. Es autor del estudio *Alegoría y nación en la novela peruana del siglo XX* (Instituto de Estudios Peruanos, 2008), la novela *Estación Cuzco* (Peisa, 2008) y *Caminos de piedra y agua. Un viaje por Puno* (Peisa, 2014). En la actualidad se desempeña como profesor de Literatura y Cultura Latinoamericana en la Texas A&M University.

ABSTRACT

The present article is about Peruvian writer Guillermo Niño de Guzman's second storybook *Una mujer no hace verano*. Most comments on his work have centered mostly on his opera prima, *Caballos de medianoche* (1984), and frequently as part of a new generation of authors who published during the 1980s, a decade in which the country experienced an eruption of political violence. With *Una mujer no hace verano* Guillermo Niño de Guzman delves into new territories, without abandoning an intimist and disenchanting look that characterizes his writing since his first work. At the same time, he solidifies a more personal world (a poetics) and a series of narrative procedures that can be associated with the classical tradition as well as with postmodernism.

KEYWORDS

Peruvian narrative, short stories, violence, romantic relationships, realism, postmodernism

PISILLAPI QILLQASQA

Kay qilqasqaqa rimanqa Huk warmiqa manan ruwan-chu huk rupay mitataqa (1995), chayna sutiuyuq liwrumanta. Kay liwruqa kara Perú suyumanta qillqaq Guillermo Niño de Guzmanpa iskay ñiqi liwrunmi. Ñaupaqtaqa liwrumanta yachaqkuna anchata rimaraku punta ñiqi liwrunllamanta, Chaupitutamanta kawallukuna (1984) sutiuyuq liwrunllamanta. Payqa chay liwrunwan wakin qilqaq masinkuna hina, qillqara huk ñiqin willanakuyninta chay terrorismo nisqa pachamanta, pusaq chunka wichay watakunapi pasasqanmanta. Kunantaqmi Niño de Guzmanqa kay iskay ñiqin qillqanwan atirun huk musuq pachakunamanta rimariyta, chaynaspanqa atiramun huk musuq arawi yachanata.

Kayna paypa qillqasqaq hinaqa paypallapunin, manapunin kamanchu huk pay hina qillqariq.

TIQSI RIMANAKUNA

Perú suyumanta willakuykuna, harawi yachana, awqanakuy, kuyanakuy, realismo nisqamanta, posmodernismo ninqamantapas

En 1984, Guillermo Niño de Guzmán (Lima, 1955) publicó su primer libro de cuentos, *Caballos de medianoche*, el cual contó con un auspicioso prólogo de Mario Vargas Llosa. El novelista peruano apuntaba allí como rasgos centrales en la incipiente obra de su joven compatriota el magisterio de Hemingway y la reivindicación de una estética realista en momentos en que la literatura epigonal del realismo mágico se hallaba en boga. Notaba además el autor de *Conversación en La Catedral* que:

Un aura de fracaso y derrota circunda a sus protagonistas [...] A pesar de ser jóvenes y disponibles, los personajes de Niño de Guzmán se mueven en un mundo embotellado, presa de asfixia moral. Aman el jazz, la cerveza y el sexo, y practican un hedonismo triste en el que, de tanto en tanto, hay como un ulular sentimental (1996, p. 11).

Por su parte, el propio Niño de Guzmán, en el prólogo a la antología que preparó a mediados de los 80, denominaría a la promoción de escritores de la que él formaba parte como *generación del desencanto*. Con ello se hacía hincapié en las «ilusiones perdidas» de toda una generación que vivió sus años formativos bajo los auspicios liberadores de la contracultura juvenil y la utopía revolucionaria, pero que vio cómo sus sueños se estrellaban con una realidad signada por el deterioro moral y material de un país al borde del colapso.

Carlos Yushimito del Valle (2013) ha precisado que este «desencanto» se hace extensivo, dentro de un universo más amplio, solo a un grupo de escritores de la década de 1980 —entre los que se cuenta a Niño de Guzmán— que tienen en común un mismo origen de clase media tradicional. Son estos escritores «oficiales» quienes sienten sus «subjetividades amenazadas» ante una nueva realidad que los desborda y que los hace tomar refugio en un exilio interior. Yushimito (2013, p. 13) añade:

Este autoconfinamiento se define, asimismo, a partir de la insularidad como opción social y (a)política, nacida de la decepción y del posterior escepticismo frente a la real función de un Estado representativo en profunda crisis, incapaz de proteger al sujeto criollo y de entregarle el progreso largamente prometido.

