

VIAJES Y CIUDADES MÍTICAS

Álvaro Baraibar y Martina Vinatea Recoba (eds.)



Baraibar, Álvaro y Martina Vinatea Recoba (eds.), *Viajes y ciudades míticas*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2015. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 31 / Publicaciones Digitales del GRISO.

EDITA:

Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.



Esta colección se rige por una [Licencia Creative Commons Atribución-
NoComercial 3.0 Unported](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/3.0/).

ISBN: 978-84-8081-462-1.

«UN MACHU PICCHU, POR FAVOR»:
EL CUZCO EN UNA NOVELA

Giovanna Pollarolo
Pontificia Universidad Católica del Perú

En la primera sección de *Inka Trail*, novela del escritor arequipeño Oswaldo Chanove publicada en 1998, el narrador relata que una «desdichada francesa apareció en el *Enterprise*», frecuentada discoteca cuzqueña; se acercó a la barra y le pidió al cantinero: «Un Machu Picchu, por favor». Luego explica: «Los ingredientes del Machu Picchu son pisco y algunos tragos dulcetes, con la evidente intención de captar el exótico colorido de los Andes»¹. El cantinero, a quienes se ven muy angustiados, suele ofrecerles un *Kirkincho*, brebaje cuya preparación e ingredientes, algunos también «exóticos» como su nombre, se incluyen al pie de página: «Se coloca el puñado de hojas de coca en un recipiente y se le agrega agua hirviente. Se deja reposar unos quince minutos y luego se cuele. Se endulza con miel de abeja. Se exprimen dos limones. Antes de tomar se aplica pisco»².

Inka Trail nos instala en una ciudad, Cuzco, que quiere complacer a los turistas apelando al tan mentado «exotismo andino», ofreciendo tragos con nombres emblemáticos como el *kirkincho* o el *Machu Picchu* en un escenario, la discoteca *Enterprise*, que no forma parte del mito histórico: la ciudad inca, que resistió hasta el fin el cerco de los conquistadores, sobre cuyos edificios se construyó el Cuzco colonial; la ciudad natal

¹ Chanove, 2012, p. 202.

² Chanove, 2012, p. 295.

del Inca Garcilaso quien se esmeró en contar la historia de su fundación mítica, eje y centro de la nueva civilización que el Inca equipararía con Roma, solo para citar algunos de los muchos relatos que forman parte del imaginario popular construido desde las crónicas coloniales.

En el presente trabajo me propongo mostrar que la manera como se representa el Cuzco en esta novela de Chanove se relaciona directamente con los mitos, el imaginario cultural y el espacio urbano recreado en la ficción desde las tensiones y disconformidades que parecen atravesar la tradición de la novela hispanoamericana. Desde esta perspectiva, que quiere abordar el tema de la representación de la ciudad, el «espacio literario» o la «espacialidad», considero necesario referirme brevemente al papel de los letrados en la construcción de la ciudad y a la representación del espacio en la tradición de la novela hispanoamericana teniendo en cuenta que

las ciudades —como ha señalado metafóricamente Rosalba Campra— se levantan con materiales que no solo provienen de canteras, aserraderos y fundiciones, sino también de los archivos de la memoria. Las ciudades «están hechas de ladrillos, de hierro, de cemento. Y de palabras». Ya que es el modo en que han sido nombradas, tanto como los materiales con que se las construyó, lo que dibuja su forma y su significado³.

De acuerdo con Aínsa, el modelo colonial de la capital- damero que se proyecta para asentar la sede del poder, «le da al escritor su lugar de importancia junto a clérigos, gobernadores y virreyes». Desde la ciudad, trazada en forma homogénea, regular y ordenada, se dirige la expansión y la consolidación de un estado que todavía no existe⁴. Ciertamente los letrados se incorporaron a este proceso de construcción de la ciudad y es obligada la referencia a «la responsabilidad de los cronistas en el planisferio original del continente, sobre la fundación y el trazado del imaginario cultural» y a los «aspectos problemáticos que se inauguran desde entonces en la definición de la identidad y en el ejercicio de la escritura»⁵.

Esta relación del poder de clérigos, gobernadores, virreyes y letrados con el espacio urbano que refiere Aínsa, no atañe solamente a la ciudad hispánica; está presente, afirma «en los mitos andinos de creación» en los

³ Aínsa, 2002, p. 20.

