reCHERches

Culture et histoire dans l'espace roman

8 | 2012

L'échec dans la littérature hispano-américaine

Testimonio del fracaso en *El monstruo de los cerros* de Luis Rodríguez Castillo

Mylène Herry

Edición electrónica

URL: <https://journals.openedition.org/cher/12239>

DOI: 10.4000/cher.12239

ISSN: 2803-5992

Editor

Presses universitaires de Strasbourg

Edición impresa

Fecha de publicación: 30 junio 2012

Paginación: 127-140

ISBN: 978-2-35410-046-9

ISSN: 1968-035X

Referencia electrónica

Mylène Herry, «Testimonio del fracaso en *El monstruo de los cerros* de Luis Rodríguez Castillo», *reCHERches* [En línea], 8 | 2012, Publicado el 21 febrero 2022, consultado el 24 febrero 2022. URL: <http://journals.openedition.org/cher/12239> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/cher.12239>

Ce(tte) œuvre est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International.

Testimonio del fracaso **en El monstruo de los cerros de Luis Rodríguez Castillo**

MYLÈNE HERRY
Université Toulouse-Le Mirail

En el año 2000, fecha de publicación del poemario *El monstruo de los cerros*, la sociedad peruana va despertándose de unas décadas de violencias y corrupciones extremas. Este pasado apocalíptico, a menudo ignorado por desarrollarse principalmente en los Andes, fue revelado en parte gracias a la Comisión de la Verdad y Reconciliación (2001-2003) una década después del final de la guerra interna. No sólo permitió ver las responsabilidades de los culpables, sean subversivos (Sendero Luminoso), paramilitares o militares, sino que les permitió también a los subalternos-testigos que se expresasen y contasen lo vivido de forma oficial y reconocida aunque en lengua quechua.

Fue en este contexto cuando fue premiado, en 2005, Copé de bronce Filonilo Catalina, (conocido bajo el seudónimo de Luis Rodríguez Castillo) al lado de Rocío Silva Santisteban (premio de plata) y Cristián Benites Zegarra (premio de oro) cuyos poemarios se integran también en una literatura post-conflicto, traumática y testimonial.

La obra estudiada, *El monstruo de los cerros*, se compone de dos libros titulados respectivamente «*Memorias de un degollador*» y «*Lamentos del degollador*». El primer libro consta de 18 poemas y el segundo de 13. A primera vista no pertenecen a formas poéticas tradicionales en cuanto a la versificación, a pesar de la presencia de estrofas, formas y rimas. En el poemario, es la voz poética la que va confiando sus experiencias personales, y sobretudo amorosas, fracasadas, en una sociedad peruana decadente. Si

nos referimos a la definición del término «fracaso»¹, parece imprescindible subrayar primero que *el malogro* sufrido es *el resultado* de una situación inicial, determinada. Luego, y por anticipación al estudio retórico del poemario, es esencial recalcar *lo funesto del suceso* así como la idea de *estrépito y rompimiento* que bien traduce la escritura poética.

Así, es necesario interrogar la relación de causa efecto entre el entorno social y el fracaso personal del individuo. Después, me centraré en el testimonio de este producto social a través de un discurso alienado. Por fin, me interesaré en las formas de la escritura que tiende, por su retorno a lo tradicional, a sublimar el fracaso del yo lírico.

El entorno social, causa del fracaso individual

Cabe señalar ante todo que el contexto nacional de posguerra aparece como telón de fondo implícito del poemario, más que como el trato de una temática central. Nunca se refiere claramente a la guerra interna sufrida ni a los problemas políticos inherentes al país en este principio del siglo XXI. Sin embargo, la elección del título *El monstruo de los cerros* revela la voluntad del poeta de inscribir su obra en un cuadro socio-espacio-temporal peruano acertado. En efecto, fue el apelativo dado a un *serial killer* al final del mandato de Fujimori. Así, el prólogo cita un archivo del periódico *El comercio* del año 1999 que va presentando el caso y, por extensión, al sujeto poético-protagonista:

