

Composición en sombras de Reyes Tarazona: memoria, crisis y arte



Vanessa G. Vera Chaparro

Universidad Nacional Federico Villarreal
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
vanessa.vera.lit@hotmail.com

Resumen

En este artículo se analizan algunos de los cuentos publicados en *Composición en sombras* (2017), del escritor Roberto Reyes Tarazona. Se pretende demostrar que la ubicación temporal posterior y, en unos casos, simultánea a la guerra interna de varios de los relatos evidencia una situación generalizada de malestar (crisis de filiación, crisis de individualidades, violencia y desorden social) y, por tanto, manifiesta la demanda de instrumentos que permitan construir una memoria. Las ideas sobre la memoria, las crisis de las relaciones filiales y la consideración del arte como espacio de negociación serán revisadas bajo los planteamientos de Idelber Avelar, Yosef Yerushalmi y Edward Said.

Palabras clave: Memoria, reminiscencia, crisis de filiación, arte, relatos de *Composición en sombras*

Abstract

*In this article, we analyze some of the stories published in *Composición en sombras* (*Composition in Shadows*) (2017), by the writer Roberto Reyes Tarazona. It is intended to demonstrate that the temporary location later and, in some cases, simultaneous to the internal war of several of the stories shows a generalized situation of malaise (filiation crisis, individuality crisis, violence and social disorder) and, therefore, expresses the demand for instruments that make it possible to build a memory. Ideas about memory, the crisis of filial relationships and the consideration of art as a space for negotiation will be reviewed under the approaches of Idelber Avelar, Yosef Yerushalmi and Edward Said.*

Keywords: Memory, reminiscence, filiation crisis, art, shadow composition stories

1. Introducción

Roberto Reyes Tarazona (Lima, 1947) tiene una trayectoria de narrador consolidada gracias a la publicación de varios conjuntos de cuentos y dos novelas desde la década de 1970. De su más reciente libro de narrativa breve, *Composición en sombras* (2017), analizaremos los relatos «Arañas azules», «Luna llena para la siembra», «Composición en sombras», «Sol, arena, mar», «La vocación de Salvita», «El sendero de Rosaura», «La rana de los bofedales» e «Hílmér, la contreras».

Según lo han demostrado textos como *Infierno a plazos* (1978), *En corral ajeno* (1982) y *La torre y las aves* (2002), la línea literaria de Reyes Tarazona está claramente vinculada con un estilo y temática popular. Lo afirmado no implica que sus relatos estén solo atravesados por historias colectivas, pues es notorio el modo en que estos van más allá de ello entrelazando la individualidad y la colectividad con intenso análisis del rol que desempeña el sujeto en su entorno. En otras palabras, el salto de la historia privada hacia la social es una constante en las representaciones ficcionales de Reyes Tarazona, lo cual es logrado mediante mecanismos que aquí pretendemos evidenciar. En razón de esto, iniciaremos con una mirada del modo en que la memoria se trabaja en sus cuentos, una memoria que se inicia en una historia personal, pero que inevitablemente llega al punto de lo totalizante. Luego, identificaremos las relaciones filiales como espacios de conflicto, que a su vez son consecuencia de un estado



general de malestar en el presente, pero cuyo origen problemático se encuentra en el pasado. Finalmente, consideraremos la propuesta de arte como espacio de negociación trazado en el texto aquí analizado. Las tres líneas que pretendemos clarificar serán trabajadas bajo los planteamientos de Idelber Avelar, Yosef Yerushalmi y Edward Said.