⁴ Aínsa, 2002, p. 20.

⁵ Llerena, 2002, p. 45.

que la ciudad refleja «los cuatro ángulos y las cuatro esquinas» tal como se relata en el Popol Vuh. «En el caso de Tenochtitlán y de Cuzco, la ciudad funciona como el gran centro ceremonial desde el cual se impone la autoridad sobre el resto del imperio»⁶. «En el Zócalo del DF, ese lugar sagrado de encuentros, cargado de imágenes míticas prehispánicas, se levantan la catedral y el Palacio Nacional coloniales y se anuncia la época moderna»⁷, descripción que bien puede aplicarse a Cuzco.

El letrado, señala Aínsa, percibe la ciudad como resultado de una intervención humana que ordena el caos de lo que está fuera, de la naturaleza que la rodea. Es la visión renacentista de la ciudad como «un espacio protegido y modelado por la cultura... Allí se va urdiendo la progresiva identificación de la gente con los 'lugares' que habita y se van localizando los referentes propios y ajenos que construyen un espacio familiar»⁸. Sin embargo, y pese a que la ciudad parece brindarle tanto seguridad como poder, la actitud del literato del Nuevo Mundo frente a las ciudades ha sido más bien negativa. Poetas y narradores, afirma Aínsa, rechazan lo que consideran «fabricado», la ciudad, frente a la espontaneidad de la naturaleza, el paisaje bucólico y paradisiaco del campo⁹. Y esta primacía de lo rural frente a lo urbano, de la Arcadia frente a Babel marca toda la narrativa hispanoamericana: «Desde el neoclásico al mundonovismo, pasando por el romanticismo decimonónico y los variados telurismos y nativismos que abarcan las primeras décadas»¹⁰.

Desde otra perspectiva, Llerena hace referencia a la, «intensa idealización de América que desprendieron los textos coloniales»; y por otra parte, «la demonización de ese mismo espacio como escenario natural de la barbarie»¹¹, dicotomía que originaría las posteriores oposiciones vigentes, tal vez, hasta el día de hoy: regionalismo/cosmopolitismo; unidad/diversidad, civilización/barbarie. Asimismo, estos textos sientan las bases de la problemática representación de «lo americano», que «enfrentarán directamente al escritor con la escritura», dificultades a las que se referirá explícitamente Hernán Cortés en sus *Cartas de Relación*: en las que además de dar cuenta «de la grandeza, extrañas, y maravillosas cosas

⁶ Aínsa, 2002, p. 21.

⁷ Aínsa, 2002, p. 21.

⁸ Aínsa, 2002, p. 22.

⁹ Aínsa, 2002, p. 22.

¹⁰ Aínsa, 2002, p. 22.

¹¹ Llerena, 2002, p. 45.

de esta gran ciudad de Temixtitan... sería menester mucho tiempo y ser muchos relatores y muy expertos», se refiere también al problema de contar «cosas de tanta admiración que no se podrán creer, porque los que acá con nuestros propios ojos las vemos, no las podemos con el entendimiento comprender»¹².

El asombro que produce la naturaleza de las tierras americanas despierta en los cronistas la necesidad de nombrar esa nueva realidad; y su «inventario», precisa Aínsa, conforma «buena parte de la literatura del periodo», que se prolonga en la independencia, tal como lo evidencia, entre otros, Simón Rodríguez quien propone como un «programa literario» que «la poesía abandone Europa y pase a América para asumir dos temas: el de la historia y el de la naturaleza»¹³. El romanticismo continúa ensalzando la naturaleza y la vegetación y muestra su fidelidad al viejo tópico virgiliano del *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*. La literatura del romanticismo latinoamericano, y la posterior, muestra su rechazo a las ciudades que han ido creciendo y convirtiéndose en «babilonias». La gran ciudad deviene en símbolo del mal, de la ambición, las nuevas «babilonias» pobladas de seres marginales que habitan conventillos, pensiones, lugares sórdidos. De allí los submundos de las grandes urbes, la fealdad, el tráfico cotidiano, la atmósfera contaminada. El narrador latinoamericano, afirma Aínsa, «difícilmente podría apostar al mito civilizador de integración y consolidación del espacio urbano. Nada parece detener el progresivo deterioro de las grandes capitales»¹⁴ y tras recorrer un sinnúmero de relatos —*Amalia* (1850) de José Mármol, *Historia de una pasión argentina* (1937) de Eduardo Mallea, *Los siete locos* (1929) y *Los lanzallamas* (1931) de Roberto Arlt, *Tierra de nadie* (1941) de Juan Carlos Onetti, *Adán Buenosayres* (1948) de Leopoldo Marechal, *Sobre héroes y tumbas*, de Sábato, (1961), «Los gallinazos sin plumas» (1955) de Julio Ramón Ribeyro, *País portátil* de Salvador Garmendia (1959), *La región más transparente* (1958) de Carlos Fuentes hasta las crónicas urbanas de Pedro Lemebel (1995)— se pregunta «¿Qué surge de todas estas obras y de esta visión que nos da la narrativa latinoamericana de sus ciudades?»¹⁵.