Roberto Reyes Tarazona (2012, p. 16), a su vez, sin desmérito de la calidad literaria, sostiene: «[L]o singular en los narradores del ochenta es la prematura reacción ante lo que ofrece nuestro medio, pues antes de intentar alcanzar alguna meta —y fracasar—, consideran que no vale la pena hacer el esfuerzo».

En el prólogo de su previamente mencionada antología, Niño de Guzmán (1986, p. 10) nota como rasgo común entre los cuentista surgidos en la década de 1980 que «prefieren explorar la conciencia, indagar en los

destinos individuales, analizar los comportamientos humanos en un mundo caracterizado por la incomunicación y el aislamiento». Y de entre todos ellos quizá sea precisamente él quien haya llevado hasta un extremo esta mirada intimista y desencantada que, luego de publicados dos libros más de cuentos en décadas sucesivas —*Una mujer no hace un verano* (1995) y *Algo que nunca serás* (2007)—, se ha mantenido como una constante en su obra a lo largo de tres décadas. Señalo lo anterior no como una limitación, sino como la marca de una coherencia artística que permite leer su obra como un todo continuo que en su conjunto ofrece una de los más interesantes, influyentes y menos estudiados corpus narrativos que se puedan encontrar en el Perú de fines del siglo XX y comienzos del nuevo milenio. El presente artículo se centrará en *Una mujer no hace un verano*, libro que en comparación a su producción anterior e incluso posterior ha sido objeto de una escasa atención crítica, situación que se intenta remediar aquí al menos parcialmente.

En *In Our Time* (1925), Hemingway intercaló entre los relatos que componen este libro de cuentos 18 viñetas numeradas que tratan en su mayoría sobre la violencia de la guerra. En el ámbito hispanoamericano, Guillermo Cabrera Infante hizo uso virtuoso de este procedimiento en *Así en la paz como en la guerra* (1960), al entrelazar entre sus cuentos 15 viñetas, también numeradas, que tratan de la violencia durante el sangriento régimen dictatorial de Fulgencio Batista en Cuba. Niño de Guzmán ya había empleado las viñetas en *Caballos de medianoche*, aunque el tono que las presidía oscilaba entre la sátira y el humor negro (con la excepción de un episodio más bien sangriento, el del motín en los penales de Lima), distante aún al peso abrumador que cobra la violencia política en *Una mujer no hace un verano*.

Es importante resaltar la cohesión interna que preside estas viñetas, no solo por el uso de la violencia como tema unificador, sino también por la manera en que aparecen distribuidas a lo largo del libro. Así, se traza un marco temporal desde la llegada de un anónimo corresponsal de guerra a una zona en conflicto en los Andes hasta su regreso en avión a la ciudad costeña de la que partió. Solo recién al final quedará nombrada la ciudad que acaba de dejar atrás: Huamanga, epicentro del conflicto armado que asoló al Perú durante los años 80 y principios de los 90. «Aquí la vida no vale nada» (1995, p. 11), le dice a este corresponsal de guerra un soldado que le ha pedido sus documentos la misma tarde de su arribo, mientras aquel ha tomado refugio de un aguacero en los portales de la plaza de Armas. Al aguacero sigue una balacera. Es el preámbulo justo para marcar la pauta de lo que seguirá en las siguientes nueve viñetas, donde se suceden torturas, ejecuciones extrajudiciales, masacres, secuestros y todo tipo de

atrocidades. Prevalece el horror, es cierto, pero en todo momento se evita caer en el patetismo, el maniqueísmo, o en la condena moralizante. Como en los cuentos se opta por la ambigüedad y la reticencia.

