

Ajos & Zafiros



- Universos alternos de José Watanabe: análisis / entrevista / poemas
- Narrativa peruana: erotismo y picaresca ■ *Lima de aquí a cien años (1843)*
- Poesía británica contemporánea ■ Crónicas de dos exilios

Adolph / Lauer / Ubilluz / Cronwel Jara / Schwalb / Luis F. Chueca / Iwasaki

as & zs

Ajos & Zapiros



Ajos & Zafiros

Revista de Literatura

Nº 7



Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Universidad del Perú. Decana de América

Ajos & Zafiros

Revista de Literatura

Director

Alberto Valdivia Baselli

Subdirectores

José Cabrera Alva (Coordinador General)

Agustín Prado Alvarado

Coordinadores de área

Frida Poma Escudero

Moisés Sánchez Franco

Comité Editorial

Penélope Vilallonga (Coordinadora)

Fernando Iriarte

Lis Arévalo Hidalgo

Christian Bernal Méndez

Ilustración de carátula y viñetas interiores

Sandra Gamarra

Diseño de carátula:

Mary Ann Effio Portugal

Diseño y Multimedia:

Igor Poma Escudero

José Cabrera A. / Frida Poma E.

© 2005, Ajos & Zafiros

Reservados todos los derechos.

Hecho el depósito legal N° 99-4740

ISSN 1684-7806

Página Web: <http://ajosyzafiros.perucultural.org.pe>

Correspondencia

Forain 155 – Dpto. 201, San Borja, Lima 41 – Perú

Teléfono (51-1) 436 1893 / Fax (51-1) 435-8387

E-mail: ajosyzafiros@terra.com.pe

El comité editorial solo devuelve los originales solicitados y no mantiene correspondencia sobre colaboraciones no requeridas. Las opiniones vertidas en los artículos son responsabilidad exclusiva de los colaboradores. Todos los textos publicados en Ajos & Zafiros son rigurosamente inéditos.

SUMARIO

PRESENTACIÓN		11
LA PIRA DE LOS SENTIDOS		
Dossier 1: Los universos alternos de José Watanabe		
Un (silencioso) grito contra la muerte. Lectura de un poema de José Watanabe	Luis Fernando Chueca	15
Raíz y praxis del deseo en <i>Cosas del cuerpo</i> de José Watanabe	Moisés Sánchez Franco	25
Mitología privada. La representación laredina en la poesía de José Watanabe	Edmundo Sbarbaro	41
<i>Ekphrasis</i> como <i>traducción visual</i> y correspondencias literarias en el lenguaje pictórico desde «Museo interior» de José Watanabe	Alberto Valdivia Baselli	57
Entrevista: José Watanabe. Las paradojas del lenguaje		69
Poemas	José Watanabe	86
Dossier 2: Dentro y fuera del canon: erotismo y picaresca en la narrativa peruana reciente		
Mario Vargas Llosa: El erotismo convertido en piedra angular del capitalismo tardío	Juan Carlos Ubilluz	89
¿Hacia una picaresca peruana? A propósito de <i>Maldita ternura</i> de Beto Ortiz	Fernando Rodríguez Mansilla	101

COROS DE LA PIEDRA

Poesía

Terminal Pesquero, Cerro Azul. A la manera de Joseph Brodsky	Mirko Lauer	111
Muelle en la calle 50 / Afluentes subterráneos / Concierto de verano	Rodrigo Rojas	112
Mientras el Papa baja las escaleras del Vaticano	Manuel Fernández	114
Synicism / Cinismo	Mónica Beleván	115
Mare tranquillitatis Palus somni	Diego Lazarte	116

Narrativa

Un empleado público	José B. Adolph	118
La deshonra	Cronwel Jara	122
Hombres/maniqués	Carlos Schwalb Tola	124
Otra de Mefistófeles y el andrógino	Fernando Iwasaki	127
Ubicuidad de las voces	José Güich Rodríguez	132

MIL LENGUAS DE DISTANCIA

Poesía británica contemporánea

«Musa» de Jo Shapcott	Mirko Lauer	137
«Mi vida dormida» / «Sé que debería amarte» de Selima Hill	Mirko Lauer	138
«Aún no eras mi madre» / «San Valentín» de Owen Sheers	Yander Miroslavy Abanto	140
«Monopolio» / «11 de febrero de 1963» de Paul Farley	Penélope Vilallonga Natteri	142
«Aquí está todo» de Peter Sirr	Alberto Valdivia Baselli	144

«Un día en Hiroshima» de Tobías Hill	Lis Arévalo Hidalgo	146
«Lo que importa» / «Río» de Jane Draycott	María Isabel Gómez Velarde	150
«Durante el eclipse» de Pascale Petit	Frida Poma Escudero	152
«Mañana de nieve» de Henry Shukman	Frida Poma Escudero	153

OTROS ECOS HABITAN EL JARDÍN

Dos exilios	Róger Santiváñez	157
Ida y vuelta de la desesperanza. Crónica triste de Madrid con final feliz	Javier Garvich	161

FANTASMAS DE PAPEL

Siglo y medio de silencio: Una apertura para <i>Lima de aquí a cien años</i> (1843)	Christian Bernal Méndez Penélope Vilallonga Natteri	169
<i>Lima de aquí a cien años</i> (Folletín-1843)	Julián M. del Portillo	172

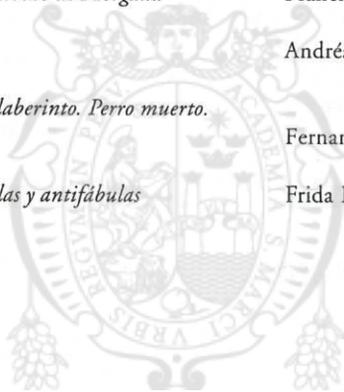
NOTICIAS DEL CORSARIO NEGRO

Saúl Yurkievich, en la memoria. (Argentina, 1931-Francia, 2005)	Grecia Cáceres	197
--	----------------	-----

GALEÓN DE LIBROS

Javier de Navascués. <i>Los refugios de la memoria. Un estudio espacial sobre Julio Ramón Ribeyro</i>	Fernando Rodríguez Mansilla	203
Ricardo Silva Santisteban. <i>Escrito en el agua</i>	Moisés Sánchez Franco	206
Jorge Frisancho. <i>Desequilibrios</i>	José Cabrera Alva	208
Mario Vargas Llosa. <i>La tentación de lo imposible</i>	Vanessa Córdova	210
Juan de Espinosa Medrano. <i>Apologético en favor de Don Luis de Góngora</i>	Elio Vélez Marquina	212
Cecilia Podestá. <i>Fotografías escritas</i>	Moisés Sánchez Franco	214