¹² Llerena, 2002, p. 46.

¹³ Aínsa, 2002, p. 23.

¹⁴ Aínsa, 2002, p. 29.

¹⁵ Aínsa, 2002, pp. 25-31.

Los escritores construyen las ciudades, o las inventan; crean un «espacio estético» a partir de lo visible, de la memoria colectiva, de sus experiencias o vivencias personales, de su percepción de los lugares como propios o ajenos, públicos o privados: de allí que la relación del hombre con la ciudad, con el «lugar», deviene en factor fundamental para la construcción de la identidad y de la creación artística¹⁶. Como bien concluye Aínsa, el espacio urbano que se crea en un texto ficcional se convierte necesariamente en «el lugar metafórico y privilegiado de la fundación por la palabra de los nuevos mundos del imaginario». En esta línea, Emma Álvarez Tabío refiriéndose a la historia literaria de Cuba, señala que «los textos más trascendentales sobre la identidad nacional han aspirado a la encarnación del texto en la ciudad» y encuentra esta misma aspiración entre sus más recientes escritores cuyas obras «diseñan una ciudad ideal, localizada entre los extremos de la esperanza y el terror, entre una distante Utopía y un inminente Apocalipsis»¹⁷.

Los escritores del siglo xx heredan de los letrados coloniales la necesidad de nombrar y representar lo americano. Son los fundadores del regionalismo y escriben las llamadas «novelas de la tierra» empeñados en nombrar el espacio latinoamericano, gran protagonista de un sinnúmero de novelas entre las que *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos es tal vez la más representativa. La llamada «nueva novela», si bien «repudió» esta obsesión de la novela regionalista por describir y nombrar la naturaleza, continúa obsesionada con la representación del espacio y la creación de Comala y Macondo «célebres pueblos imaginarios» recordarían «la capacidad expresiva y sintetizadora de la dinámica espacial en el relato»¹⁸.

En efecto, la nueva generación de escritores insistió, aunque con otros recursos, en la «espacialización literaria»¹⁹.

Macondo, Comala, Santa María, ciudades inventadas devienen en imágenes míticas de un continente; pero también la Lima de MVLL, la de Bryce Echenique, la de Oswaldo Reynoso o la de Enrique Congrains, el Buenos Aires de Marechal, o el de Sábado, los laberintos de Borges, etcétera, muestran cómo la representación literaria del espacio urbano era ineludible, no solo porque las ciudades se habían convertido en populosos centros de

¹⁶ Aínsa, 2002, p. 33.

¹⁷ Llerena, 2002, pp. 48-49.

¹⁸ Llerena, 2002, p. 47.

¹⁹ Llerena, 2002, p. 42.

atracción, sino porque estas necesitaban constituirse en referencias de identidad, y como tales en signos y 'entidades culturales'²⁰.

Frente a esta necesidad de representar, crear, inventar las ciudades hispanoamericanas que arranca, ya se ha visto, en la literatura colonial y prosigue en el XIX y el XX y que ha sido determinante en la invención de espacios míticos que aspiran a la universalización y construcción de identidades, me pregunto si esta persiste en la novela peruana de las últimas décadas inscrita en la posmodernidad. Me pregunto si la creación de «ciudades literarias» sigue vigente en nuestra narrativa actual; y si continúa, cómo se elaboran, se inventan y representan en relación con la construcción de identidades y la territorialidad considerando que «el territorio se mide, divide y delimita para su apropiación a partir de nociones como trazado, horizonte, límite, espacio privado, espacio público»²¹. La ciudad como espacio que propicia el encuentro o lo impide; la ciudad como el espacio donde se expresan las tensiones internas y externas, como metáfora de los mundos privados y subjetivos.