2. La poética de la memoria

Miguel Gutiérrez denominó narrativa de guerra a la producción ficcional en prosa que aborda los años del conflicto armado entre las fuerzas subversivas y el Estado peruano. Dentro de esta categoría incluyó

junto a relatos que refieren de manera directa acciones de violencia –combates, juicios populares, torturas, paros armados, atentados terroristas, asalto y fuga de cárceles, masacre en los penales–, [...] también a esas ficciones que dan cuenta de la incidencia de la guerra en todos los aspectos de la vida privada, por ejemplo, en el mundo familiar, en las relaciones de padres e hijos, en las relaciones de parejas, en las peripecias existenciales, en el mundo de los sueños y pesadillas y del pensamiento y las reflexiones morales. (2008: 365)

Tomando en cuenta lo afirmado por Gutiérrez, es preciso recordar, además, que acontecimientos como los por él referidos también involucran repensarlos. Es decir, la perspectiva brindada no es la misma durante el evento si la comparamos con la que se nos ofrece después de él. De tal manera que es posible hablar también de una narrativa de la postguerra interna. La narración ficcional de los hechos puede ser simultánea a ellos o *a posteriori*. Pensemos, por ejemplo, en cuentos como «Ayataki», de Sócrates Suzunaga, o en «Sonata de los caminos opuestos», de Feliciano Padilla Chalco, cuyas narraciones sitúan a los personajes en el momento mismo del enfrentamiento, incluso convertidos en agentes como víctimas o verdugos. Ahora, pensemos en una narración en la que los protagonistas tengan memoria de la guerra interna. Es decir, cuando esta, aparentemente, haya llegado a su punto de culminación. Este es el caso de «La rana de los bofedales», de Reyes Tarazona, cuento en el que las referencias a Sendero Luminoso son lejanas: «Pero de ahí a meterse en un movimiento subversivo, sobre todo después del fracaso de Sendero, con su estela de inútiles y dolorosas muertes, y tan insensata destrucción, había un abismo» (Reyes, 2017: 199).

A finales del anteaño, jóvenes estudiantes de la especialidad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad Nacional Federico Villarreal dirigieron

la producción de un video documental acerca de Roberto Reyes Tarazona. Este material muestra pasajes biográficos y opiniones de especialistas en su obra. Al mismo tiempo, llaman nuestra atención las palabras con las que el autor cierra dicha grabación: «Que recuperen la memoria de nuestro país a través de los medios que tengan a sus manos o que estén motivados [...]. Se quiere saltar una etapa que es necesario, por más doloroso que sea, conocerla» (Ortiz, M., Saez, L., et al., 2016 [archivo de video]). Finalmente, advierte que, de lo contrario, el retorno será inevitable. Si asociamos esta declaración con una preocupación que salta a la vista en el referido cuento, ambas ligadas a la época del postconflicto armado en el Perú, podemos ir perfilando una poética de la memoria construida por Reyes Tarazona. Como ya lo hemos anunciado «La rana de los bofedales» es una muestra de ello: «Benito salió de su abstracción y se entretuvo en descifrar las desvaídas pintas de Sendero subsistentes en algunas casuchas del lugar. ¿A nadie le preocupa borrar los recuerdos de un pasado tan traumático?» (Reyes Tarazona, 2017: 182).

En este caso, la poética de la memoria es erigida por la ficción, tal como lo atestigua la historia del mencionado relato en torno a la guerra interna de los años 80 y 90. No hay en él intento de elusión, sino, más bien, un frontal deseo de recapitulación. Está ambientado en una época en la que el imaginario colectivo pretende dejar en el pasado el actuar de Sendero Luminoso: callarlo, suprimirlo, olvidarlo; sin embargo, el espacio de los hechos, así como el lenguaje y los recuerdos, inevitablemente, se ven intercalados con ese período de la historia peruana. Es decir, el pasado regresa mediante formas residuales a un tiempo en el que se pretende imponer una memoria oficial que osa querer omitir ciertos pasajes de la historia, por supuesto, los más hirientes como la subversión y, sobre todo, sus causales. De modo que aparece la imagen del monstruo senderista que busca desestabilizar el orden, no obstante, se silencia los antecedentes que desataron el mal del desastre.

Desde el espacio ficcional, la literatura sirve de instrumento para nominar aquello que se intenta *cadaverizar* en el presente. «La rana de los bofedales» denuncia este conveniente mutismo. Pero consideramos, además, que los relatos de Reyes Tarazona contribuyen también a perfilar la situación previa, en tanto evidencia una situación de ausencia de orden y de figuras del Estado en la que las comunidades deben organizarse y tomar la justicia por sus propias manos, sea o no que estén en lo cierto –en uno de los cuentos, un ingeniero

es sometido arbitrariamente a un ajusticiamiento porque es confundido con el cómplice de un estafador. En ese sentido, estas narraciones nominan aquello que la memoria oficial –la creada y defendida por las instituciones con la institucionalización de documentos y museos por ejemplo– pretende callar, pues siempre menciona que la subversión fue un mal innecesario, mas suele evitar la explicación de por qué surgió.