Todo callao amaneció aterrado al hallarse la última de las víctimas del “monstruo de los cerros” en el cerro la “regla” ubicado en el barrio “Ciudad de papel”. Al parecer se trataría de una mujer trigueña de aproximadamente 19 años que fuera encontrada por un reciclador que se negó a dar su nombre, la víctima fue encontrada al igual que las nueve víctimas (desnuda, de cara al suelo, con la cabeza apuntando hacia la salida del sol y con las manos atadas), lo sorprendente es que a diferencia de las anteriores víctimas esta vez se encontró un mensaje escrito con sus propias manos, a continuación reproducimos las palabras encontradas: “Todos nacemos con un vacío que en el transcurrir de nuestras vidas nos empeñamos en agrandarlo, lo suficiente, como para que pueda ser llenado, cómodamente, por la muerte...” (*El comercio*, 8 de abril de 1999). (ARCHIVO/ LIMA-PERU/CASO CERRADO SIN RESOLVER)

1 Definición del término «fracaso» según la Real Academia Española: (De *fracasar*). 1. m. Malogro, resultado adverso de una empresa o negocio. 2. m. Suceso lastimoso, inopinado y funesto. 3. m. Caída o ruina de algo con estrépito y rompimiento. (4. m. *Med. Disfunción brusca de un órgano*). *El subrayado es nuestro*.

A primera vista, parece ser un caso “banal” de asesino, común a muchas sociedades. Pero, rápidamente, en «*Noticia de periódico amarillo*» (29), el lector desconfía por el uso del adjetivo «amarillo». Recordemos que la prensa amarilla es la prensa sensacionalista y perversa que difunde más rumores que noticias -para no decir mentiras-. Sandro Macassi la define así:

Recientemente, en el Perú, los diarios amarillistas sirvieron como herramientas de presión, difamación y debilitamientos de los adversarios políticos del régimen autoritario de Fujimori. [...] Ciertamente, el objetivo del gobierno no era convencer a los lectores de los diarios sino influir en todas aquellas personas que de una manera o de otra, miran, a diario, los titulares en los kioscos. [...] Otro de los usos dados a esta prensa fue el de distractor político, generando cortinas de humo y escándalos de la farándula o inventando hechos como “la virgen que llora” para reorientar la atención pública de los hechos que eran desfavorables al gobierno de turno.

Además, lo confirma la voz poética unas páginas más tarde, en «*Noticia de último minuto*» (34):

Confirmado
la sucesión de asesinatos
sólo fue
la mascareta
de un poemario dominguero

La referencia periodística permite una identificación errónea del sujeto lírico que hace de asesino y manipula así al lector. Pero, nos damos cuenta de que la actitud del alienado responde de forma paródica a la manera con la que se trató la información del caso a nivel nacional: como podemos leer más arriba nunca encontramos al culpable de aquellos crímenes... La razón es sencilla: nunca existió *el monstruo de los cerros*. Fue una estrategia psicosocial vinculada por el gobierno de Fujimori (Vladimiro Montesinos y Sigifredo Luza) que, por este intermediario, desvió a la población de su política abusiva y corrompida. Aterrados por el caso, los limeños psicóticos sólo pensaban en el peligro de salir. En este sentido, me parece interesante la opinión del peruano Alfieri Díaz Arias diez años después del suceso:

La comunicación buscaba embrutecer al peruano promedio con la finalidad de crear a una persona manipulable. Creo que el gran pecado de Fujimori es haber corrompido el país social y psicológicamente, haberse tirado la plata de las privatizaciones -de la que debe quedar un buen saldo en cuentas bancarias extranjeras - en pervertirnos y degradarnos moralmente.

Es este peruano, alienado y oprimido por aquella política de la mentira, el protagonista de este poemario que tiende a establecer y exponer el balance sociohumano (*el resultado* del que hablamos en la definición de fracaso).

El entorno social urbano de la voz poética de origen campesino parece ser uno de los motivos de un malestar evidente, traducido en parte por un análisis severo de lo humano. La emigración y el intento de integración engendraron en parte la ocultación de su educación para imponerse. Se oponen lo material con lo natural, lo intelectual con lo manual, lo urbano con lo rural, lo limeño con lo andino. Así, recuerda:

Yo nací como cualquiera
y aprendí
– muy pronto –
que el sonido del hierro era más intenso que cualquier verso
tengo
como *joby* hacer cañas de pescar y luego lanzarlas al cielo
«*Autorretrato II*» (22)