A pesar de que podría parecer que algunos casos existe una desconexión entre las viñetas y algunos de los relatos en donde no se aborda explícitamente el tema de la violencia, esto no ocurre así. «Una mujer no hace un verano», el relato que da título al conjunto, sirve para ilustrar la trabazón que existe entre unos y otros y para poner en evidencia los límites que existen entre lo privado y lo público, entre los destinos individuales y el espacio social en la que se desenvuelven estos individuos. La trama del cuento es como sigue: una mañana de invierno, Roberto, un pintor, y Marilú, su alumna, se escapan de la ciudad hacia una playa desierta del sur. Allí conversan despreocupadamente, se bañan desnudos, ríen, hacen el amor. De pronto, mientras beben vino, se escuchan unos disparos provenientes de una playa contigua, y al asomarse a ver qué sucede, ocultos tras unas piedras, son testigos de una cruel ejecución. ¿Quién es la víctima? ¿Quiénes son sus verdugos? El pintor especula que se trata de un ajuste de cuentas, y la conducta gansteril de los asesinos pareciera darle la razón. Pero no hay modo de estar seguros. Algo similar sucede en la sexta viñeta, que no por casualidad aparece inmediatamente después de este cuento. En ella, una lluvia repentina ocasiona que dos hombres que se dirigen a un restaurante para ejecutar a otros dos hombres posterguen momentáneamente su misión. Mientras esperan en un auto, sostienen una conversación banal: se quejan del mal clima, de la mala noche, de la falta de sueño. Una vez consumado el crimen se alejan rezongando. ¿Quiénes son estos hombres? ¿Quiénes, sus víctimas? Pareciera que se trata de una ejecución extrajudicial, aunque tampoco es posible afirmarlo.

Ahora retomemos el argumento del cuento. En cuanto cesan los disparos, Marilú, que ha reaccionado con indignación frente a la pasividad cautelosa de Roberto, se lanza al agua para intentar rescatar, sin éxito, al hombre que fue arrojado al mar luego de haber recibido disparos en sus cuatro extremidades. «Yo pensaba que eras diferente» (1995, p. 94), le dice a su amante en tono de reproche. Después emprenden el regreso en medio de un silencio fúnebre que contrasta con la despreocupada actitud con la que emprendieron el corto viaje. Es el fin de algo... y el comienzo de otra cosa: el idilio escapista (nótese que Roberto es un pintor de cuadros abstractos) se ha cancelado con la irrupción del horror de lo concreto. «El desasosiego llegó de pronto, como una ola en medio de la oscuridad. Roberto se agarró con fuerza del volante. Sentía una creciente ansiedad desgarrándole el estómago y se mordió el labio inferior hasta sangrar» (p. 94). Son casi las mismas palabras que usa el narrador de la última viñeta: «De

vuelta a casa, me digo tratando de darme ánimos, pero algo en mi interior me dice que ya no soy el mismo» (p. 152).

En el primer cuento del volumen, «Noche para solitarios», de inmediato se reconoce a esos portadores de la «insignia invisible de la soledad» sobre los que escribió Ribeyro, y a quien no casualmente está dedicado el relato. La ciudad andina a la que llega el corresponsal de guerra en la viñeta con que se inicia el libro tiene su contrapartida aquí, en la innominada urbe costeña que sirve de escenario a varios de los relatos del volumen y en la que el lector reconocerá a un trasunto de Lima. Esta imagen especular entre las dos ciudades se repite con los personajes del relato —un periodista cultural desencantado y algo cínico, y Braulio Arteaga, un ingeniero insomne aficionado a la lectura y poseedor de una selecta biblioteca—, quienes, cual náufragos, coinciden una noche en un bar gris y mal iluminado situado no lejos del mar. «El local se había vaciado y solo quedábamos él y yo. Estaba justo ubicado en la mesa frente a la mía, junto a la ventana, de modo que forzosamente tenía que mirarlo si es que quería echar una ojeada a la calle» (p. 14). Luego de entablar conversación se trasladarán a la casona del ingeniero, situada en el malecón, a pocos metros del bar, ya que el relato de la colección que posee ha despertado la curiosidad del periodista. Allí este le mostrará los volúmenes adquiridos por él en Europa, así como otros ejemplares heredados de un abuelo bibliófilo. Simbólicamente, el narrador se marchará con la primera edición de *En nuestro tiempo*, de Hemingway, libro que colocó su anfitrión sin que él lo advirtiera en el bolsillo de su saco.