¿Qué espacio urbano recrea *Inka Trail*? ¿Cómo se expresan las tensiones, escisiones, la disconformidad con la ciudad real, en la ficción que funda, recrea, refunda 'otra realidad', esos «sueños, utopías generadoras de espacios alternativos o de simple evasión, pasajes sutiles de los planos reales a los fantásticos...» cuyos signos se reconocen sin dificultad en buena parte de la narrativa hispanoamericana contemporánea, cuyos autores no serían otra cosa que «buscadores de utopías» que refiere Aínsa?²².

Inka Trail está dividida en dos partes cuyos títulos, y epígrafes, son altamente significativos: «A la conquista de la última frontera» corresponde a la Parte I; y a la segunda, «Inka Trail», que le da a su vez el título a la novela. El epígrafe de la primera cita corresponde al conocido diálogo de «Casablanca» en el que, como recuerdan quienes conocen el filme (Michael Curtis, 1942), un devastado pero digno perdedor interpretado por Humphrey Bogart dueño del «Café de Rick» responde a la pregunta «¿Qué te trajo aquí?» «Mi salud. Vine por el mar». «¿Qué mar? Aquí no hay mar», replica su interlocutor. «Estaba mal informado», responde. Manuel, el cantinero de la discoteca *Enterprise*, escenario principal de la

²⁰ Llerena, 2002, p. 48.

²¹ Aínsa, 2002, p. 33.

²² Aínsa, 2002, p. 36.

primera parte, parece ser un Bogart de «Casablanca» solo que en lugar de instalarse en la ciudad marroquí proveniente de París llega del norte y se instala en Cuzco; y no como dueño sino como cantinero. La segunda parte tiene como epígrafe una canción popular a la que me referiré más adelante.

La novela de Chanove, como bien lo resume Adriana Churampi, se desarrolla en el *Enterprise*, «un local nocturno que sirve de escenario al desfile de personajes más variopintos convocados por las noches de la urbe internacional en que el turismo ha convertido el Cusco. Cada uno de ellos llega con una historia y un sueño propios»²³. Esta descripción se ajusta con precisión a la primera parte y no tanto a la segunda que funciona más bien como una digresión que narra el romance, fuera del *Enterprise*, en Machu Picchu y Arequipa, de dos personajes que durante un tiempo frecuentaron noche a noche el escenario principal, el espacio protagónico de esta novela.

Estamos, es importante señalarlo, en el Cuzco de fines de los años 90 cuando el turismo se ha incrementado al punto de convertir la ciudad en una urbe internacional y cosmopolita. El universo ficcional que recrea la novela apenas si atiende el mundo de los «cusqueños» quienes aparecen eventualmente como personajes ajenos y extraños. Aunque la novela de Chanove es fragmentada y se resiste a desarrollar una narrativa convencional en términos de trama y personajes, es posible determinar la presencia de algunos que cumplen funciones importantes aun cuando no sean protagónicos. En realidad, exceptuando a Manuel, cuya presencia es bastante visible (algunos fragmentos son narrados con su propia voz) ningún personaje es protagónico.

Podría decirse que el *Enterprise*, como espacio físico es a su vez metáfora de la ciudad imaginada, de la utopía. Definido por el narrador anónimo, quien se vale de una nueva cita de «Casablanca para enfatizar la analogía: «Este bar es la única oportunidad para los refugiados que buscan una visa para la salvación. Este bar es el purgatorio. Un punto intermedio» (p. 207), como «el bar de la frontera final». «El mejor lugar para los que estaban hartos» (p. 206), el *Enterprise* se construye como el único espacio posible para la sobrevivencia de los marginales, los perdidos, los que no saben qué hacer con su vida; en suma, los que no consiguen integrarse ni funcionar adecuadamente según las normas que impone el orden social. El fragmento titulado «Abandonad toda

²³ Churampi, 2008, p. 1.

esperanza» narrado por Manuel, explicita esta caracterización utópica del espacio como protagónico cuando luego de dictaminar que «No se puede negar que el *Enterprise* es un lugar agradable», lo describe en los siguientes términos:

La entrada principal está enmarcada por dos columnas de piedra esculpida en tiempos inmemoriales. En lo alto, en una tabla de bordes pintados de azul, se lee «A la conquista de la última frontera». Yo, en un arranque de amargo humor o de mal gusto, clavé una tabla equivalente en la puerta del baño: «Vosotros los que entráis abandonad toda desesperanza» (p. 221),

en clara alusión al inicio del *Infierno* de la comedia de Dante.