Por su parte, un siguiente relato de la colección que alude a la postguerra es «Hílder, la contreras», en el cual un hombre llamado Boris emprende la búsqueda de su pareja sentimental, Hílder, quien se ha subyugado ante un chamán llamado el Superior. La distancia que existe entre Bruno y ella resulta paradójica, dado que ella es una mujer aferrada a creencias espiritistas, mientras que –para resaltar aún más la diferencia entre ambos– él es un investigador dedicado a estudiar el inicio de la modernidad durante el gobierno de Leguía:

Siempre tuvo un rechazo visceral a toda forma de ver la realidad desde perspectivas distintas a la lógica racional. No solo cuestionaba los dogmas religiosos. Recordé cómo, en la década del terror, rechazaba el pensamiento milenarista de Sendero, su irracional ideología, más que cualquier otro asunto (Ibíd.: 216).

El desenlace de estos personajes que se aferran a toda aquella creencia que los pueda sostener durante la etapa que sucedió a la guerra interna es trágico. Bruno ingresa con un arma al establecimiento del personaje llamado el Superior. Al pretender asesinarlo por subyugar a su amada, Hílder aparece en el lugar –luego de tan larga búsqueda– para agredirlo y evitar el asesinato de quien ella considera su salvador, su único modo de asirse a la realidad. Bruno la asesina y es apresado. El Superior «pudo huir por una puerta falsa» (Ibíd.: 218). Estos personajes movidos por la violencia revelan la necesidad de asirse a una referencia mayor con la que puedan asegurar el sentido de su existencia. Bruno por no continuar el curso de su vida sin Hílder, y ella por dejar en las manos de otro el control de su libertad e incluso el de su razonamiento.

En la misma línea, «Sol, arena, mar» explica la fragmentación de los personajes como consecuencia de ser testigos del conflicto armado. Se visualizan, en su proceso de maduración y en sus relaciones interpersonales, fisuras que crean una incomodidad en el presente:

Gerardo, desocupado, estaba a punto de tramitar una visa en la embajada norteamericana. A fin de concretar esta decisión, le había pedido un préstamo a su padre. Como tantísimos jóvenes de su edad, **al inicio de la última**

década del siglo pasado, no encontraba nada bueno en el presente ni avizoraba un futuro mejor. (Ibíd.: 93-94, resaltado nuestro)

Nótese que el punto desde el cual se enuncian los hechos es el siglo XXI, pues el narrador señala la última década como parte del siglo pasado, es decir, los años 90. Creemos que ello obedece a la manera en que la historia es repensada desde un enfoque en donde la memoria no está dada sino es un devenir constante. Para entenderlo mejor, la diferencia que establece Yerushalmi (1989) entre *mnemne* y *anamnesis* nos resulta útil. Lo primero es aquello que ya está establecido y difundido como verdad aceptada, mientras que lo segundo es siempre un constante proceso de elaboración: el regreso al pasado para evocar y mencionar aquello que se ha olvidado. Recuperarlo implica ir en contra de lo oficial. Por lo tanto, «[l]a *anamnesis* designará la reminiscencia de lo que se olvidó» (Yerushalmi, 1989: 4). Asimismo, «todo conocimiento es *anamnesis*, todo verdadero aprendizaje es un esfuerzo por recordar lo que se olvidó» (ibídem).