La revelación final de la noche, sin embargo, está en relación con el motivo de la profunda melancolía que embarga a Braulio Arteaga: su bella esposa, a quien el narrador encuentra en una urna de cristal, yace desde hace siete años en estado de coma. El nombre de evocaciones mitológicas de la mujer —Leda—, su afición a coleccionar unicornios, el tiempo que yace convaleciente (siete años), la hora en que se produce (las tres de la mañana, «la verdadera noche oscura del alma», según la célebre frase de Scott Fitzgerald que sirve de epígrafe a «La mar que es el morir»), el yermo jardín donde se produjo el accidente (luce como devastado por una maldición), la sombría mansión que tiene algo de casa encantada; todo ello contribuye a dotar a «Noche para solitarios» de una atmósfera de fábula, incluso de cuento de hadas, que lo proyecta más allá de cualquier estricto realismo. En este cuento, además, convergen todos los escenarios y temas recurrentes en las ficciones de Niño de Guzmán: el conflicto amoroso, la noche y los seres noctámbulos que la habitan, la presencia omnipresente del mar, la pasión por los libros, los espejos que desnudan la fragilidad y la miseria de los hombres. Curiosamente, este es uno de los pocos relatos

del conjunto donde no hay una referencia explícita o indirecta a la violencia política. No hace falta; igual ha servido de escenario de un sacrificio y también de una expiación. De hecho, Niño de Guzmán no escribe *sobre* la violencia política, sino que encuentra en la guerra el lugar —el escenario dramático por excelencia—, en donde las pasiones y conflictos alcanzan su punto límite, y por tanto son capaces de revelar, desde una exploración artística, zonas oscuras de la condición humana.

Así, por ejemplo, sucede en «Desayuno con delfines», el cuento que viene a continuación de «Noche para solitarios». Aquí tenemos a Edgardo, un docente y exmilitante de una agrupación subversiva a la que solo se nombra indirectamente («Recuerda que ellos tienen mil ojos y oídos. Al menos se jactan de ello» [p. 47], le dice a Marta, su mujer, en clara alusión a Sendero Luminoso), que vive en una casa junto al mar bajo la amenaza de convertirse en víctima de sus antiguos correligionarios, quienes lo consideran un traidor. Fatal, inevitablemente el ataque se produce y en él muere Marta y Edgardo queda herido de una pierna. La historia, dividida en dos, es narrada desde el presente cuando el atentado ya ha acontecido, y Edgardo se levanta y sale a pasear a orillas del mar con su perro, Murdoch, que también salió lastimado en el ataque. Esta historia se intercala con otra que aparece en cursivas con escenas de la vida de los esposos, que muestran una convivencia feliz hasta que se produce el asalto.

El desayuno con delfines que da título al cuento alude a la visión diaria de estos mamíferos marinos por parte de Edgardo y Marta:

El mar estaba relativamente tranquilo y la pareja de delfines juguetaba en el lugar donde se formaban las olas. Emergían y volvían a hundirse bajo el agua, retozando bajo penachos de espuma como un potro y una yegua caracoleando en medio de pastos altos y salvajes (p. 40).

Esa tranquilidad, es un reflejo del juego erótico al que se ha entregado esa mañana la otra pareja, la de Edgardo y Marta, una tranquilidad precaria que pronto estallará en pedazos. «Mi carrera como amo está a punto de terminar, si es que no ha terminado ya. Ni siquiera soy amo de mí mismo» (p. 39), le dice Edgardo a Murdoch luego de una larga disquisición frente al espejo. Al final, ni potros ni yeguas emergerán de esas aguas, sino un lobo de mar herido, a quien amo y mascota, también heridos, encuentran en la orilla a merced de las aves carroñeras. Esta bestia agónica e indefensa funciona a su modo como el doble de Edgardo, como una última proyección salida del mar, ese otro espejo, y al dispararle, simbólicamente está detonando el arma que en cualquier momento volcará contra sí mismo.

¿Es posible vislumbrar alguna salida? Pareciera que en las ficciones de Niño de Guzmán únicamente los ancianos y los niños, por estar ya al margen, pueden sustraerse, si no a la violencia, al menos sí al peso aplastante de sus conciencias torturadas y de las interdicciones sociales. Es lo que sucede en «Duelo al sol» y en «El hombre que incendió Alaska», dos de los más logrados y personales relatos del conjunto. En este último cuento, que en algo recuerda a «Por las azoteas», de Ribeyro, y a «Why Don't You Dance?», de Carver, se narra el encuentro durante la mañana de Navidad entre el señor Emilio, un viejo pintor, y su vecino, Billy, un inquieto niño aficionado a la lectura (el cuento está dedicado al artista plástico Emilio Rodríguez Larraín, quien sirve de modelo al personaje, mientras que Billy pareciera ser una suerte de álter ego infantil del escritor).