Aprendió a ser hombre de la ciudad, condicionado por las pautas sociales establecidas de las cuales uno depende para sobrevivir, ser respetado y ser reconocido. En *Autorretrato I*, son las señales y el tráfico que establecen, en vano, el cuadro limeño de la voz poética: el monstruo-limeño lucha contra el tiempo que pasa e incluso lo padece. El semáforo lo representa bien a lo largo del poemario y, por extensión, el color verde será el de la permisión: «Llorando... / incluso por otras penas / esperando luz verde» (17). Se rebela contra la sumisión del ciudadano a aquellos valores sociales falsos, cuyas obligaciones son las de las apariencias. Así, el recuerdo de haber sido «un señor de lentes» soportando la rutina diaria del tráfico le permitió asumir los gestos familiares («la familia en la billetera»: 17). También, la sonrisa de la mujer es «un animal amaestrado» que traduce lo superficial de las relaciones y explica en estas condiciones la marginación. Este trastorno antisocial parece ser un síntoma de los que llamamos los sociópatas (León Parada: 17-18)².

2 «De otro lado, está el sociópata, que en su concepto y definición médica y conceptual, es aquel individuo que muestra un temperamento bastante normal ante los demás, pero que no ha podido adquirir atributos de la socialización; es decir, pareciera que está muy bien integrado a los grupos sociales (familia y comunidad: hogar, vecindario, escuela...) pero su condición mental está casi siempre fuera del contexto en que se desarrolla como persona.[...] Es un resultado que, por la ausencia de los habituales agentes socializadores y por la crianza incompetente, especialmente por parte de los padres y parientes, que le han «allanado», «inducido» y «llevado» a estadios de disfunción mental críticos en su adaptación social al entorno y contorno donde se desarrolla como persona».

En «*Identikit del monstruo*», por ejemplo, intenta presentarse e insiste en el entorno que pesa sobre el hombre:

Es un hombre de campo lleno de ciudad con ojos cargados de TV
señales / números / semáforos
áreas verdes y
pulmones con CO₂

Un hombre que habla idioma de hombre
(vocales cancerígenas y una que otra consonante luchando por no caerse /
del abecedario)

Desde el primer verso, notamos la dicotomía ciudad/campo, hombre/monstruo que provoca la falta de identificación del monstruo, enajenado como un hombre “civilizado”, en el sentido de occidentalizado, cuyo idioma se ha de entender (no como el de los Andes, despreciado e ignorado). Está robotizado y deshumanizado – aunque sepa hablar, la soledad le impide expresarse y se vuelve enfermo –. La única puerta de salida de esta rutina diaria parece ser para el monstruo las experiencias nocturnas. Al disociar el día-prisión y la noche-libertad encuentra un pseudo equilibrio que le permite al principio seguir asumiendo la vertiente socioprofesional. Sigue presentándose:

pasea por las noches
gramputeando a los gatos
pateando
cuanta colilla de cigarro le salga al paso
y por las mañanas vuelve a ser hombre
es decir
estatua de mármol que consulta su calendario

«*Identikit del monstruo*» (32)

Una vez perdido su último espacio de goce diurno que era el espacio amoroso, esta búsqueda frenética de un mundo de sustitución, liberado y marginal, aparece como una obsesión- necesidad. La decepción amorosa de la que sufre acaba por alienarle y perderle. Además, el hecho de alegorizar la muerte a través de la imagen de «una mujer de piernas largas que camina apurada en la ciudad» («*Víctima I*»: 28) anuncia la neurosis del personaje, obsesionado por su amada. Se va construyendo a partir de aquel entonces el personaje del monstruo que ya no tiene nada que perder.

Testimonio del monstruo, producto de una sociedad quebrada

El poemario se construye como una confesión-testimonio en la que se siguen las divagaciones de la voz poética tras la pérdida de su mujer. En el primer libro *«Memorias de un degollador»* o *El monstruo de los cerros*, hay una serie de poemas titulados «Cavilaciones» que ponen de realce la introspección poética del monstruo. Notamos, conforme avanzamos en la lectura, una alienación del personaje monstruo, él que viene de los cerros, el otro. Como ya dijimos, el desfase sociocultural y la pérdida-muerte del Amor le condujo a privilegiar las experiencias nocturnas, como si este momento sin luz, desprovisto de reglas sociales, fuese ideal para rellenar el vacío. Así, su monstruosidad se revela: el robot, producto social, se animaliza y busca presas. Se disfraz, «se viste de murciélago» (25) y afronta la noche en busca de la *muerte*. Entra en una locura y un trance:

Pienso:

*¿acaso el mundo sea
un enorme huevo y el hombre
una oruga en el tiempo?*

Dejo crecer mis manos y las echo al mundo
y a mis manos
no les interesa el mundo
se van al bosque
y regresan
con unicornios y centauros
a veces traen
dos luciérnagas en el rostro de una muchacha
pero mis manos tienen la manía de crecer más allá de los que les permite el
día
y
es por ello
– que a mis manos –
las podo en primavera.