Idelber Avelar (2000), por su parte, explica que la *memoria del mercado* ha impuesto la selección de ciertos segmentos de la historia en el presente. No obstante, en aras de este propósito, ha invisibilizado lo que no conviene mencionar. Eso que resulta perjudicial para la historia del presente se ha encriptado. Acaso existe un medio para referirse a aquello que se convierte en un elemento residual. Avelar señala que mediante un mecanismo alegórico sí es posible. Aunque el crítico brasileño se refiere al modo en que las novelas latinoamericanas trabajan la alegorización de las dictaduras militares, podríamos equiparar dicho evento traumatizante de la historia con la guerra interna de los 80 y 90 que se llevó a cabo en nuestro país. En este sentido, muchos de los personajes de las

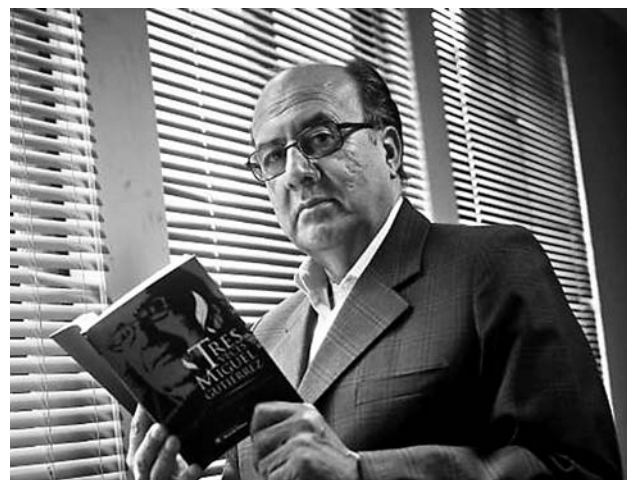


Figura 1.



narraciones de Reyes Tarazona expresan un constante malestar que, como veremos en los siguientes acápites, se manifiesta a través de relaciones interrumpidas y se buscan medios para evitar caer en el desasosiego de la nada. La vida privada –sobre todo la encarnada por los lazos familiares– está fragmentada o quebrada y no cuenta con la capacidad de consolidarse.

La recuperación del pasado requiere una actividad constante. Solo se recupera lo que no está en el presente. La *anamnesis*, en tanto dinámica constante, se halla presente incluso en la misma lógica de los relatos de *Composición en sombras*, pues el ocultar un segmento de la historia narrada para crear la interrogante podría funcionar como la representación a nivel formal o de técnica narrativa de ese vacío que la evocación pretende nominar. Roland Barthes ha denominado enigma a dicho vacío y lo ubica en el rango del código hermenéutico:

Decidamos llamar *código hermenéutico* [...] al conjunto de unidades que tiene la función de articular, de diversas maneras, una pregunta, su respuesta y los variados accidentes que pueden preparar la pregunta o retrasar la respuesta, o también formular un enigma y llevar a su desciframiento. (1980: 12)

La resolución de los enigmas conlleva la participación activa del lector. Tal como sucede en las reminiscencias, responder una interrogante es también nombrar un vacío. Considerando los cuentos de esta publicación, podríamos establecer un paralelo entre el deseo del autor por instalar una lógica de la reminiscencia, debido a que muchos de sus cuentos presentan el dato oculto. Entonces, el lector, al buscar nominar ese espacio nulo creado por la narración, actúa del mismo modo que los personajes, quienes, curiosamente, se hallan en una constante búsqueda que los envuelve y que, por momentos, los hace comportarse como detectives.

Tal es el protagonismo del lector en ese deseo de responder al enigma que a él se le encargará cerrar el cuento. El narrador de estas historias no es autoritario, no impone su propia resolución, deja que sea el lector el encargado de completar el vacío, el narrador no le da toda la información. Así sucede en «El pueblo de Sion», en cuya escena final surgen más preguntas para las que como lectores solo podemos suponer respuestas según los indicios. Ese trabajo hermenéutico que desempeñamos durante la lectura puede equiparse con la *anamnesis* que ejecutan los personajes.

Regresemos a la relación entre individualidad y colectividad, en donde las tensiones entre el Estado, sus

aparatos represivos y los subversivos inevitablemente se ven proyectadas en la vida de los personajes:

No era su culpa ser de esa laya, Nico era el resultado de las desgraciadas convulsiones de los últimos años. Primero fue la sequía, que abatió a su padre y obligó a Gamaliel a buscar el sustento donde fuera, recalando en la Fundición de La Oroya; luego, el levantamiento armado de Sendero, que, en su caso, lo llevó a buscar refugio en Lima donde unos parientes; aunque gracias a estas circunstancias pudo estudiar en la universidad. Por suerte, ninguno de los pequeños pagó con su vida la tormenta bélica, aunque sí destruyó la unidad entre ellos. Ahora, lo sucedido a Nico estaba haciendo revivir los peores momentos de una época supuestamente superada (Reyes Tarazona, 2017: 200-201).