El *Enterprise* es el Cuzco creado por personajes que, según la propuesta de la novela, se encuentran en algún borde, a un paso del vacío «El Cusco es a veces la última ciudad antes del vacío. Hay una hermosa marca sobre la arena que solo traspasan los trece que están verdaderamente hartos» (p. 221). Arturo, el dueño, quien soñó con el *Enterprise*, dejó sus estudios de Artes Plásticas en Lima y se instaló en Cuzco con la herencia dejada por su padre. Más tarde se casa con Dominique, la francesa que llegó desolada a la ciudad (y en el *Enterprise* pidió: «Un Machu Picchu, por favor») abandonada por un muchacho argentino quien en París «le había llenado la cabeza con fantásticas ideas sobre una ciudadela legendaria» la había acusado de no buscar la vida verdadera: «Escucha tu voz interior. El vórtice magnético. La gran cultura de la América Secreta. Manco Ccapac y Mama Occllo». Antes de viajar al Cusco fue al Pompidou para escuchar viejos discos de Huascar Amaru (p. 202). Manuel, el cantinero de cuyo origen poco o nada se sabe («¿Usted es de Lima, señor?» le pregunta un taxista. Y responde: «No sabría decirle» [p. 264]), pero sí de su desesperanza y de su cercanía al modelo de Humphrey Bogart, es otro personaje que se ubica en el borde. En cierto modo podría ser considerado «protagonista» de esta novela en tanto que como lúcido, coherente y honesto perdedor deviene en una suerte de héroe trágico, aunque —y acá la posmodernidad, llámese escepticismo, ironía, ánimo subversivo— desaparezca al final. Solo una voz que es un rumor lo califica de radical y un «hijo de puta» (p. 356). Gerardo, un joven también limeño y exitoso empresario, llega arrastrando un abandono amoroso tras haber renunciado a su trabajo y vender todas sus pertenencias porque concluye que «No existe otra ciudad como el Cusco» basándose en «el descubrimiento de que la vie-

ja capital de los Incas reunía tres elementos clave. A saber: Naturaleza, Historia, Cosmopolitismo de frontera. ¡Una experiencia totalmente orgánica» (p. 240). De él se dice que cuando era un tecnócrata, «trabajaba en el piso noveno, en una oficina decorada con muebles diseñados por un tipo famoso» y una noche miró la ciudad, «un dibujo confuso de luces. Se alineaban, seguían la línea de las calles y de las avenidas. Debajo de cada luz estaba la gente» (p. 315). Se sugiere que tal vez esa noche tuvo esa suerte de revelación, la necesidad de abandonarlo todo e irse a la ciudad mítica, del mismo modo como la bella gringa April, turista como la mayoría que vive la experiencia y luego retoma su vida, cuando en el albergue de Wiñahuayna «ubicado en un lugar ideal para mirar de día hacia abajo y de noche hacia arriba» (p. 287), «el embrión de una idea la tocó como un rayo que atraviesa el espacio y toca un alto pino de ramas saludables» (p. 387). Luego se sabe: despide a su marido y a su padre (sus compañeros de viaje) y permanece en el Cuzco, enamorada de Gerardo, el peruano.