Yazmín López Lenci. <i>El Cusco: paqarina moderna</i>	Christian Bernal Méndez	217
Víctor Andrés Ponce. <i>De amor y de guerra</i>	Víctor Quiroz	220
Luis Fernando Chueca. <i>Contemplación de los cuerpos</i>	Rocío Silva Santisteban	224
Carlos Gallardo. <i>Parque de las leyendas</i>	Fabricio Escajadillo del Solar	226
Carlos López Degregori. <i>Flama y respiración</i>	Luis Fernando Chueca	227
Mario Bellatin. <i>Perros héroes</i>	Olga Rodríguez Ulloa	229
Fernando Iwasaki. <i>Neguijón</i>	Irene Cabrejos	231
Armando Robles Godoy. <i>Un hombre flaco bajo la lluvia</i>	Américo Mendoza Mori	233
Jorge Eduardo Benavides. <i>La noche de Morgana</i>	Francisco Ángeles Menacho	235
Róger Santiváñez. <i>Eucaristía</i>	Andrés Piñeiro	237
Alfredo Bushby. <i>La dama del laberinto. Perro muerto. Historia de un gol peruano</i>	Fernando Iriarte	240
César Silva Santisteban. <i>Fábulas y antifábulas</i>	Frida Poma Escudero	244
Datos de los autores		249



PRESENTACIÓN

Como un trazo en la piel, la dermis de *Ajos & Zafiros* abre este número sétimo entre sílabas silentes y destellos horadados desde la página y contra ella. *Los universos alternos de José Watanabe* se deslizan en sutileza y dejan que el tejido interpretativo se despliegue en nuestros ojos como espejo del deseo y la muerte. El poeta, además, dialoga (en acto de presencia y en verso): entrevistamos la voz y los ojos del poeta, el mismo que, reservado, nos entrega dos poemas inéditos que este *Ajos & Zafiros* publica sutil pero sin pudor. Lo canónico y lo externo a él refractan el propio devenir de nuestro mapa simbólico en los estudios de la narrativa reciente: El erotismo en Vargas Llosa es desmontado en despliegue analítico y nos hacemos una pregunta *in the record*: ¿es posible una picaresca peruana en el presente siglo?

Otros ecos habitan el jardín y se reflejan en dos exilios (en ambas orillas del Atlántico) y el viaje se prolonga a *Mil lenguas de distancia*, lenguas bilingües que nos instruyen en las leguas que nos separan (y nos acercan) a la novísima poesía británica. *Coros de la piedra* nos entrega un espacio narrativo de cuentos inéditos en donde maestros peruanos y referentes contemporáneos despliegan su estilo: Iwasaki, Schawlb Tola, Cronwell Jara y J. B. Adolph son contenido del continente dérmico. La poesía, por otro lado, se entrelaza y se distiende desde Mirko Lauer a poetas de última generación, donde Mónica Beleván enciende un contrapunto de lenguas, desde el subsuelo de nuestras páginas hasta la zona de traducciones inglesas, en nuestra lengua y el idioma de las Islas Monárquicas.

Fantasmas de papel rescata y publica íntegramente la novela de folletín que se sugiere, gracias a las más recientes investigaciones de replanteamiento del canon literario publicadas en nuestra revista, fundadora de la ciencia ficción en el Perú (y, quizás, fundadora de la novela peruana): *Lima de aquí a cien años* (1843). *Galeón de libros* fondea en nuestro Primer Puerto una vez más cubriendo de signos el maderamen de lo recientemente publicado en nuestro medio y allende las doscientas millas marítimas. Saúl Yurkievich, *in memoriam*, reabre *Noticias del corsario negro*, tan de luto en

nuestra tristeza porque toda despedida ahueca un poco más el alma del sentido y corrompe de espacio el sentido del alma ya negándose.

La página es piel y va siempre más allá (Sandra Gamarra detalla nuestra *piel allá*), es órganos pero se refracta siempre en millares de espejismos. Otra vez la piel del *uroboros* es nuestra piel, otra vez hemos de mirar con los ojos abiertos nuestra santa cruzada y no dejar vacío el espacio. Anudando el cuerpo del texto y más allá del texto. Desde la página. Contra la página. En el anverso y el reverso de la página. El viaje en los ojos, mientras el lenguaje se desprende en inmediata flama. Arriba el cielo, *al fondo la mirada*.

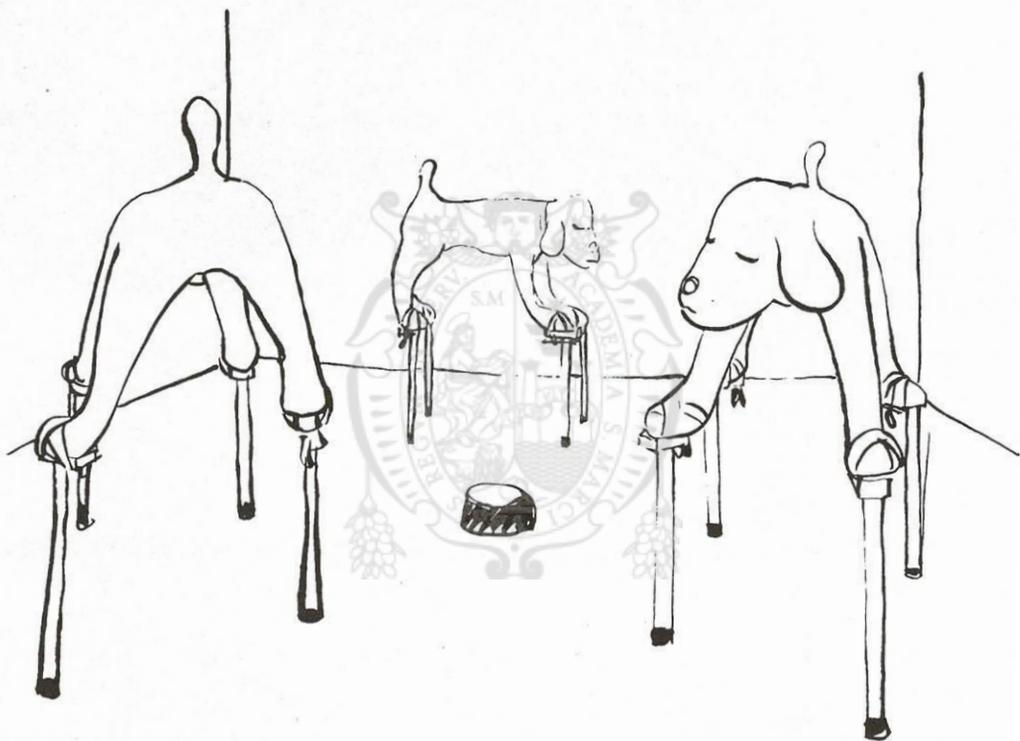


La pira de los sentidos



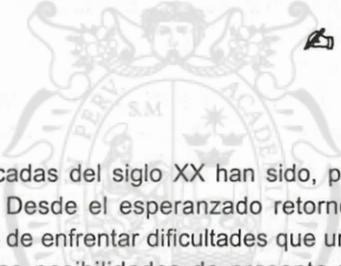
as & Zs

Ministerio Nacional del Mayor de las Mujeres
Elecciones 2013



UN (SILENCIOSO) GRITO CONTRA LA MUERTE

Lectura de un poema de José Watanabe

 **Luis Fernando Chueca**

INTRODUCCIÓN

Las dos últimas décadas del siglo XX han sido, para nuestra historia nacional, dramáticamente agitadas. Desde el esperanzado retorno a la democracia formal en 1980, el Perú no ha dejado de enfrentar dificultades que una y otra vez se han percibido como amenazas a nuestras posibilidades de presente y de futuro: desde la guerra interna que tiñó de muerte al país durante más de diez años –y dejó graves heridas y evidencias de las profundas fracturas que existen, desde hace centurias, en el seno de la sociedad peruana–, hasta la crisis económica, la corrupción y pérdida casi total de los niveles de institucionalidad democrática al final del milenio.