Como un viejo lobo de mar varado en la orilla con los restos del naufragio desparramados a su alrededor, el pintor vive desde hace tres días rodeado de sus muebles y otras pertenencias en el jardín delantero de su casa. En el diálogo que entabla con el niño se revela su filiación vanguardista e iconoclasia de artista —fue amigo de Duchamp y admira a Gauguin—, así como una vitalidad dionisiaca que contrasta con su precaria situación y que está lejos del pesimismo o de ese «hedonismo triste» que afligen a otros personajes de los cuentos de Niño de Guzmán. Este excéntrico artista es la encarnación del hombre «destruido pero no derrotado» de Hemingway, aquel que sin quebrarse antepone a los reveses de la vida un férreo código ético que en última instancia lo redime. Esa es la lección final que le transmite a Billy, para quien lo que acontece esa mañana de Navidad en compañía del señor Emilio se convertirá en una experiencia iniciática. «Billy lo asoció con la idea de un gigante; un gigante algo extenuado pero todavía capaz de barrerlo todo con solo mover una de sus manos grandes y pesadas» (p. 133), piensa el niño que mira al viejo observando la fogata que ha encendido con sus pertenencias —«un extraño resplandor impregnaba su rostro» (p. 133)— y de la que solo se salvarán unos libros y un cuadro alusivo al mar que aquel heredará. «El resto es prescindible», le ha dicho don Emilio. «Quédate con el mar» (p. 131).

En «Duelo al sol», Pablo, un escritor que convalece en un balneario al parecer recuperándose de un intento de suicidio (lleva vendada una de las muñecas) tiene un encuentro en el malecón con una mujer mayor y su nieto, «un niño vestido de *cowboy*» (p. 153). Enérgica y llena de vida, a la confesión del escritor de que soñaba con dar la vuelta al mundo en un velero cuando era más joven, su interlocutora replica: «Pues si yo fuera usted, todavía lo intentaría» (p. 158). En «La vuelta al mundo», otro cuento de *Una mujer no hace un verano*, un hombre que bebe sin pausa en la barra de un bar intenta persuadir a la muchacha que lo atiende a que lo acompañe

a un ilusorio y a todas luces imposible viaje alrededor del mundo. Para él, sin embargo, ya es demasiado tarde y termina suicidándose enfilando su carro hacia el mar (¿dónde si no?).

En la disyuntiva entre leer y vivir, entre la fantasía y la realidad, tópico por lo demás recurrente en este libro, en «Duelo al sol» se evita el desenlace trágico de «La vuelta al mundo» o de «Desayuno con delfines», cuento al que también se alude aquí: «Pablo se acordó de una pareja de amigos que vivían junto al mar y que siempre veían pasar una manada de delfines delante de su casa cuando tomaban el desayuno» (p. 158). El mandato con el que concluye la mujer es claro: «La vida hay que vivirla. Escriba menos y viva más» (p. 160). Y la respuesta del escritor, aunque divergente, tiene el mismo tono afirmativo: «Algún día escribiré sobre usted —le dijo» (p. 161). Así, el inofensivo duelo a la hora del crepúsculo entre Pablo y el niño, cobra otra dimensión puesto que en realidad encubre otra contienda, una de vida o muerte, donde está en juego el destino del escritor. «A Pablo no le importaba ya nada. Una extraña serenidad inundaba su cuerpo y se dejó arrastrar por ella» (p. 163). Tendido sobre la arena de la playa una vez concluido el duelo, al poco rato se queda dormido y sueña con delfines.

«Decir adiós es morir un poco» (el título viene de un conocido tema de Cole Porter) es el cuento donde de manera más explícita aparece como trasfondo el tema de la violencia política. El relato sigue el recorrido de Mariana, quien furtivamente aborda un tren que la conducirá al corazón de los Andes para reencontrarse después de más de un lustro de separación con Raúl, su antigua pareja y militante de una agrupación subversiva. Gravemente herido, Raúl ha mandado a llamar por ella y dejado instrucciones para que le entreguen una carta. El recorrido de Mariana es un viaje en el tiempo y en el espacio y aparece fragmentado en tres niveles. Uno íntimo, el de la carta, distribuido en varios pequeños fragmentos y con los que a manera de marco empieza y se cierra el relato. Otro, retrospectivo, en el que Mariana pasa revista a su relación con Raúl hasta el momento en que, desde el exilio europeo, este toma la decisión de volver al Perú para incorporarse a la lucha armada. Estos recuerdos están contrapunteados por la irrupción en cursivas de la voz de Mariana dirigiéndose a Raúl y por la de este, insertada directamente sin indicación tipográfica que la distinga.