El *Enterprise* también alberga a los que viven en la ciudad, los artesanos, los que pasaban el día ofreciendo aretes de plata en un portal de la Plaza Regocijo quienes «a veces se presentaban como la acreditada delegación de una tribu en proceso de extinción» (p. 31), a bricheros como Tupi y Alias; y solo en la fiesta de Año Nuevo aparecen «cusqueños normales» representados en enfermeras, antropólogos, sociólogos que trabajan en diversas ONG. Así, se podría decir que el *Enterprise* replica la población visible del Cuzco: los que llegan y se van, los extranjeros; los que llegan para quedarse «en busca de la magia. Y de la nivea exaltación de la cocaína. Desde las grandes capitales del mundo parten los Boeing cargados con gente ansiosa de una experiencia elemental» (p. 241). Los «verdaderos cuzqueños» en su aparición eventual, una vez al año, bien parece aludir a su extinción o aislamiento o invisibilidad a causa de esa «tribu de salvajes hombres que, rejuvenecidos, se arrancaron del ambiente Windows y volaron cuatro mil leguas sobre plena mar cantando temas de moda» (p. 241). El Cuzco del *Enterprise* no alberga campesinos, indígenas, obreros, gentes de los sectores populares. Excepto, claro, si se transforman en bricheros como Tupi Velásquez Sinchi Roca «el último inca», un joven «de estatura inusualmente elevada entre los de su especie... su cabellera, muy negra, le llegaba hasta la mitad de la espalda. En su rostro, cortado a cuchillo anidaban dos pequeños y brillantes ojos peligrosos» (p. 244) y cuya historia —que el narrador pone en duda— es

la de un niño nacido en una comunidad campesina que maltratado por los sucesivos padrastros huye al Cuzco y tras deambular y trabajar como sirviente en una casa da familia, se escapa y llega al Lago Titicaca donde conoció a «su primera gringa», de quien dice: «No era bonita, después me di cuenta, pero a mí me pareció la más rica del mundo. ¡Es que me miraba a mí!» (p. 267). Se casó con ella y se instalaron en París; pero ella lo botó un día. Luego Tupi refiere que asesinó a un gringo. Lo cierto es que sabe muchos idiomas, viaja por el mundo siempre financiado por una mujer. ¿Qué veían en él las gringas? Se pregunta el narrador y responde: «A un hombre que era capaz de tomarlas por la cintura y llevarlas bailando por toda la pista del *Enterprise*. A un verdadero peruano que se erguía como quien surge de entre los arbustos de la jungla original. Eso veían y caían como moscas» (p. 244).

La novela está saturada de los más usuales estereotipos sobre el Cuzco desde la percepción de turistas extranjeros y peruanos recién llegados: ¡Cusco es la patria del Buen Salvaje, el hogar natural, la delicia de los Políticamente Correctos. El polo gravitacional de los malditos extraterrestres. Y también de los cazadores de recompensas (p. 205), dice la voz del narrador desde la perspectiva, tal vez de Arturo o de Manuel. «¡No hay otra ciudad como el Cusco» dice una pelirroja europea mientras baila señalando que «En el Cusco está la gente más increíble. En Lima también hay juerga pero la gente no se mezcla, Aquí en cambio está todo el mundo» (p. 215). Y cuando Gerardo, tal vez muy borracho reflexiona con solemnidad «El instante es lo único que tenemos... Nuestra propia insignificancia es lo único real. Lo único que tenemos. Nuestro imperio. El territorio de nuestra dignidad», el desesperanzado cantinero Manuel piensa que «el Cusco es miel para todos los chiflados» (p. 346). Solo Tupi Velásquez tiene otra visión del Cuzco: «Habla lo que te dé la gana. Y haz lo que quieras. Aquí todos los días empiezan de nuevo... El Cusco es una ciudad con una inmensa población de gentes que existen solo un día. Nunca nada importa» (p. 342).

El epígrafe de la segunda parte de la novela: «Los caballeros del Cusco salieron con lucimiento. Hicieron lo que debieron, pero deben lo que hicieron», en cierto modo alude, a mi juicio, a un desplazamiento bastante significativo que conduce al final de la novela y se relaciona con el fragmento titulado «Anthropological Work in Perú» donde un narrador anónimo reflexiona:

El Cusco es una ciudad intensa. Al deambular por las callejuelas con antiguos muros de piedra y luego desembocar en la hermosa Plaza de Armas con sus dos templos imponentes, uno empieza a entender una vez más que la historia no está resuelta. Que esa ciudad está desbalanceada. Uno siente que penetrar el Cusco es como acostarse con una mujer que suda las pesadillas de sus intrincados tiempo con otros hombres, no siempre deseados (p. 240).