En ese contexto, desde diversos campos del estudio y la reflexión, se han intentado –y se intentan– acercamientos que resulten reveladores de lo que ha ocurrido en nuestra historia y de lo que somos como país. La creación poética, a pesar de que no pretende explicaciones que tengan validez científica o sustento argumental, también ha participado –desde sus particulares coordenadas de representación y simbolización– en esta dinámica de reflexiones sobre el país. Entre las propuestas más interesantes que han resultado de estos procesos –individuales e intersubjetivos simultáneamente–, sobresale una metáfora cuya utilización en estos años ha sido frecuente y productiva: la imagen del Perú como un entierro, cementerio o espacio poblado de tumbas¹.

Sin embargo, esta representación, que refiere en sentido amplio a nuestro presente o a un pasado enterrado y potente, pero no suficientemente asumido, no ha sido extraña en nuestra tradición poética. César Vallejo, por ejemplo, comienza y termina

«Trilce LXXV» con la frase «Estáis muertos». Aunque no menciona explícitamente al país, sus palabras son muy significativas con relación a la quietud y pasividad tan presentes en nuestro imaginario: «Estáis muertos, no habiendo antes vivido jamás. Quienquiera diría que, no siendo ahora, en otro tiempo fuisteis. Pero, en verdad, vosotros sois los cadáveres de una vida que nunca fue. Triste destino. El no haber sido sino muertos siempre. El ser hoja seca, sin haber sido verde jamás. Orfandad de orfandades» (195).

Entre los llamados poetas del 50, Juan Gonzalo Rose, en «Confidencia», de *Informe al rey y otros libros secretos*, propone, como un emblema de nuestra manera oficial de ser, el hecho de haber colocado en la catedral el cadáver de quien encabezó la conquista:

Arnold, debo contarte / que en mi país hay una catedral / donde las golondrinas musitan, / se besan y cagan; y en esa catedral hay un cadáver / de lonjas y armaduras, perfumado / cual nunca lo estuviera en la milicia / que eligió por oficio; / es el cadáver de un ladrón que tuvo / permiso para matar (77).

Jorge Eduardo Eielson, por su parte, abre su *Primera muerte de María* (novela tan cargada de poesía que la incluyo en este preámbulo²) con un texto que presenta la imagen de una ciudad de Lima post apocalíptica:

El pescador reconoció el viejo Palacio de Gobierno y se acercó con timidez [...] Pero en el vetusto edificio no encontró sino enjambres de ratas hambrientas y, aquí y allá, montones de basura y osamentas de toda especie. [...] Centenares de huesos humanos yacían a sus pies, formando una suerte de pirámide que el pescador evitó sin dificultad (9).

Y más adelante, en uno de los diarios que integran dicho texto, dice también sobre Lima:

La población subterránea de Lima es otra invisible metrópoli de huesos que duplica la ciudad visible. Cráneos y esqueletos prehispánicos, a varios metros de profundidad, aderezados de plumas, mantos y collares, soportan el peso de otros cráneos y esqueletos de capa y espada, sayo, sotana y crucifijo (71).

En este último fragmento, la imagen de una ciudad en que se superponen capas distintas de restos humanos y culturales no puede dejar de vincularse con las negaciones y olvidos que forman parte de nuestra fallida formación como nación. Cercana a esta posibilidad está la indagación de Javier Sologuren en «Recinto», en que busca en el subsuelo peruano prehispánico el material para su escritura. Otro poeta de los años 50, Wáshington Delgado, en *Para vivir mañana*, incluyó, desde otra perspectiva, uno de los poemas en que más frontalmente se alude a un país hecho de muertos. Aquí la relación no pasa por la arqueología, como en los casos anteriores, sino por la historia.

En el contundente poema «Historia del Perú» escribió: «No hay un pasado / sino una multitud de muertos» (1988: 81).

Los entonces jóvenes poetas del 60 también hicieron, desde mediados de tal década, uso de estas posibilidades metafóricas. Antonio Cisneros, por ejemplo, en su lectura desconstructiva de la historia nacional en *Comentarios reales*, propone la imagen de un país enterrado e ignorado por el presente. En «Pachacamac» escribe:

Todavía la tierra entre mis dedos / y esta dura paja, me entristecen. / Aquí, el constructor hundía sus rodillas / en la arena, o espantaba / muchachos de quemadas espaldas, merodeadores de estanques y terrazas. / No han llegado las balsas, ni los viejos con sus gorros peludos, / su cinta de colmillos. Apenas / unas lagartijas arrugadas y verdes / se acuestan en los muros, orinan / casi a diario sobre el pellejo / del sabio constructor (12).

Y el irreverente Luis Hernández deja colgada en el Perú la etiqueta de «Bosque de los huesos», con el título de su célebre poema de *Las constelaciones*.

Como se puede notar, el apunte anterior, aunque a todas luces incompleto, da la pista del uso de una imagen que tiene en común, como es obvio, el reconocimiento de una historia en que la muerte ha jugado un rol definitivo, pero no solo como destino inevitable de todo ser humano, sino como huella particular de un modo de vivir y de construir sociedad. El abuso, la injusticia, la violencia, son por supuesto aspectos que la constituyen, pero también —como se desprende de algunas de las citas anteriores— la subordinación y el olvido de capas completas de nuestra historia. Con este uso metafórico, el Perú como un cementerio, una tumba o un entierro, los poemas dan evidencias de cómo la poesía no es, como suele pensarse algunas veces, un arte que no se relaciona con su entorno de producción y con la historia, sino que, como anota Edward W. Said, «los textos tienen modos de existencia que hasta en sus formas más sublimadas están siempre enredados con la circunstancia, el tiempo, el lugar y la sociedad; dicho brevemente, están en el mundo y de ahí que sean mundanos» (54). Y en muchos casos —no como exigencia del género, pero sí como respuesta a los retos que perciben que las circunstancias les plantean— los poetas dialogan explícitamente con su tiempo, con su mundo, con el poder y con la historia, y resultan de esto, en no pocas ocasiones, productos estéticos de gran valor y rotunda vigencia.