En «Decir adiós es morir un poco», los indígenas aparecen representados como seres de rostros «hieráticos e inescrutables» (p. 141), sin individualidad ni agencia que habitan un paisaje de «otro planeta [...] inhóspito y misterioso» (p. 137). Esta visión se enmarca dentro del paradigma aún vigente, tanto en su vertiente «criolla» como «andina», de representación indigenista de la otredad amerindia. Por eso «ese huayno tristísimo» (p. 148)

que entonan las mujeres indígenas ante el llanto silencioso de Mariana, quien se acaba de enterar de la muerte de Raúl, más que una expresión espontánea de solidaridad, es consonante con el exotismo prevaleciente en el relato. Y también por ello resulta inverosímil y afectada esa invocación de resonancias arguedianas puesta en la boca del niño con la cual termina la aventura de Mariana en los Andes: «No llores, mamay —le dijo—, el taita Raúl está arriba, junto con el Wamani. Ya no se podrá morir más» (p. 149). Aquí se mezcla incongruentemente la cosmovisión mágica indígena con el mesianismo fundamentalista de los «grupos políticos clandestinos» (p. 145), al que pertenece Raúl, y esto no ocurre desde la focalización de Marina —al fin y al cabo por completo ajena a esta realidad—, sino desde la mirada del narrador omnisciente. El cuento, que finaliza con el último párrafo de la carta, se resuelve como una *love story* que no logra capturar el horror del conflicto armado y su efecto devastador sobre individuos y comunidades enteras, y que tampoco resulta convincente en su entramado sentimental.

Hasta este punto se ha omitido mencionar el hecho de que «Decir adiós es morir un poco» se anuncia como un *remake* de «La flor de Maura» (1980), cuento del prematuramente fallecido escritor cubano Luis Rogelio Nogueras (1944-1985). En la historia de Nogueras, ambientada a mediados de los 60, un agente del Estado Revolucionario cubano infiltrado entre los grupos de exiliados de Miami espera en el frío aeropuerto de Gander, en Canadá, la llegada del contacto con el que intercambiará un maletín con la última información recopilada en su labor de espionaje. Mientras hace tiempo, toma un café, fuma un cigarrillo, y sobre todo recuerda a su esposa, Maura, también ella una sacrificada militante del régimen de La Habana, de la que se halla separado desde hace siete años, y cuyo décimo aniversario de bodas se cumple al día siguiente. Pablo Molina —así se llama el espía— juega con la idea de comunicarse con ella, aunque sin poner en peligro la operación ni su nueva identidad. Al final se decide por dibujar un tulipán, símbolo que se relaciona con su feliz pasado y que solo ella podrá interpretar. Lo intenta varias veces, pero fracasa y tiene que realizar el intercambio de maletines sin poderle enviar nada. Al final, sin embargo, encuentra una carta de Maura cuyo contenido, con el que se abre y cierra el relato, aparece fragmentado a lo largo del cuento. Como se ha podido observar, el cuento de Niño de Guzmán sigue de cerca la estructura y la técnica narrativa del de Nogueras. Es, en efecto, también con las modificaciones usuales, lo que se puede esperar de un *remake*. Pero si en Nogueras ya resultaba algo dudosa esta exaltación del heroísmo revolucionario en clave romántico-policial, el traslado que hace el narrador peruano a los Andes durante la época de la violencia política resulta aún menos convincente.