En ese sentido, los relatos responden a la pregunta ¿cómo abordar ese segmento de la pasada historia peruana en el presente? Por lo que el lector de *Composición en sombras* encontrará el registro de múltiples subjetividades de un evento traumatizante para la sociedad peruana. La elección de evocación y de la reactualización del periodo de guerra interna no obedece, pues, a un simple recuerdo, sino que es un esfuerzo de reelaboración del imaginario peruano, en el que la época de la violencia política parece ser solo un recuerdo lejano y borroso.

Uno de los cuentos, el que le da nombre al libro, aunque no aluda directamente al período posconflicto armado, contribuye también a completar esa poética de la memoria. Bruno, un afamado pintor, se encuentra con un hombre que le resulta conocido. Este artista se afanaba en basar su estética del arte tan solo en el presente, lo cual le propicia algunas dudas sobre su racionalidad y buen juicio: «¿Estaría empezando a perder la memoria? Estaba abrumado, aunque a primera vista parecía paradójico, pues en más de una entrevista había declarado su obsesión por el presente y su rechazo a toda forma de memoria» (Ibíd.: 64). Desde nuestro punto de vista, este relato funciona como una alegoría en la que el pasado traumatizante retorna muy a pesar del deseo de ocultamiento del personaje. Pero retorna a manera de desgracia.

En su primera infancia, Bruno fue testigo del asesinato de su madre a manos de su padre. Cuando ya es adulto, se encuentra con un hombre cuyos rasgos son muy similares a los de su progenitor; por lo que esto le resulta bastante perturbador. Paralelamente, el narrador nos explica que en sus pinturas, Bruno ha ejecutado una técnica en la que escenas violentas han sido recubiertas por imágenes abstractas: «El cuadro de

mi propiedad parecía el último, pues en él se advertía la agresión mortal de un hombre a otro, un asesinato, en buena cuenta –hecho reiterativo en su etapa de creador de cómics» (Ibíd.:71).

La pintura sirve como medio para canalizar el trauma. Al mismo tiempo, este es recubierto para no desestabilizar el presente. Bruno encuentra en el arte un medio para acallar y adormecer aquello que lo perturba. La idea de Avelar podría resultar aplicable este caso: «La alegoría es la cripta vuelta residuo de reminiscencia» (2000: 18). En este caso, resulta alegórica la manifestación pictórica de la cripta en la que se aloja el objeto perdido: la muerte de la madre que a su vez causó la pérdida del padre. El arte plástico le permite a Bruno conjurar una serie de instrumentos para referir el objeto perdido, porque mencionarlo le resulta imposible en tanto no haya superado la pérdida: «Recordé entonces cuando un crítico rozó la verdad. En su artículo sostuvo que los trazos de Bruno parecían producto de impulsos incontrolables, como si quisiera eliminar todo rastro de historias y personajes e, incluso, desterrarlos de la memoria» (Ibídem). Por esta razón, cuando él se encuentra con el hombre que guarda un gran parecido con su padre, se activa la reminiscencia, no la memoria como un recuerdo ya establecido o formulado, sino la perturbación persistente. Bruno no asocia inmediatamente a la persona que le resulta familiar con un recuerdo dado; por el contrario, al igual que sus cuadros como sobrepuestos de escenas, la imagen le resulta borrosa e inquietante; por lo que deberá hacer un esfuerzo constante por averiguar la identidad de quien se ha presentado como una irrupción en su presente.