Lo mencionado se mantiene, por supuesto, al llegar los años 80, y el diálogo poesía-sociedad peruana se vuelve más complejo y difícil al confrontarse con uno de los períodos más dolorosos de nuestra historia contemporánea, marcado por la violencia de tal magnitud, que al cabo de veinte años se han podido registrar cerca de 70 000 muertos. Esto ocurre a partir de la decisión de Sendero Luminoso de dar inicio a su lucha armada como vía para la toma del poder, paralela al retorno del país al cauce de la institucionalidad democrática luego de doce años de dictadura militar. La historia es

compleja y está marcada también, obviamente, por la sensación de fracaso de las esperanzas puestas en el nuevo período democrático que se iniciaba, en vista de la crisis económica galopante (vinculada al segundo gobierno de Belaúnde y, luego, a la demagogia populista del gobierno de Alan García) y los síntomas cada vez más fuertes de corrupción y descomposición institucional. Y en la violencia vivida, además, no se puede desconocer una serie de causas que exceden a los actores y víctimas contemporáneos de los enfrentamientos, y que alcanza a muchas de las estructuras fundantes de nuestro país como república y, más aún, a la relación establecida a partir de la conquista española³.

Ante tal panorama, y sobre todo ante el crecimiento de la lógica de muerte a partir de la agudización del conflicto desde diciembre de 1982, cuando las Fuerzas Armadas asumen el control del departamento de Ayacucho, muchos poetas comenzaron a producir poemas y libros en que proponen la imagen de la tumba, el entierro, el cementerio o, simplemente, la presencia de muertos sembrados a ras del suelo, no solo como una muestra de la muerte que habita nuestro espacio, sino como cabal metáfora de lo que era el Perú en esos momentos, articulando esto, en muchos casos, como imagen de lo que es y ha sido nuestra historia en general.

UN (SILENCIOSO) GRITO CONTRA LA MUERTE

Uno de los poemas que transita por estos rumbos es «El grito (Edvard Munch)», de José Watanabe, publicado en su tercer poemario, *Historia natural*, aparecido en 1994. En él no representa una fosa común (una de las imágenes más productivamente utilizada en la poesía de esos años) en el sentido estricto de los términos, pero hace alusión a otra posibilidad de tumba usada en el contexto de la violencia de los años 80 y 90 como depósito de cadáveres: arrojar los cadáveres al río. El propósito, por supuesto, era similar y muchas veces más terriblemente efectivo que el de las fosas comunes: evitar que los cuerpos sean encontrados.

El título, en un juego intertextual, establece explícitamente un vínculo con el famoso cuadro del noruego Edvard Munch, «El grito», sobre el que el propio pintor escribió:

Caminaba con dos amigos. De repente, el sol se ocultó. El cielo tomó de un momento a otro un color rojo sangre y me sentí un poco triste. Me detuve y me recliné sobre las pasarelas. Sobre el fiordo de color azul negro pesaba un cielo rojo sangre y como hecho de lenguas de fuego. Mis amigos continuaron caminando y yo permanecí detrás, solo, temblando de angustia. Me parecía que un grito poderoso e infinito recorría toda la naturaleza (Timm: imagen 5).

Como veremos, son varios los aspectos del cuadro que retoma el poema de Watanabe, entre ellos la angustia al percibir el rojo sangre y la aparente participación de

la naturaleza, en pleno, en el grito de desesperación. Leamos, por ahora, el poema:

Bajo el Puente de Chosica el río se embalsa
y es de sangre,
 pero la sangre no me es creída.
Los poetas hablan en lengua figurada, dicen.
Y yo porfío: No es el reflejo del cielo crepuscular, bermejo,
 en el agua que hace de espejo.

Oyen el grito de la mujer
que contemplaba el río desde la baranda
 pensando en las alegorías de Heráclito y Manrique
y que de pronto vio la sangre al natural fluyendo?
Ella es mujer verdadera. Por su flacura
 no la sospechen metafísica.
Su flacura se debe a la fisiología de su grito:
Recoge sus carnes en su boca
 y en el grito
 las consume.

El viento del atardecer quiere arrancarle la cabeza,
miren cómo la defiende, cómo la sujeta
 con sus manos
 a sus hombros: Un gesto

finalmente optimista en su desesperación.
Viene gritando, gritando, desbordada gritando.
Ella no está restringida a la lengua figurada:
 Hay matarifes
y no cielos bermejos, grita.

Yo escribo y mi estilo es mi represión. En el horror
sólo me permito este poema silencioso (83-84).

En tanto representación de depósito mortuario, la anécdota del poema es sencilla: el río está cargado de sangre que se desborda; esta, metonímicamente, representa a los cuerpos arrojados en su lecho por matarifes. «Matarifes», según dice el diccionario, son los encargados de matar y descuartizar a las reses; tal posibilidad, en este caso, se diluye por el horror provocado en la mujer y en el poeta-hablante del texto. Lo que ha sido arrojado al río, entonces, aunque no se diga de modo explícito, son cuerpos humanos cuya sangre ha pintado intensamente las aguas y es tanta, que amenaza con alcanzar a la tranquila paseante.

Dos lecturas paralelas se desprenden de lo anterior: el poema puede estar aludiendo, de modo amplio, a muertes ocurridas en el cauce del río, antes de llegar al puente mencionado, en algún poblado de la sierra⁴. O puede vincularse con algo más

concreto, sucedido en la propia Chosica: la desaparición y asesinato de nueve estudiantes y un profesor de la Universidad de La Cantuta; recordemos, a propósito, que en julio de 1993, un año antes de la publicación del poema, se descubrieron las fosas donde estaban enterrados sus cuerpos. Si asumimos esta última opción (aunque es mejor dejar abiertas las posibilidades interpretativas) queda más clara la intención del poeta por proponer la participación de la naturaleza en el grito de horror por la muerte que cunde, pues los cuerpos, en la realidad, no fueron arrojados al río; pero, en un acto casi ritual, las aguas se habrían agitado y pintado de sangre convirtiéndose, simbólicamente, en tumbas. En cualquiera de los dos casos, pues, el río se ha vuelto fosa o cementerio. Acompaña la escena el viento, que ha cobrado también fuerza inusitada, como haciendo eco a la violencia del río que se embalsa.

Las acciones del poema se sitúan en tres niveles distintos. Los dos primeros, el de sangre del río y la mujer que grita al observarla, están marcados por la amenaza de la disolución de sus fronteras: las aguas rojas llegan súbitamente y se embalsan y solo le dan la posibilidad a la mujer de gritar desesperada. El viento, por su parte, pugna por integrarla al escenario de la muerte, ya no solo como observadora interpelada, sino como una víctima más: una corriente de violencia que arrastra lo que está a su paso. De haber logrado su propósito (nótese el verbo activo que se utiliza: «el viento quiere arrancarle la cabeza»), de seguro su propio cuerpo decapitado y su propia sangre hubieran alimentado el cauce furioso del río, como parece sugerir el adjetivo «desbordada», equivalente al «embalsado» correspondiente al río, para describirla en el momento de su grito.