«¡Thalassa, Thalassa!», uno de los cuentos más conocidos de Niño de Guzmán, es el otro *remake* de este libro. Luego de haber estado internada tres meses en una clínica por sufrir de alucinaciones —se sugiere que relacionadas con el abuso en el consumo de alcohol—, y por iniciativa de su esposo, Andrés, Caterina vive ahora en una casa de campo en las montañas para terminar allí su proceso de recuperación. Al cabo de unas semanas, sin embargo, vuelve a experimentar síntomas de su enfermedad: «Tenía dificultades para dormir, comía poco y lo peor era esa extraña obsesión que había manifestado en los últimos días. Si las cosas continuaban así, pensaba Andrés, no tendrían más remedio que trasladarse a la ciudad» (p. 70). ¿En qué consiste esta «extraña obsesión»? Caterina sostiene que siente la presencia del mar, que lo puede oler y escuchar. Esa misma noche prepara una cena especial por su noveno aniversario con las aves que ha cazado por la mañana Andrés y, aunque tiene prohibido hacerlo, bebe alcohol. Después hacen el amor y se quedan dormidos hasta que Caterina se levanta en medio de una noche de lluvia y sale a la intemperie:

Subió la colina y, cuando llegó a la parte más alta, sintió que la embargaba una sensación indescriptible. Allí, a pocos metros de sus pies, rugía el mar. Las olas encrespadas venían una tras otra y chico-teaban contra la base de la colina, encendiendo murallas de espuma en la oscuridad de la noche. Caterina permaneció abstraída unos instantes, contemplando el mar que bramaba abajo mientras el viento alborotaba sus cabellos. Luego empezó a deslizarse por la suave pendiente de la colina (p. 75).

Cuando la encuentran muerta al día siguiente, la explicación racional es que abandonó la casa de noche por una pelea con el marido y que, desorientada en la oscuridad —Caterina es de la capital—, aterida por la lluvia y el frío, fallece víctima de una pulmonía. Enloquecido, Andrés echa la culpa de su muerte al mar, mientras que el médico que examinó el cadáver, para estupor del pragmático policía con el que entabla el diálogo con el que se cierra el relato, le confiesa: «Sabe una cosa, teniente, va a pensar que estoy loco, pero hubiera jurado que las ropas de esa mujer olían a mar» (p. 77). Tálamo nupcial y lecho fúnebre, Eros y Tánatos, Luis Rivas Rivas (2010) está en lo cierto cuando lo señala en la aguda nota que le dedica a *Una mujer no hace un verano*: «En la mayoría de los relatos lo erótico oficia como heraldo de Thanatos (la muerte). El frenesí del Tálamos (lecho nupcial; tumba) precede a la violencia homicida o suicida. De ahí fluye la trilogía clave: mar, amor, muerte» (p. 86).

Repasemos ahora brevemente la «versión original» objeto del *remake* de Niño de Guzmán, «Now Wakes the Sea» (por error, en el libro de Niño de Guzmán aparece bajo el título ligeramente modificado de «The Sea

Wakes»), del escritor inglés J. G. Ballard (1930-2009), publicada originalmente en 1966 en la revista *Fantasy and Science Fiction*. Richard Mason es un hombre que trabaja en una biblioteca y que se halla aún convaleciente de una enfermedad que lo tuvo confinado en casa por seis meses. Desde hace tres semanas, Mason tiene visiones nocturnas muy vívidas del mar, a pesar de que se encuentra a cientos de millas de distancia del litoral. Cada noche se levanta del lecho que comparte con su esposa Miriam y se abre paso por las calles inundadas de la ciudad hasta llegar a divisar a la luz de la luna, en lo alto de un promontorio, sobre un parapeto de piedra, la figura de una mujer de largos cabellos blancos envuelta en una túnica negra. Finalmente, va a su encuentro, y la mujer, que al voltearse semeja una calavera, tiende sus brazos hacia él y Mason cae a un pozo. El cuento se cierra con el diálogo entre un paleontólogo, que trabaja en el área del pozo recolectando fósiles y que el día anterior ha hallado dos esqueletos de Cro-Magnons, y el sargento a cargo de la búsqueda del desaparecido Mason. El paleontólogo le explica al policía que probablemente hace un millón de años hubo un antiguo océano en ese lugar y, para finalizar le comenta que el abrigo de Mason que ha tomado de la parte trasera del vehículo huele a agua de mar.