3. Relaciones filiales interrumpidas

Edward Said (2004) indica que la filiación es una relación natural, tal cual se da entre familiares: «El esquema filiativo pertenece a los dominios de la naturaleza y de la “vida”» (p. 34). Es la manera en que se llevan a cabo las relaciones humanas garantizadas por «lazos y formas de autoridad naturales» (ibíd.). Para la continuidad de su permanencia, se necesita o bien el consenso del sujeto integrante o bien la ausencia de alguna voluntad libre que permita cuestionar el origen y la pertenencia.

Todos los seres humanos nacemos en un orden ya establecido y desde nuestra existencia en el mundo estamos inmersos en un patrón filial, dependientes de nuestros padres o de algún otro tutor; es decir, una identidad suprema que nos «permita la existencia». A estos rasgos, como la familia y la realidad del nacimiento,

debemos agregar otros como la nacionalidad y toda la carga filial e histórica que contiene un colectivo que es el que determina la tendencia ideológica de sus integrantes. Dicho de otro modo, el grupo le hereda al individuo un conjunto de saberes que está en libertad de seguir o no.

Una gran parte de los cuentos, precisamente, abarcan un tema que había sido trabajado notablemente con anterioridad por Reyes Tarazona: las tensiones entre padres e hijos. «Sol, arena, mar», «La vocación de Salvita», «Composición en sombras» y «Arañas azules» no muestran con naturalidad ese vínculo filial. Lo que hacen, por el contrario, es revelar desacuerdos, deudas y quiebres, que los hijos llevan a cuestas. La vida de estos es alterada por las decisiones paternas. Esta misma situación es vivida particularmente por cada uno de ellos. Existe un clima de agitación que no permite una conciliación familiar y parece prefigurar el inevitable y abrupto distanciamiento de los hijos con relación a su hogar.

Ya, en su primera novela, *Los verdes años del billar* (1986), había evidenciado la distancia insalvable entre la figura paternal y el vástago. En este caso, Ricardo, un joven pequeño burgués decide abandonar su hogar e instalarse en un espacio totalmente ajeno a su clase de origen. Al mismo tiempo, opta por incluirse en un grupo de estudios de tendencia izquierdista. También en esta novela hay una situación histórica de agitación: la dictadura militar. Por esa razón, pareciera que, como en los cuentos de *Composición en sombras*, es imposible consolidar la unidad filial. De manera voluntaria o abrupta –la muerte también se interpone entre esas relaciones familiares–, los hijos inician un camino propio.

En «Sol, arena, mar», el padre, por una experiencia que se da a conocer en el relato, odia el mar: «Su fobia por la playa y el mar le era tan inexplicable como su



Figura 2.



obsesión por convertirlo en abogado» (Ibíd. 94). Al final de la historia, su hijo, Gerardo, escapando de esta consigna, decide establecer su futuro en un balneario del norte del Perú, aunque, paradójicamente, dedicado a la ocupación de abogado que su padre le había asignado, pero para fines distintos a los aceptados por la norma. Al mismo tiempo, se teje la relación entre Tancredo y su padre, de quienes se dice en el cuento: «Qué distintos eran» (Ibíd. 106).

La necesaria emancipación de Gerardo trae consigo su instalación en la matriz de una familia ajena que, de acuerdo con las marcas textuales, se dedica a «negocios» ilícitos. En esta situación, el hombre de leyes, no obstante, se siente como pez en el agua: «Y lo mejor: ¡en un ambiente a mi medida!, se dijo, complacido. Si bien en este tipo de empresas abundan las situaciones de riesgo, para eso estaba Tancredo» (Ibíd.: 111). La liberación del padre, tal como ya lo había hecho su hermano anteriormente, implica una desconexión saludable, en tanto se distancia del autoritarismo del progenitor, quien lo ha obligado a seguir un camino profesional distinto al que deseaba —Gerardo se siente feliz al imaginarse en las olas como un surfista. La transgresión hacia la imposición paternal no llega, sin embargo, a ser significativa, puesto que el futuro elegido por Gerardo, si bien instalado en ese espacio tan abominado por su padre, cerca del mar, sigue significando un sometimiento, pero esta vez a la figura poderosa del padre de su amigo.