«Cavilaciones VI» (26)

Este poema, de corte surrealista, recuerda la manipulación de la cual es víctima el lector, llevado por un monstruo-poeta cuya arma es la pluma. Aquí, parecen ser sus manos las que actúan, las que van y regresan al bosque como si en cierto modo lo juzgasen inocentes de esta barbaridad pensativa. Pero, los verbos «pensar», «dejar», «echar», «podar», conjugados en primera persona del singular, traducen a pesar de todo el poder de decisión de la voz poética. Aunque estas manos, personificadas, no se conforman con las

pautas diarias, por gustarles a ellas jugar con lo prohibido, aún las dirige el yo poético que sabe por donde anda. Se apropia del papel ficticio del personaje fantasmagórico, creado por su propia sociedad, y parodia el caso periodístico poniendo en escena a un poeta sociópata que confiesa sus demonios y fantasmas –tras la pérdida de su amada que define el motivo de la escritura- en la transcripción de su reflexión. El juego espacial de lo alto hacia lo bajo y, a la inversa, parece ejemplificar la alienación del personaje:

Me siento al borde del abismo que soy
y compruebo que nada es lo que ahora
atrás o encima
la luna desaparece como la emoción de mi primera comunión
abajo
sé que mi carne sería
un dulce cuadro devorado por los carros.

«Cavilaciones IV» (24)

Así, la verticalidad del abismo, traducido por la «y» del final del verso 1, el encabalgamiento y la posición del cuerpo sentado permitirán un lazo entre el cielo – *la luna* y la tierra – «*abajo, los carros*». Del mismo modo, será un lazo temporal entre el pasado (tiempo nostálgico) y el presente (tiempo de “la *nada*” o de la desaparición). En este sentido, más allá del objeto de la representación, el término “cuadro” parece remitir al caso clínico de la voz poética, sociópata. El sentimiento de ahogo de la voz poética, identificándose con Lucifer («*Despedida y arrepentimiento*»: 53), lo aleja de la luz, mundo en el que ya no se reconoce.

También, la cuestión del desorden mental se ve relacionada con lo material. Así, el sufrimiento se representa por un amontonamiento de suciedad:

Ya llevo mucho tiempo aquí
afligido
penSATIVO como el santito que se carga en la billetera
[...]
les confieso que si dios me quiere perdonar
sólo le pido una celda como ésta:
con el orden completo
la ropa sucia creciendo en un rincón como crecen las preguntas
la cama ociosa hasta no poder como yo
y
algunos libros desparramados / al / igual
que los pedazos míos que no logré guardar antes de mi encierro.

«Lamento I» (41)

Esta sensación de desmembramiento y hasta de descomposición insiste otra vez en la alienación del sujeto que se aproxima cada vez más a la muerte.

Mis huesos
envueltos
en pergaminos ahumados
llevan el sabor de una flor
algún día
mi cuerpo
también florecerá un Crisantemo con mi nombre grabado.

«El monstruo ante la tumba de una de sus víctimas» (33)

El peso de la soledad y el remordimiento hacen aún más difícil la tarea del lector que se va perdiendo entre la responsabilidad, la culpabilidad y/o la manipulación de la voz poética. El alejamiento del mundo social -más allá de su rechazo- acentúa la pérdida de identidad y permite una vuelta a los orígenes. Va reanudando entonces con lo andino privilegiando una cosmovisión natural. Sólo cree en las raíces de su mundo, los cerros:

Todas las noches
pelo la luna como a una fruta y me contengo en un suspiro
los cerros
– pienso –
deben de tener algo de ese dios del que me hablan
porque ellos tampoco sienten nada

«Lamento III» (44)

Perdió su condición humana, y las experiencias negativas e incluso mortales que sufrió le hicieron perder su inocencia. No remite a Dios con mayúscula sino a *aquel* dios contra quien luchó victorioso:

luché contra dios
y yo
heroico
entre las fauces de aquel dios
construí
el dios que ahora alcanzo
y sé
que no es
el cordero tierno que se ofrece en el altar

«Lamento VII» (52)

En este último verso, que remite al último verso de la *«Presentación»* del poemario («Te ofrezco mi historia/ como a dios el cordero tierno»: 15), parece claro el rechazo de la religión judeocristiana tras el desencadenamiento de las desdichas expuestas. Además, confirma el juego de manipulación

iniciado por la voz poética con el lector acerca de la autenticidad de los actos expuestos: al afirmar que su dios no es el que ofrece el cordero en el altar, confirma que la historia que nos ofrece nace de su imaginación. Estas referencias bíblicas le sirven como intertextos para estructurar su obra e insertarla, o no, en un cuadro peruano judeocristiano. La música y la literatura son otros medios para contextualizar la escritura fragmentada y permiten un reconocimiento tradicional del espacio nacional.