El cotejo con estas historias no tiene una intención anecdótica, sino que ayuda a esclarecer uno de los elementos claves de la poética de niño de Guzmán, en particular en este su segundo libro de cuentos. Según Fredric Jameson (1991), una de las características que resalta del tránsito del modernismo (*modernism*) al posmodernismo es el fin del estilo único, de la «pincelada individual y distintiva» (p. 36) propia de las corrientes artísticas de la modernidad literaria. El «pastiche», continua Jameson, es la «consecuencia formal de la creciente desaparición del estilo personal» (p. 37) y deviene, según el teórico estadounidense, en una imitación neutral que, a diferencia de la parodia modernista no tiene una intención satírica. Al respecto, podemos pensar en los estilos «únicos» parodiados por Cabrera Infante en el relato sobre el asesinato de Trotsky en *Tres tristes tigres* (1967), los guiones de radionovelas de Pedro Camacho en *La tía Julia y el escribidor* (1977) o al propio Hemingway parodiando el estilo de Sherwood Anderson en *The Torrents of Spring* (1926), solo para nombrar algunos ejemplos de autores mencionados en este trabajo.

En su influyente *Poetics of Posmodernism*, Linda Hutcheon, a su vez, cita la conocida definición de intertexto de Roland Barthes como «la imposibilidad de vivir fuera del texto infinito», «thereby making intertextuality the very condition of textuality» (p. 128). Seguidamente hace lo propio con lo expresado por Umberto Eco a raíz de la publicación de *El nombre de la rosa*, acerca de que los libros hablan de otros libros y de que cada historia

remite a una anterior. Ambas son definiciones que, sin mayores variantes, podría hacer suyas Niño de Guzmán, en quien desde el inicio de su obra se hizo visible un diálogo con la tradición, no de manera experimental o paródica, sino a través de la incorporación a su escritura de una serie de influencias que, lejos de ocultarse, se ponen en evidencia de forma manifiesta. Es el caso de su deuda con las obras de Cortázar y Onetti, a quienes dedica dos de sus mejores y más reveladores artículos. Ese «hueco voraz», esa herrumbre, ese clima moral de derrota que acompañan a los escenarios y personajes del escritor uruguayo, por ejemplo, encuentran un lugar afín en la bruma limeña y su atmósfera opresiva y violenta.

Aunque se pueden mencionar varias otras, Niño de Guzmán se decanta preponderantemente por la literatura estadounidense del siglo XX, con Hemingway a la cabeza como modelo. Este interés no se limita a los escritores de la llamada Generación Perdida, sino que abarca una gama mucho más amplia, en la que destacan Salinger, Capote, Bradbury, Kerouac, Carver y varios otros más a los que ha dedicado estupendos artículos recogidos en dos volúmenes que también echan luces sobre su obra de ficción: *La búsqueda del placer. Notas sobre literatura* (1996) y *Relámpagos sobre el agua. Literatura y vida* (1999). De hecho, este trasvase apasionado y lúcido constituye uno de los grandes aportes del narrador limeño a la literatura peruana de las últimas décadas.

Para concluir, la escritura Niño de Guzmán se caracteriza por su prosa y estilo depurados en el marco de una poética de la intertextualidad, la ambigüedad y el reciclaje posmodernos. En este continuo insertarse en modelos reconocibles, para, desde allí, como ocurre en *Una mujer no hace un verano*, intentar aproximarse a la vorágine de pulsiones y conflictos que acechan las atribuladas conciencias de sus personajes en tiempos signados por la violencia y el caos, paradójicamente, radica su originalidad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Hutcheon, L. (1988). *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. Nueva York y Londres: Routledge.

Jameson, F. (1991). *Teoría de la postmodernidad*. Madrid: Editorial Trotta.

Niño de Guzmán, G. (1995). *Una mujer no hace un verano*. Lima: Jaime Campodónico.

_____ (1986). Una generación del desencanto. En G. Niño de Guzmán (Selecc.). *En el camino. Nuevos cuentistas peruanos* (pp. 7-15). Lima: Instituto Nacional de Cultura.

Reyes Tarazona, R. (2012). *Narradores peruanos de los ochenta. Mito, violencia y desencanto*. Lima: Universidad Ricardo Palma.

Rivas, L. (2010). Niño de Guzmán y la epopeya del mar. *Hybrido*, 4, 84-86.

Vargas Llosa, M. (1996). Prólogo. En G. Niño de Guzmán (Autor). *Caballos de medianoche* (pp. 7-12). Lima: Fondo de Cultura Económica.

Yushimito del Valle, C. (Antol.). (2013). *Subjetividades amenazadas. Una relectura de la crisis social en la narrativa breve de Alonso Cueto, Guillermo Niño de Guzmán y Jorge Valenzuela*. Lima: Cuerpo de la Metáfora.

Recibido: agosto de 2015

Aceptado: noviembre de 2015