Pero la mujer resiste (el optimismo del poema es la resistencia ante la corriente de la muerte). «Hay matarifes / y no cielos bermejos», grita. Pero esto lo conocemos recién al final de la escena que la retrata, en la parte central del poema. Antes, la hemos visto gritando, en un grito raigal que modela toda su existencia anímica y corpórea, y que es, al parecer, todavía inarticulado, lamento puro, diríamos, ausente de palabras. En ese instante parece que, para la perspectiva de la mujer, lo que Lacan llama «lo real»: «el reino de lo inaccesible, siempre más allá del alcance de la significación, siempre fuera del orden simbólico» (Eagleton: 200) ha dominado la escena. Luego, la mujer recupera la capacidad de articular y propone su explicación, que el hablante poético recoge desde el inicio de su relato. El tercer nivel de las acciones es el que corresponde al hablante-poeta. Él se encuentra en una escena distinta, presentada en las partes inicial y final del texto. Está fuera de la que corresponde a la mujer y a la sangre del río, como observándola en el cuadro referido por el título y describiendo lo que ve. Solo que el cuadro es y no es el original de Munch; o lo es, más bien, desde la perspectiva de la recepción que se encarga de establecer su nuevo significado: el puente es el de Chosica, y lo rojo de sus aguas (detalle nuevo frente a la pintura del noruego, en que lo rojo era solo el cielo) es sangre ocasionada por los crímenes ocurridos.

El hablante-poeta se enfrenta explícitamente o casi explícitamente a dos problemas que atentan contra la verosimilitud de su relato. El primero es la incredulidad de sus lectores o auditores, que desconfían de la capacidad o la intención de los poetas de referirse de modo directo a la realidad⁵: «pero la sangre no me es creída. / Los poetas hablan en lengua figurada, dicen». Con su insistencia en que es sangre de verdad («Y yo porfío»), el sujeto lírico discute la idea que constriñe a la poesía, limitándola a ser algo alejado de la experiencia social concreta y solo vinculada al uso del lenguaje metafórico (el rojo del río que propone una intensidad particular, pero solo como reflejo del color del crepúsculo⁶). La mención explícita de Chosica (es decir, la ubicación de un espacio geográfico concreto) contribuye a su propósito, y la transcripción de las palabras gritadas por la mujer no dejan duda de que una primera lectura (no la única, por supuesto, pero sí la privilegiada por el hablante del poema) debe establecer la relación entre el texto y las circunstancias vividas en las dos décadas finales del siglo en nuestra historia. Cabe resaltar que, al lado de la mirada estrecha y conservadora sobre las posibilidades de la poesía, se halla veladamente aludida también la incapacidad de muchos sectores de la población peruana (sobre todo aquellos que, como el hablante del poema, no son protagonistas de la escena de muerte aludida, sino sus observadores) para registrar, como parte de la experiencia crucial de la sociedad, el hecho de que se hayan estado produciendo muertes que, de muchos modos, reclamaban la participación de la palabra; es decir, demandaban que se alzara la voz de indignación y, a partir de esto, la acción frente al literal «baño de sangre» que se vivía. Recordemos, al respecto, que en el último año muchas personas, sobre todo de las clases medias y altas, se niegan a aceptar la magnitud de la violencia que asoló al país⁷.

La segunda dificultad a la que se enfrenta la reivindicación de las posibilidades de representación de la poesía (que, a todas luces en el poema, no suponen un achatamiento de la densidad semántica ni un carácter panfletario poco contundente) es la que corresponde a la autorreferencia del autor en su poema. Voluntariamente, el poeta José Watanabe convoca, para su reflexión metapoética, un aspecto esencial de su propia trayectoria como poeta: el estilo parco y contenido de sus poemas y, con ello, la dimensión parabólica de las anécdotas que articulan sus textos. Al final de «El grito», el hablante-poeta reconoce las limitaciones de su estilo para alcanzar el objetivo que parece querer lograr. «Yo escribo y mi estilo es mi represión. En el horror / sólo me permito este poema silencioso», leemos. Con esta mención se evidencia el contraste entre la voz del poeta-personaje (que se asocia a la voz del poeta autor) y la de la mujer que desbordada grita. El hablante del texto solo se permite la narración de una historia silenciosa, es decir, que no exceda los límites emocionales establecidos por su estilo; la mujer, por su parte, llega incluso a deformarse en el grito que profiere. Inarticulada, primero; explícita, después, su voz no deja lugar a dudas, y es capaz de pasar de la dimensión simbólica y filosófica de las metáforas de Heráclito y Manrique, a la concreción de la denuncia de la muerte presente y actuante, que en su torbellino, como anátomos, amenaza con arrastrarla.

En la trama de alusiones y referencias del texto es posible reconocer otro aspecto fundamental: al inicio del poema hemos leído «el río se embalsa / y es de sangre», imagen cuyo elemento nominal es «río de sangre». Esta frase, como sabemos, equivale a *yawar mayu*, símbolo reiterado en la poesía tradicional quechua para aludir a la crecida (desborde, embalse) de los ríos en la época andina de lluvias (febrero), y que, así mismo, fue utilizado por José María Arguedas en diversos textos narrativos. William Rowe, a propósito del uso de esta figura en *Los ríos profundos* y, citando, a su vez, al propio Arguedas, explica: «... 'Yawar Mayu', término que significa el 'tiempo violento de las danzas guerreras, [...] momento en que los bailarines luchan'. También se relaciona con la metáfora de los ríos: Los indios llaman 'yawar mayu' a esos ríos turbios, porque muestran con el sol un brillo en movimiento, semejante al de la sangre» (82). Martín Lienhard, por su parte, comentando su mención en uno de los diarios de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, señala que es, para el escritor andahuaylino, un «símbolo positivo/negativo, a la vez tradicional y muy personalizado, evoca, pues, una gama múltiple de significados que resumen la escritura y la vida de Arguedas: la violencia (el río revuelto que lo arrastra todo), hervor (calor y movimiento del líquido que hierve, y capacidad de modificar, de ablandar los objetos sólidos que sumerge), profundidad (de las quebradas) y sangre (vida desbordante y muerte)» (1981: 54). Y en otro texto, sobre la poesía escrita en quechua en tiempos recientes, escribe este crítico que «una de las imágenes más obsesivas de los cantos de carnaval, el *yawar mayu* (río de sangre), se refiere sin duda tanto a los ríos crecidos del momento culminante del período de lluvias, como a la sangre humana que corre» (1988: 176). Nelson Manrique, a su vez, llama la atención sobre la relación entre la figura del *yawar mayu* y la declaración de un niño en una sesión de terapia psicoanalítica con niños desplazados por la violencia:

En la misma sesión, Federico propone a la terapeuta que los lleve de viaje, a pescar al río. La terapeuta sugiere que lo que desearían es que les ayude a volver a Huanta, con la imaginación. «Es que en Huanta los ríos están llenos de sangre –contesta Federico–, ahí no se puede pescar» (2002: 306).