Las formas poéticas o la lucha contra el fracaso

Al leer el poemario, es esencial señalar el uso de la intertextualidad y de la hipotextualidad que tienden, respectivamente, a poner en relación textos entre sí con alusiones, citas o referencias o con derivaciones cuyo ejemplo es la parodia. Esta técnica literaria le permite al lector situarse en una realidad conocida, histórica o mítica, aunque ésta, por el sitio que ocupa en la obra, transfigure, configure, refigure o desfigure el texto de origen.

En el caso de *El monstruo de los cerros*, la voz poética se vale de un hecho periodístico erróneo para entrar en la escritura, lo que le va a permitir una libertad de discurso que transforma y desforma, exhibiendo siempre una relación con la literatura a la que se refiere. En este sentido, Gérard Genette define la parodia:

Ôdé, c'est le chant; *para*: «le long de», «à côté»; *parôdein*, d'où *parôdia*, ce serait (donc?) le fait de chanter à côté, donc de chanter faux, ou dans une autre voix, en contrechamp – en contrepont –, ou encore de chanter dans un autre ton: déformer, donc, ou transposer une mélodie (17).

Entonces, el canto de la mentira y de la corrupción de las que sufre el país tiene que aparecer por medio de la forma hipotextual, de ahí la dificultad para el lector de creer o no en los actos del monstruo asesino. Luego, esta referencia al canto está omnipresente a lo largo del poemario por el uso repetitivo del término «lamento». En efecto, el lamento, que puede ser andino, es una música que se caracteriza por la expresión de la tristeza y la queja. Se oponen otra vez los dos mundos: ciudad-mentira-valores falsos y campo andino-valores auténticos.

Desde la antigüedad, la oración funeraria suele alabar y llorar a los muertos según la tradición lírica y oratoria que recuerda hoy, por un lado, el género poético del *planctus* y, por otro lado, los lamentos del profeta Jeremy en la Biblia. No me parece inocente el hecho de confundir el monstruo con Jeremy si se refiere a su impopularidad, su exilio y su muerte

tras su interpretación de la captividad de Babilonia. El hecho de interpretar la historia de su país y revelar, aunque de forma poética, una verdad es relevante en el poemario. *El monstruo de los cerros* es monstruoso por pertenecer al otro mundo, desconocido, pero su origen y su dolor presente le permiten analizar el fracaso de la sociedad peruana. En este sentido, los dos libros remiten al mito del pishtaco andino, definido por Darwin Bedoya en su artículo:

A partir de los rituales empezaron a cobrar importancia las formas de acercarse a los dioses, «Apus» para la cultura andina, cada vez que estos se enfurecían y necesitaban algún «obsequio» para aplacar su ira; paulatinamente se fue tornando en plato predilecto, para los dioses, el sacrificio humano. Una de esas formas fue la degollación que, como sacrificio significa que la vida de la colectividad está por encima de las vidas individuales, pues la ofrenda tiene por objeto conseguir el beneplácito de los seres del otro mundo para que no sucedan tragedias como cataclismos, sequías, diluvios, pestes; para que la cosecha sea buena, para que la tierra esté contenta, para que la especie se procrea, para que la conquista de territorios sea la mejor, etc.³

Cabe señalar para la comprensión del poemario que el sacrificio de una muchacha virgen se consideraba como un deleite. Así, testimonia la víctima V: «YO ERA VIRGEN (niña de pudor entre las piernas)» (55). Se registra en una cultura andina y rechaza de esta manera lo occidental, objeto del fracaso y del olvido. Este sentimiento reanuda con la tradición literaria peruana, en particular con la poesía del andino César Vallejo, a quien se alude varias veces en el poemario. La temática del sufrimiento humano, el pesimismo y la angustiosa visión del mundo es, en *Trilce* (1922), una manera de compartir las dudas del autor. En *Los heraldos negros* hay un poema titulado «*El poeta a su amada*» que me parece resumir bien la obra de Luis Rodríguez Castillo. En este sentido, los intertextos vallejianos traducen, por medio de imágenes y formas, el estado de ánimo del monstruo. Así, el rey/hombre o la desarticulación de los tiempos en «*Despedidas y*

