

tro, donde deberían estar sus lectores naturales (cuando menos por motivos de lengua). Y lo aprendido en Ferrater Mora se convierte en el eje teórico del libro porque lo que tiene de desafío se aplica a cualquier asunto, y se aplica con provecho. Mejor que en el prólogo, ese principio teórico se formula muy avanzado ya el libro, en la página 174: «Las realidades pensadas por cierta filosofía como absolutas son en rigor términos finales de ciertas tendencias, nunca alcanzadas de manera total o definitiva. Son 'conceptos-límite'». Y por eso conviene pensar sobre la base de polaridades: «En un solo polo, en efecto, no reside mucho tiempo nadie. Pero entre dos polos nos movemos casi todos». De hecho, es ese eje el que se pone a prueba en cada capítulo y el que a su vez pone a prueba las ideas preconcebidas y los asuntos de historia y teoría literaria que se examinan en cada uno de ellos.

El secreto de su estrategia es perder el miedo a la incertidumbre desde la intuición documentada y crítica. Formular las preguntas que todavía carecen de respuesta, o reformular aquellas preguntas cuya respuesta vigente parece ya inservible o insuficiente. Una formulación tan nítida como la siguiente (nos) debería armar de cautela a muchos sobre genealogías precipitadas o indicios a veces insuficientes: «Los artistas y los escritores, cazadores furtivos, desconocen o no respetan

los límites y las barreras con las que las universidades actuales deslindan sus cotos heredados y sus feudos» (112). Cuando aparecen ejes teóricos relacionados con lo dinámico y lo mudable, con los intereses inmediatos y la larga duración, con la sincronía de fenómenos contradictorios, empiezan a tambalearse los conceptos consagrados —tan cerca de la fosilización— y aparece iluminada la naturaleza interesada y contingente de cosas que parecían de antiguo tan naturales o espontáneas como la misma historia literaria. Y no, la historia literaria también es un producto cultural y puede ser examinada desde los supuestos intelectuales de una operación calculada —o no— de intereses contingentes que pueden discrepar o desmentir los del futuro. En el contexto de, quizá, el más ambicioso de los ensayos, «El hombre invisible: literatura y paisaje», puntualiza: «En la historia de la literatura ocurre que las disyuntivas teóricas muchas veces se matizan, liman y suavizan en la práctica; y hasta se disuelven. Las preferencias que se reconocían en esas dos banderas, la imaginación y el realismo, se implicaban mutuamente. Sobre todo, no eran en absoluto incompatibles. Y ello en la medida en que no eran posturas fijas, estáticas, sino tendencias, *Grenzbegriffe*, conceptos extremados, vectores, puntos móviles en algún segmento de una larga línea

rectora de la inteligencia artística» (155). Esta última metáfora del proceder del arte y su diagnóstico reaparece a menudo en el libro y se formula de varios modos; por eso es esencial como núcleo de partida, que nace de la observación de la literatura sin prejuicios o preconcepciones intocables. Demasiadas veces, en nuestras propias lecturas de historia literaria, se antepone el esquema conceptual de la lectura *compulsiva* honrada y directa (y filológicamente solvente) del texto.

Cuando se lee a grandes comparatistas suele asaltar el mismo recelo que a veces asalta aquí: ¿qué precio paga el autor al anudar un ejemplo provenzal del XIII a una cita de Boccaccio para desembocar en un pasaje luminoso de Coleridge y confirmar alguna hipótesis en un corte bien escogido de la prosa de Pla o los versos de Pessoa? La estrategia es muy persuasiva y los resultados, incluso provisionales, convincentes. Quizá lo sean menos para el experto en cada autor manejado o en cada síntesis de períodos históricos, pero desde luego iluminan los espacios donde no habían entrado aún la pregunta y la respuesta que inventan este ensayo de literatura comparada.

Jordi Gracia

Perplejidades de Fernando Ampuero

Fernando Ampuero (Lima, 1949) se ha convertido en uno de los escritores peruanos más inquietantes de este fin de siglo, tanto por el talento episódico de sus relatos de empatía como por la calidad de su registro emotivo. En la estirpe de Julio Cortázar o Italo Calvino, Ampuero escribe en estado de asombro, y su mundo está iluminado por la luz de la perplejidad.

La historia de cómo un joven narrador peruano que en 1972 había publicado un fresco libro de bríos y rebeldías, *Paren el mundo que acá me bajo* (reeditado luego como *Deliremos juntos*), se transformó en un escritor sutil y complejo, que en *Malos modales* (1994) y *Bicho raro* (1996) sorprendió con relatos de altísima calidad, es un proceso que habrá que retrazar, y que tal vez el propio Ampuero podría contar como si se tratara de otro acertijo feliz. Pero tal vez ese descubrimiento de la tierra incógnita de la ficción mayor tenga que ver con el episodio que vivió en 1991, cuando navegando en el extremo sur, en Tierra del

Fuego, sobrevivió al peligro de un naufragio. Después de todo, la perplejidad es el arte de remontar la zozobra.

El hecho es que la obra de Ampuero ha empezado a imponerse por su cuenta y riesgo, dentro y fuera del Perú. Es revelador que el *Times Literary Supplement* de Londres en su reseña de una reciente antología de cuentos latinoamericanos, distinga «Taxi Driver, sin Robert de Niro» como uno de los más impacantes de esa muestra (noviembre 20, 1998). *Hard-hittings*, dice bien el crítico. Los cuentos de Ampuero conmueven de inmediato y prolongan su efecto porque acontecen en el espacio emotivo donde las historias se explayan y descifran sin agotar la riqueza anímica de su íntima violencia. Ese asombro convierte a lo cotidiano en un escenario insólito, donde la vida es un relato de excepciones y revelaciones, de enigmas y simetrías, de absurda poesía y humor paradójico.

La publicación ahora de sus *Cuentos escogidos* (Alfaguara, 1998), que lleva un estudio prologal de Gustavo Faverón Patriau, joven crítico de agudeza muy poco común, permitirá apreciar mejor la extraordinaria flexibilidad creativa del autor. Ampuero ensaya registros distintos, como si cada historia demandase, además del placer de narrar, su propia estrategia de contar. Cada cuento se resuelve en su

forma única, con precisión en el diseño y con pasión en la trama. Hasta las historias más evidentes, aquellas que son el cuento de un cuento, trazan una ceremonia que la historia recorre al modo de un breve laberinto favorable. Esa elegancia casual asegura el asombro del narrador, que no sabe más que el lector, y que vive la anticipación del relato como una clave sobre su propia vida. El candor con que el personaje de «Taxi Driver», por ejemplo, narra el horror absurdo de su historia, se arma sobre lo que ignora de sí mismo, su humanidad puesta a prueba.

Pero este talento de Ampuero para el registro vario tiene que ver también con la justa distancia con que su relato promedia entre el narrador, los hechos y el lector. Julio Ramón Ribeyro forjó una impecable distancia desapacible, esa proximidad amable ante el desamparo de sus personajes, que sobreviven la tiranía de los códigos sociales. Alfredo Bryce Echenique ha ocupado con elocuencia la intimidad, aboliendo casi las distancias para comunicarnos cada vez más la ruptura jocosa de la autoridad de los códigos. Fernando Ampuero, por su parte, ha dirimido su propio espacio anímico, una tierra delgada donde sus personajes zozobran, balbucean y se transforman. Pero no sólo en la naturaleza ligeramente arbitraria de lo humano, sino en las hablas, deci-