El tema de la escisión social está también presente en la imagen del río (cuando Felipe pide a la terapeuta que los lleve de viaje para pescar). El río puede alimentar (pescar), unir (viajar), pero también puede separar [...] Los ríos de sangre son en este contexto la barrera que impide la comunicación entre las dos fracciones escindidas de la sociedad peruana (310).

El extenso excursus se justifica para ver la relación que, consciente o inconscientemente, el poema de Watanabe establece entre la figura generadora del conflicto de su poema: el río de sangre bajo el Puente de Chosica, y la situación por la que atravesaba el país en las décadas pasadas. La imagen es reveladora, a todas luces, de una serie de conflictos que trascienden el poema: la sangre de los muertos, la mujer que corre el riesgo –por su sola observación– de ser arrastrada por la corriente de violencia, el puente (con toda su simbología de posibilidad de lazo o vínculo) que debido al desborde

de las aguas sangrientas está a punto de ser inutilizado, la dificultad y la urgencia de la poesía de decir algo con relación a eso «real» que amenaza sumergirnos en la corriente de lo indecible, el terco empeño enfrentado a la pasividad de los receptores del discurso.

El hablante-poeta, así, deja constancia de uno de los dilemas más apremiantes para muchos de los poetas que fueron testigos (aunque alejados en la mayoría de los casos) de la violencia y el horror de las décadas finales del siglo XX: ¿cómo dejar constancia, en la poesía, de lo que estaba sucediendo alrededor, sin perder, por ello, la exigencia de calidad y complejidad que el género exige? La solución que Watanabe propone convierte su reflexión metapoética, al mismo tiempo, en advertencia frente a la dimensión de torrencial lecho mortuorio en que el país se estaba convirtiendo.

NOTAS

- ¹ Estos dos párrafos iniciales reproducen, con algunas variaciones, los aparecidos como inicio de la introducción de «El desierto como metáfora del país en la poesía de Jorge Frisancho y Rodrigo Quijano» (*Intermezzo tropical* 3; pp. 59 – 70). Tanto ese ensayo como el presente forman parte de mi investigación «Tumbas y desiertos. Dos metáforas del país en la poesía peruana de fin de siglo», realizada durante el año 2004 con el auspicio del Instituto de Investigación Científica de la Universidad de Lima.
- ² Prefiero no considerarla parte del corpus de la investigación; sin embargo, a pesar de haberse publicado en 1988, por ser obra narrativa y porque su escritura es anterior y escapa al eje de violencia y muerte que he tomado como marco temporal.
- ³ Ver al respecto Manrique 2002: 41-64.
- ⁴ Los ríos que llegan a Chosica se originan en la sierra limeña, pero en el imaginario popular se considera que vienen, en general, de la sierra.
- ⁵ No a lo real lacaniano, sino a su simbolización, es decir, a su ingreso en el mundo del lenguaje y la cultura.
- ⁶ Esta discusión corre en paralelo a la recusación irónica de quienes piensan en la poesía con los cánones aprendidos en la escuela, en donde la ignorancia de las posibilidades contemporáneas del género son más que graves. Otro poema vinculado con esto en el mismo libro, *Historia natural*, es «Arte poética».
- ⁷ Muestra evidente de esto es el rechazo frente a las cifras de víctimas de la violencia política presentadas por la Comisión de la Verdad y la Reconciliación.

BIBLIOGRAFÍA

Cisneros, Antonio. *Comentarios reales*. Lima: Ediciones de la Rama Florida, 1964.

Comisión de la Verdad y la Reconciliación. *Hatun willakuy. Versión abreviada del Informe Final*. Lima: CVR, 2004.

- Delgado, Wáshington. *Reunión elegida. Antología personal*. Lima: Seglusa, 1988.
- Eagleton, Terry. *Una introducción a la teoría literaria*. Bogotá: FCE, 1994.
- Eielson, Jorge Eduardo. *Primera muerte de María*. México: FCE, 1988.
- Hernández, Luis. *Vox horrisona. Obra poética completa*. Lima: Punto y trama, 1983.
- Lienhard, Martin. *Cultura popular andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*. Lima: Latinoamérica editores y Tarea, 1981.
- . «Pachakutiy taki. Canto y poesía quechua de la transformación del mundo». *Allpanchis* 32, segundo semestre 1988; pp. 165-195.
- Manrique, Nelson. *El tiempo del miedo. La violencia política en el Perú 1980-1996*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2002.
- Rose, Juan Gonzalo. *Poesía*. Lima: Colmillo blanco, 1990.
- Rowe, William. *Mito e ideología en la obra de José María Arguedas*. Lima: INC, 1979.
- Said, Edward W. *El mundo, el texto, el crítico*. Buenos Aires: Debate, 2004.
- Sologuren, Javier. *Obras completas I: Vida continua*. Lima: PUCP, 2004.
- Vallejo, César. *Poesía completa*. La Habana: Procultura, 1988.
- Watanabe, José. *Historia natural*. Lima: Peisa, 1994.
- Werner Timm. *Edvard Munch*. Berlín: Ed. Henschel, 1982 (con la colaboración de la Ed. Arte y Literatura de La Habana, Cuba).

RAÍZ Y PRAXIS DEL DESEO EN COSAS DEL CUERPO DE JOSÉ WATANABE

 **Moisés Sánchez Franco**

A lo largo de su obra lírica, José Watanabe (Laredo, 1946) presenta un retablo de la feminidad irónico, maniqueo así como cambiante. Este ensayo pretende analizar ese eje temático, poniendo un énfasis especial en *Cosas del cuerpo* (1999), donde resalta el estudio de los orígenes de la obsesión y la praxis de la fascinación amorosa.

Curiosamente, la crítica se ha mostrado renuente a hacer estudios amplios y propiamente analíticos de la poesía de Watanabe. El vínculo, establecido por los apologistas y fomentado incluso por el mismo Watanabe, entre la poesía japonesa (el haiku) y la lírica de nuestro autor ha jugado en contra del ánimo crítico, que se ha sentido incapaz de analizar con propiedad una poética tan ajena. Nuestro estudio pretende demostrar que es factible leer la poesía de Watanabe desde ejes occidentales, sin ocultar ni negar los lazos con filosofías o literaturas orientales. Huelga decir que este trabajo debe ser leído como una aproximación lúcida a un tema de insondables dimensiones.