3 «Es a raíz de estas representaciones que el degollador se torna en un personaje que cumple una función o encomienda sagrada al realizar su labor tan vital para la tranquilidad de los pueblos. ¿Quién osaría desafiar la furia de los Apus? Desde los relatos bíblicos que narran sacrificios, hasta los más recientes, siempre se ha hablado de los sacrificios humanos. Verter sangre humana era una manera de humillarse y a la vez de alcanzar el honor para expresar la gratitud y pagar la deuda a los dioses por el sacrificio que hicieron ellos mismos en la creación del mundo. Cuando el sacrificio consistía en ofrecer la vida de otra persona, ésta era raramente un esclavo (ya que el sacrificio era menos valioso). Normalmente debía ser una persona libre ofrecida voluntariamente o un prisionero de guerra. Una muchacha virgen era el deleite, casi como un mozo casto».

arrepentimientos» pertenecen a su forma poética. También, el uso de la «O» en medio de versos se refieren a textos de Vallejo:

Los días no se van
 más bien vienen como páginas
 O
 como asustados pájaros.

«Lamento VI»

Para ampliar los ejemplos de intertextualidad, citemos las referencias a la obra de Rubén Darío con las imágenes de «los centauros y unicornios» que aluden a *Los cantos de vida y esperanza*. Al leer los «Autorretratos», muy parecidos a las temáticas de «Seven PM», se siente también la influencia de la poesía de Octavio Paz. Entre las referencias bíblicas, está la langosta considerada como un animal hambriento y feroz (Deuteronomio 28; 38): «Echarás en tus campos mucha semilla y será muy poco lo que coseches, porque la langosta lo devorará». En «Cavilaciones II», la voz poética trata también este episodio: «y mis lágrimas saben a langostas con hambre». La intertextualidad revela una necesidad de inscribirse en una realidad cultural cuyas tradiciones literarias, musicales o religiosas -seleccionadas sobretodo bajo forma de imágenes y conceptos pesimistas- participan en la identificación de la voz poética y, por consecuencia, en su redención.

Se desarticula en cierto modo la escritura que se aproxima por su estructura a una confesión oralizada en la que se interrumpen los pensamientos, las cavilaciones y los lamentos del degollador, con las voces de las víctimas en forma dialógica. Así, los poemas titulados «Cavilaciones» separan los «Autorretratos». Luego, de forma entrecortada, se da la palabra a la mujer víctima así como a voces exteriores («Noticia de periódico amarillo»: 29). Sin embargo, los dos libros que componen el poemario refieren a episodios inseparables de la experiencia del monstruo como muestra Bladimiro Centeno Herrera: «Ambos libros refieren a la experiencia amorosa que vive el poeta en un espacio urbano marginal y conforman una unidad temática en dos etapas complementarias: la celebración del amor y la reflexión sobre la ausencia de la mujer amada».

Al observar la repartición del poemario, es obvio que se traduce cierta coherencia poética, una ilación vil (si jugamos con la palabra *cavilaciones*). Así encontramos formas poéticas como el «acertijo» o el «lamento»; luego, las «noticias» del primer libro remiten a «la nota» del segundo; el cambio del indefinido «un» en el definido «el» de los títulos sugiere la reconstrucción identitaria del yo lírico, capaz al final de reconocerse a sí mismo. El

desorden se vuelve orden y el fracaso social se sublima por la fuerza del decir y del escribir. Por ejemplo, a lo largo de la obra, encontramos una irregularidad en la versificación que va del monosílabo a versos de 30 sílabas. Esta ruptura visual se trasciende en la lectura que se vuelve jadeante lo que puede connotar, a mi parecer, varios sentimientos: la perversidad, el llanto, el miedo o la duda.

Por ejemplo, «*Acertijo*» (27) presenta, en lo bajo de la página, un poema cortado en su mitad como se corta el cuello de la víctima, simbolizada por la hostia:

Adivina	ahora
en qué cerro	le corto el cuello
a esta hostia desnuda	
que me gasta el tiempo.	