Así también sucede con «La vocación de Salvita». Su madre lo había destinado a ser cura, pero las inquietudes juveniles pudieron más que el designio maternal. En un hogar en el que el padre está ausente, según lo muestran las escenas, la madre asume las riendas de la vida de su hijo consagrada a la religión. Pero su plan es desvalijado por el encuentro sexual que este tiene con una vecina. Arruinado el objetivo, Salvita termina adscrito en el Ejército e involucrado en la matanza de un grupo de personas. El contexto es la guerra.

En el «El sendero de Rosaura», el protagonista y narrador observa con preocupación cómo una joven mujer es atraída por la ideología de un movimiento pseudopolítico que se basaba en la distorsión de las ideas de Mariátegui:

En la charla, el expositor se dedicó a convertir el pensamiento del Amauta en algo elemental, casi caricaturesco. No recordaba haber escuchado una presentación tan rudimentaria de sus ideas, ni siquiera

a los dirigentes estudiantiles en mi época de cachimbo. Defraudado, voltee a mirar a Rosaura para incitarla a irnos, y no pude sorprenderme más. Ella, como la mayoría de los asistentes, tenía la mirada fija en el orador, con la respiración suspendida. (Ibíd.: 136)

Dicha incursión de la joven protagonista en un grupo político solo ha sido posible por la muerte del patriarca de la familia: «Su abuelo rechazaba que una mujer de su familia entrara a la universidad. [...] Lo propio de las mujeres eran las tareas de ama de casa y la atención al marido y a los hombres de la familia» (Ibíd.: 133). Una vez más el desempeño de los vástagos pretende ser diseñado por una voz autoritaria. La muerte del viejo patriarca le abrió a Rosaura la posibilidad de tomar sus propias decisiones, pero lo que acontece es su afiliación a un movimiento con ideas bastante elementales. Es como si ella no hubiera logrado nunca curar esa relación de dependencia que su abuelo le implantó, y la hubiera traslado hacia otra simbolización de la realidad que se le imponía. En otras palabras, no logra una madurez ideológica.

4. A manera de conclusión: el arte como espacio de negociación

También dentro de este libro de Reyes Tarazona aparece una preocupación por el arte. Basta fijarnos un momento en la expresión del título: *Composición en sombras*. Asimismo, dos de los cuentos vinculan a sus protagonistas con la pintura. Un tercero, «Luna llena para la siembra», presenta la escritura como medio de compensación ante la inminencia de la muerte:

Te escribo desde Cocabamba, en un hostel sin nombre. (p. 45)

Entretanto, estoy usando la laptop de Hilario para escribirte, por las puras, claro. Quién sabe en qué manos terminará cayendo, y aun si ese alguien se tomara la molestia de leer mi texto, ¿qué sacaría con eso? Pero no se me ocurre otra cosa. Peor es quedarme cruzado de brazos a esperar lo que no quiero pensar. (Ibíd.: 46)

El narrador opta por el recurso de la escritura. Si bien inútil para él —según lo declara en su testimonio—, es lo que le permite asirse a su verdad: «¡Tú sabes que soy inocente! Ya están forcejeando el candado. Tienen que creer en mi inocencia, ¡tú sabes que es así!» (Ibíd.: 57). La comunicación con ese invisible interlocutor es un medio para explicar los hechos fortuitos que lo llevaron a ser asociado por los enardecidos campesinos con un ingeniero estafador que ocasionó la pérdida de sus animales y cosechas.



La justicia popular que se le avecina al narrador a través de la imagen de la muerte encuentra una solución íntima: la escritura. Pero este medio se proyecta a la colectivización, debido a su potencialidad de ser hallada, leída y codificada por otras personas. Ante la desaparición de los protagonistas y su silencio, solo mediante ese recurso será posible conocer la verdad de los hechos. Él es consciente de que la escritura le permite reconocerse ante la ausencia de un otro que pudiera dar fe de su inocencia. Es decir, la incomunicación con su entorno se resuelve mediante un espacio creado por la escritura, en la que él se define.