Una confesión previa: creemos que la poesía de Watanabe ha logrado crear algunos de los actantes femeninos más provocadores y sugerentes de toda la poesía peruana. Tal vez sólo Eguren, con su mundo de nínfulas trágicas y espectrales, pueda competir con su obra en este aspecto. En buena medida, entender dichas configuraciones contribuye a la comprensión de la sensibilidad amorosa de las últimas décadas en nuestro país.

I. LAS TRANSFORMACIONES DE EVA: DE LA MIRADA MISÓGINA AL RECONOCIMIENTO INTEGRAL DE LA TOTALIDAD FEMENINA

En *Álbum de Familia* (1971), en dos de sus textos más representativos y logrados, el actante femenino aparece ora retratado como objeto erótico y lúdico, ora como ser maniqueo y corruptor. El poeta elabora un retrato crítico-cómico de la mujer, con el fin de denunciar la disolución de la identidad femenina en una modernidad inestable, falaz, sensual y frívola.

Así, la apropiación del discurso del *magazine* femenino o de los manuales tecnócratas es una característica de «Consejo para las muchachas». En dicho poema, el actante Susana sufre debido a su imposibilidad de «permanecer como una estatua en la memoria de los hombres». El hablante lírico, implícitamente masculino, se presenta como el sujeto del saber, como el gentil enunciador de la razón, como el profundo conocedor del subconsciente de la mujer y, por lo tanto, de la esencia femenina: «conozco algunos sueños femeninos»; extraordinaria ventaja que lo anima, con desprendida bonhomía, a dar consejos «con la intención más sana del oficio».

Por su parte, el actante femenino es presentado como un ser ligado a la entelequia o a la fantasía ingenua (sueña). La actitud artística en el actante femenino tiene una intención manifiesta y hasta risible: agradar e impresionar al hombre y, de esa forma, atraparlo, pues busca desesperadamente «una canción que *encadene* a los hombres». Sin embargo, Susana fracasa en su cometido, ya que la razón (el mundo viril) tiene una posición elevada e inalcanzable en el texto: el hablante (razonador) vigila desde su podium los vanos esfuerzos del actante femenino (soñadora), con la ventaja que da el observar desde la cima de la vigilia el torpe ascenso de la peregrina de la fantasía.

El análisis de la conducta femenina es un cruel divertimento de la razón viril. Al punto que todo resulta una burla amable, pues la mujer que siga los consejos no atrapará a un hombre, por el contrario, será presa de uno o varios *coleccionistas de mariposas*, de amantes de mujeres-presa, de cazadores de féminas hermosas y manipulables. La razón viril se complace de la deshonra de la candorosa Susana:

Si estos consejos le granjean la admiración
de varios amantes de mariposas
yo habré constatado
que fue un acierto conocer a Susana (32)

En «Cuatro muchachas alrededor de una manzana», el poeta contrapone el espacio y la situación edénica o cristiana con el ámbito urbano-marginal. Nuevamente, aparece el actante Susana, esta vez dentro de un epígrafe bastante sugerente del poeta estadounidense Wallace Stevens: «La música de Susana¹ tocaba las lujuriosas fibras».

El primer verso del poema nos remite al paraje edénico: «la manzana es alianza del hombre y su deseo». Esta máxima muestra, desde un primer momento, al hablante lírico como un ser aforístico, claramente racional. Dicha racionalidad y templanza serán puestas a prueba en el periplo lírico. En el curso del texto se realiza un juego de contraposiciones: la música frenética y estridente (¿el rock?) contra las melodías clásicas (Beethoven), el ánimo caballeresco del varón contra la procacidad femenina:

Y así perdura bajo mis uñas, inacabable
en la estridencia de la guitarra.
Pienso en la frente del viejo Beethoven que he
propuesto como una pausa;
pero la manzana acecha y codicia el silencio
el viejo fuego en la risa demasiado suelta
de cuatro muchachas que hacen del fuego juego de entrega. (33)

Por un instante de distracción, el espíritu conservador del hablante lírico queda suspendido, pues es manifiesta su entrega a la sensualidad del ambiente. Empero, al descubrir la pérdida de sus guantes, símbolo inequívoco de su acendrada virtud caballeresca, decide, muy a su pesar, alejarse. Su toma de distancia ocurre una vez que ha comprobado la condición infame de la mujer. Es claro en el hablante lírico el temor al goce de los sentidos, a la decadencia, al contacto directo y desnudo de las manos con el cuerpo femenino:

Celebro el rasgueo vertiginoso de la guitarra en la fonola
y mientras ellas aplauden yo sueño procacidades, me miro
los dedos que ya no llevan guantes para arrojar al suelo
y decido mi retiro, sin discordias y a desgana,
mientras va devorándose sola mi manzana. (34)

Para el hablante lírico, el ambivalente actante femenino despierta la libido y la sinrazón en el hombre. Por ello, es retratado como un ser demoníaco y, aunque lúdico y hermoso, sumamente egoísta y corruptor.

Como hemos podido comprobar, en ambos textos existe una caricaturización, una mirada condenatoria de la mujer desde diversas entradas; en el primer poema, a partir de la frivolidad y la naturaleza instintiva, fantasiosa e irracional de la mujer; y, en el segundo, a partir del deseo irracional y decadente que esta provoca. Acaso es posible hablar de una misoginia manifiesta en el hablante lírico, quien en un ambiente de decadencia moral parece reclamar moderación y respeto de los valores clásicos y tradicionales, a través de la distancia con Eva, la encantadora y carnal corruptora.

Estos patrones conceptuales variarán significativamente en su segundo poemario, *El huso de la palabra* (1989). Así, en «Canción mágica para la cacería», el actante femenino adquiere mayor dimensión: se convierte en un ser inteligente, inasible, fugaz, pero a la vez sumamente discursivo (precisamente lírico). En otros poemas, Watanabe relaciona los distintos estados femeninos con la simbología animal: la imagen del canguro sirve para representar a la madre y al hogar en sí, la mantis religiosa se transforma en metáfora de la mujer deseosa y sexual (también expresa el horror y el agradecimiento masculino ante la voracidad sexual de la mujer). Incluso la mujer es comparada con el paisaje natural; en el poema «La que nombra», el desierto se convierte en un símil de la mujer².

De esta forma, Watanabe presenta en *El huso de la palabra* dos nuevas claves para entender al actante femenino: la naturaleza y la literatura. Pronto descubrimos que para el hablante lírico el actante femenino se mueve al margen de cualquier moral; en el relato poético «Cristina», el actante femenino vive en el sótano, «al mismo nivel que los sepultados en los jardines de la vecina Iglesia San Pedro» (1989: 37). Cristina habita en un inframundo, en un mundo distinto al regido por la racionalidad instrumental y por la moral cristiana. Cristina, al igual que la mantis religiosa, posee su propia moral, sus propios paradigmas, se mueve al ritmo cruel e impúdico de la naturaleza, pero dotando de un significado estético y aprensivo a sus actos, guardando una cifra de lirismo en cada uno de sus desplazamientos alrededor del curioso, tierno y ardiente macho. El símil ético es claro; la mujer, al igual que la naturaleza y la literatura, posee su propia ética, la cual es muchas veces contraria a la moral, a ese mundo de leyes e interdicciones masculinas que rige la sociedad.