De forma similar, «*El monstruo describiendo a su víctima*» (31) pone en escena la emoción sentida al observar el cuerpo de la amada y lo materializa, como lo anuncia en el poema, dibujando una cascada horizontal:

Sus ojos asustados
 dibujando la cascada de mi infancia
 (en mis ojos complacidos y multiplicados llorando de emoción)
 su pelo suelto
 dejando volar toda esperanza
 sus manitas maniatadas y moradas
 llorándole a un dios que ya ha muerto
 su cuerpo
 entero
 desnudo
 lamido por la noche
 y yo
 con la esperanza
 de que el hombre no descubra aún el idioma de las piedras.

En este poema, pasamos del trisílabo a versos de veintiuna sílabas creando un vacío espacial pensado en el que la palabra *emoción* está en el paroxismo de la cascada. Al contrario, el *yo* será el punto más bajo de la caída de las aguas como representación de la alienación. En cuanto a la versificación, nos damos cuenta de que se vale de formas poéticas tradicionales, aquí la silva libre impar. Para las rimas y los sonidos, es necesario notar el juego de las aliteraciones en «ando», muy usadas a lo largo del poemario, acaso sea una manera para la voz poética de seguir existiendo. El verso 6 presenta una aliteración clara con la repetición de las consonantes m, n, t y d que pueden

sugerir la maternidad en su sonido, el hecho de mimar y ser mimado, lo que contrasta con la violencia del propósito. Las asonancias también suelen poner de realce esta oposición entre ternura (con la repetición de la «A» acentuada), y cierta violencia, con las vocales E y O. Se leen estos poemas, que recurren a sonidos relativos a la emoción experimentada, como un testimonio de su experiencia dolorosa de la vida.

A lo largo del poemario, en efecto, se juega con la palabra, herramienta primera del poeta, hasta proponer una metapoesía en la que se trastornan las pautas establecidas. Entonces, los actos poéticos se confunden con los amorosos y permiten así una alegorización de la muerte-mujer, hecha objeto-palabra a la que se alude con cierta distancia, desprecio e incluso perversidad:

a veces
juego con la palabra
la desnudo / la visto
y la vuelvo a desvestir para encontrarme a solas con la palabra
«Autorretrato II» (23)

Uno necesita verbalizar – signo de lucha contra la sociedad – para «no caerse del abecedario». Va buscando las formas del decir que le salvarán de la caída social representada por el acto de degollar. Así, los insultos, el llanto, la agonía, los besos y la lengua abundan a lo largo de la lectura.

El poemario pone en escena la búsqueda del sentido: la escritura, a primera vista fragmentada, lucha por salvar el discurso y, por extensión, da a entender la necesaria vuelta a los fundamentos como forma de resistencia al fracaso social. La alienación del personaje monstruo alegoriza en cierto modo a la sociedad peruana que padece los prejuicios socioculturales así como la culpabilidad de un pasado próximo. Se revela al final la redención de la voz poética que va confiando a su madre sus esperanzas:

madre
no te preocupes demasiado
todos los hombres tenemos un pedazo de cielo asegurado
está escrito.
«Última nota» (56).

Bibliografía

Bedoya, Darwin, 2009, «Las huellas en el espejo: apuntes sobre *El monstruo de los cerros*»: <http://www.losandes.com.pe/Cultural/20090315/19813.html>.

- Centeno Herrera, Bladimiro, 2009, «Diario de lectura: El monstruo de los cerros de Filonilo Catalina»: <http://latorredelasparadojas.blogspot.com/2009/05/diario-de-lectura-el-monstruo-de-los.html>
- Díaz Arias, Alfieri, 18/04/2009, «*El monstruo de los cerros*»: <http://alfierro.blogspot.com/2009/04/el-monstruo-de-los-cerros.html>
- Genette, Gérard, 1966, «Proust palimpseste», *Figure I*, Paris, Seuil.
- León Parada, Víctor, 2006, *El interrogatorio de testigos en Audiencia de juicio oral*, Bogotá, ECOE Ediciones.
- Macassi, Sandro, 2002, «La prensa amarilla en América Latina», In *Chasqui* n° 77, Lima: <http://chasqui.comunica.org/77/macassi77.htm>
- Rodríguez Castillo, Luis, 2007, *El monstruo de los cerros*, Lima, Ediciones Copé.
- Vallejo, César, 1999, *Obra poética completa*, Madrid, Alianza editorial.