Así, la ciudad aparece representada como una mujer violada una y otra vez víctima, pienso, de ese sinnúmero de turistas, de «chiflados», de cocainómanos, de seres erráticos que creen encontrar una tabla de salvación en su magia, y hasta de quienes se empeñan en conservarla como «patrimonio de la humanidad» olvidando que, como sugiere un turista: «a los nativos no les interesa ser únicamente parte de una pintoresca escenografía para turistas» (p. 275). La «vuelta de tuerca», la venganza de la ciudad contra todos los que la abusaron aparece representada en la figura de Alias, la brichera, la «chica que nunca había estado triste» (p. 34) descrita brevemente como «Morena, de rasgos delicados, cuerpo bien proporcionado» (p. 216), y cuyo verdadero nombre, según Tupi Velásquez, «Nadie nunca lo sabrá. Pero seguro que se llama Eulalia Matilde no sé qué y no sé cuántos» y todos comentan, con cierta burla que «Tiene sangre de Pachacútec». Alias es una sobreviviente, como Tupi; es astuta y sabe cuándo hablar con acento «entrañablemente andino» así como soltar, riendo, «misteriosas parrafadas en el sagrado idioma de los incas. Su pronunciación, según un miembro de número de la Imperial Academia del Quechua era ‘deliciosa’» (p. 260). Cuando se precipitan los acontecimientos que involucran a los principales personajes del *Enterprise*, simbólicamente la noche de Año Nuevo, la única sobreviviente es Alias, poco visible en realidad a lo largo de la novela. Ocurre que Arturo, Tupi, Manuel y Gerardo salen de su hábitat esa noche y se dirigen al prostíbulo llamada «La casa verde», en clara alusión al de Mario Vargas Llosa de la novela del mismo título. Allí, ebrios y drogados, Arturo y Gerardo se disputan a una prostituta y Manuel propone que como es un «asunto de caballeros, se resuelve como caballeros» (p. 353); o sea, con el juego de la «ruleta peruana», que a diferencia de la rusa consiste en que participan todos los presentes con un arma que tiene una sola bala. Cuando le corresponde el turno a Tupi, le toca apuntar a Gerardo y lo mata con la única bala de la pistola. Tupi es enjuiciado y condenado a prisión donde tiempo después muere «en un confuso incidente entre

reclusos» (p. 356). Arturo también muere, víctima de un melanoma. Y de Manuel no se sabe nada. Simplemente desaparece. Ateniéndonos al epígrafe, ¿qué debían hacer los caballeros? La respuesta parece ser que como auténticos caballeros debían demostrar su valentía disponiéndose ya sea a matar o a morir.

En el epílogo, se lee: «Alias fue feliz... de alguna manera consiguió el dinero suficiente y compró el *Enterprise*. Solo le cambió de nombre. *Inka Trail*. Música folklórica cada noche» (p. 356). Y aunque no se diga, otro Manuel oficiará de cantinero siempre listo a atender el pedido de quienes llegan a la ciudad mítica, mágica, exótica, «miel para los chiflados» buscando, para salvarse, antes de cruzar la frontera y caer al vacío, «Un Machu Picchu, por favor».

Así, *Inka Trail*, pese a sus características posmodernas y de ruptura, se inscribe en la tradición del narrador latinoamericano que, en palabras de Aínsa, «difícilmente podría apostar al mito civilizador de integración y consolidación del espacio urbano». Los que llegan a Cuzco atraídos por uno de los tantos mitos «dicen que en este valle se concentra la energía para eliminar, con un acto genuinamente radical y obligatorio, esa sensación de no estar en nada. Muerto» (p. 223) terminan irremediablemente destruidos, mueren o desaparecen, como los personajes de *Inka Trail*.

BIBLIOGRAFIA

- Aínsa, Fernando, «¿Espacio mítico o utopía degradada? Notas para una geopoética de la ciudad en la narrativa latinoamericana», en *De Arcadia a Babel. Naturaleza y ciudad en la literatura hispanoamericana*. ed. Javier de Navascués, Madrid, Iberoamericana, 2002, pp. 19-40.
- Chanove, Oswaldo, *Inca Trail*, en *Obra reunida. Poesía y prosa*, Arequipa, Biblioteca Arequipa Contemporáneos, 2012, pp. 197-356.
- Churampi Ramírez Adrina, «El brichero, un Andean Lover made in Perú», en <http://www.academia.edu/591914/El_Brichero_un_andean_lover_made_in_Peru> [03/05/2015].
- Llarena, Alicia, «Espacio y literatura en Hispanoamérica», en *De Arcadia a Babel. Naturaleza y ciudad en la literatura hispanoamericana*, ed. Javier de Navascués, Madrid, Iberoamericana, 2002, pp. 41-57.