Para finalizar este análisis, no podemos dejar de comentar cómo Roberto Reyes Tarazona escoge la trinchera que será su punto de enunciación y también desde la que tomará partido: la óptica popular. En *Los verdes años del billar* (1986), el autor ya postulaba su predilección por el arte alejado de la norma o la academia. De modo que el billar, un juego al que el joven Ricardo –protagonista de la novela– se dedicaba con el deseo de ser el más diestro, perdía su esencia cuando la técnica y la racionalidad lo dominaba, como lo hacía el Capazote, cuyo sesudo juego no seducía a Ricardo como sí lo hacía la espontaneidad y natural perfección del Gato. «Arañas azules», el cuento que abre el libro, aborda también un tema similar: la tensión entre el arte popular y el institucionalizado. Ya en el testimonio inicial que acompaña el cuentario, Reyes Tarazona declara su adhesión a una literatura cuya fuente principal es la experiencia de los márgenes sociales, de ahí que encuentre en *Los inocentes* de Oswaldo Reynoso un ejemplo de ello e incluso uno de sus principales impulsos para la escritura: «El caso es que *Los inocentes* me impactó de manera poderosa. Su principal mensaje: la literatura se puede construir con el material deleznable de la realidad de los barrios populares» («Testimonio I», p. 19).

El narrador de «Arañas azules» no le perdona al Brujo, viejo amigo de un grupo dedicado al grafiti, que haya ingresado a Bellas Artes –y con ello haya abandonado el lado popular del arte para pasarse al otro lado, al del arte razonado, estudiado, meditado y repensado– y tampoco el que se haya burlado de las alucinaciones de su padre durante sus delirios.

El barrio tiene sus propias leyes y una de ellas es respetar lo que en él se aprende. A medida que el protagonista narra la historia, explica que ahora él es también un discípulo, pero de un maestro del tatuaje. En su evolución como artista de la calle, primero, se dedica a invadir las paredes ajenas desafiando con

ello la propiedad privada y a las autoridades. Luego, aprende a diseñar *irezumis* en la piel. Pero cuando llega el brujo a su establecimiento es el momento en que está listo para practicarle un *oukoshisei*, es decir, una obra artística y no un simple trabajo de poner tinta bajo la piel. Destaca su repudio hacia todo aquello que signifique arte de mercado, con fines comerciales, por lo que la visita del Brujo tiene un sabor de triunfo y venganza: el artista de la academia se somete al de la calle. Entre ellos, la deuda creada por la traición de quien abandona el grupo por la academia es saldada mediante el arte del *oukoshisei*.

Pero este resentimiento se agrava con las burlas que hacía el Brujo ante la desgracia del padre del narrador, quien le había brindado el afecto paternal ausente en su hogar: «Nunca supe por qué el Brujo se la tomó así con mi viejo, quien lo había acogido con tanta consideración» (p. 37). Por esta razón, consideramos que el arte de tatuaje es una forma de resolver esa deuda con el Brujo, a quien le tatúa una araña azul, las mismas que él espantaba con jocosos movimientos sobre la cabeza del enfermo padre.

Bibliografía

- Avelar, I. (2000). *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Barthes, R. ([1970] 1980). *S/Z*. Madrid: Siglo XXI.
- Gutiérrez, M. (2007). *Narrativa de la guerra: 1980-2006*. En M. Gutiérrez, *El pacto con el diablo. Ensayos 1966-2007* (pp. 353-376). Lima: San Marcos.
- Klein, I. (2007). *La ficción de la memoria: la narración de historias de vida*. Buenos Aires: Prometeo.
- Ortiz, M., Saez, L., et al. [Literatura Peruana]. (2016). *Roberto Reyes Tarazona. Vida y obra*. [Archivo de video]. Consultado en: <https://www.youtube.com/watch?v=kAGh91HKDFs>
- Reyes Tarazona, R. (2017). *Composición en sombras*. Lima: Campo Letrado.
- Said, E. (2004). *El mundo, el texto y el crítico*. Trad. R. García Pérez. Buenos Aires: Debate.
- Yerushalmi, Y. (1989). *Reflexiones sobre el olvido*. Consultado en: https://docs.google.com/file/d/0Bx1REd0_jJdielBiNIVEMldeVmM/edit
- Recibido** el 15 de febrero del 2017
Aceptado el 26 de marzo del 2017