Y sin embargo, en *Cosas del cuerpo* (1999) la visión de la identidad femenina adquiere una complejidad mayor. El poeta, desde el terreno familiar e íntimo, observa a la mujer como educadora de los sentimientos y como objeto de misteriosa fascinación, tal como se puede comprobar en «Desagravio (i.m.)», «Los ríos», «Nuestra reina» y «El baño». Esta perspectiva múltiple y absoluta es posible gracias a la interiorización, por parte del hablante, del discurso lírico. Acaso en *Cosas del cuerpo*, el hablante lírico asume por primera vez el discurso poético como una autoexploración, como un examen de sus recuerdos, como un descenso a las raíces de sus pasiones y obsesiones. La mujer deja de ser un objeto divertido de estudio y se convierte en un ente único y próximo, en alguien entrañablemente familiar y finito, en un ser cercano y revelador.

Este proceso de pensamiento cumple una implacable etapa de tránsito en *Historia natural* (1994). El poema «La muriente» traza una novedosa e insoslayable marca discursiva; el hablante lírico concibe, desde ese momento, a la mujer como un ser con «vaga substancia», en otras palabras, un ser poseedor de la base primera de todo cuanto existe (la referencia posterior al «agua» establece una significativa analogía). La metáfora sugiere que la «muriente» es la madre del hablante lírico. Ahora bien, en

oposición a los principios idealistas sobre la invariabilidad de la substancia, el actante femenino, la «substancia» está muriendo, está dispersándose como el «agua». Dicho actante, dueño de la esencia primera de las cosas, es un ser implacablemente mortal y, a su vez, variable y eterno; es alguien extraño y, también, desgarradoramente cercano:

Tus hijas pasan llevándote olorosas sopitas
para alimentar tu vaga substancia:
Oh, ya eres de agua, de casi nada, de agua
o de lentos movimientos como esculturas de la consunción. (67)

La mirada del hablante lírico ya no es frontal, sino oblicua o lateral. Este nuevo punto de mira deja espacio a la intuición y permite una configuración distinta de aquella que se pueda obtener de una mirada directa, de una verdad instrumental, sesgada por prejuicios de toda ende, pletórica de juicios morales y maniqueos, de vínculos de poder y sometimiento: «Si te miro de frente siento que soy tu testigo perverso». (67)

La humanidad del actante femenino queda establecida cuando el hablante lírico le reconoce valores como la tradición y la sabiduría:

Tu antigua y deslumbrante perspicacia aún vive
y sabes que cuando tu cuello se alarga buscando el aire
yo ruego que se alargue hacia el mito. (67)

La renuncia a la inocencia y el desprecio por la estupidez caracterizarán el nuevo trazo del perfil femenino. Así, se configura una relación más estrecha, equilibrada e íntima entre el hablante lírico y el actante femenino:

Tengo la carne como en salmuera,
muerde si te salva. Lo dije para que sonrieras.
Tu nunca morderías carne de idiota, no dices.
Lo hubieras dicho con displicente humor
y una palabrota. (67)

En «La muriente» el actante femenino deja de ser un ente lúdico, maldito y curioso, y se convierte en un ser familiar, sensible y próximo para el hablante lírico. Este descubre, poco a poco, su relación unívoca con el actante femenino dentro de las ceremonias de vida y muerte, dentro del implacable sistema natural. Empero, es posible distinguir, ya en este último poema analizado, un tono elogioso e iluminador en la configuración de la metamorfoseada Eva.

II. RAÍZ Y PRAXIS DEL DESEO

En *Cosas del cuerpo*, el hablante lírico de los poemas «Desagravio (i.m.)» y «Los ríos» retrata al actante femenino como un sujeto familiar y tradicional, como un ser esplendente y orgánico; en ambos textos, el papel del actante femenino resulta fundamental para formar el afán amoroso del hablante o para restituir un orden perdido o alterado. Por otro lado, poemas como «Nuestra reina» y «El baño» esbozan el perfil del actante femenino a través de la mirada ávida del hablante enamorado.

Para el buen análisis de los textos señalados hemos dividido esta parte de nuestro estudio en dos ejes conceptuales: I) Retrato de familia, que engloba la interpretación de los textos de clara connotación familiar como son: «Desagravio (i.m.)» y «Los ríos», y II) La praxis del deseo, que agrupa el análisis de los poemas donde se configura a la amada como «Nuestra reina» y «El baño».

2.1 RETRATO DE FAMILIA

2.1.1 La madre: la raíz del deseo

El poema «Desagravio (i.m.)» puede ser dividido en tres partes. El primer segmento, el cual hemos denominado «Localización y origen de la ternura», comprende los primeros cuatro versos:

Por un flanco débil
y breve,
entre su seno y su axila,
mi madre era tierna. (1999: 31)

En esta primera parte del poema, el hablante lírico señala con precisión la doble cualidad del sentimiento materno a través de las palabras «seno» y «axila». Ambos términos refieren a puntos claves de la función de la maternidad: «seno», órgano femenino que provee el alimento, la sustancia corporal necesaria (a nivel emotivo y físico) para los primeros años de vida, y «axila» como espacio del cobijo o protección. La toma de conciencia de ambas acciones (el de dar el alimento primigenio y el de proteger y cuidar) provoca el reconocimiento de la ternura por parte del hablante lírico.

Freud pensó que la ternura era la capacidad de contactarse, exclusivamente, con las cualidades vitales de cualquier otro ser. Su origen e intensidad se debe a la proximidad y a la eficiencia comunicativa entre madre e hijo (no desdeñaba la posibilidad de incluir al padre y formar así una tríada afectiva), sobre todo en los primeros meses y

años del niño. Esta comunicación posee varias raíces de las cuales el lenguaje y el establecimiento de una rutina para los sentidos (el niño debía acostumbrarse al olor de la madre y relacionar este olor con la satisfacción del hambre, del dolor o del frío) son los factores principales. Por lo tanto, el fracaso o el éxito de esta comunicación marcarán la actitud que el hombre tendrá a lo largo de su vida con su entorno a nivel afectivo e incluso social. Así, la crueldad y las perversiones pueden surgir de una relación trunca o tortuosa entre madre e hijo lactante.

El hablante lírico detecta en su madre los ejes mediante los cuales la comunicación entre ambos se transformó en algo intrincado. Estos ejes están marcados por la «debilidad» y la «brevedad» como sugieren los versos 1 y 2: «por un flanco débil y breve». La «debilidad» de la progenitora induce a pensar en una limitación física (salud resquebrajada), mientras que la «brevedad» puede indicar una escasa actitud comunicativa y una esencial sabiduría. Empero, esta doble dificultad es superada por la madre, quien nunca deja de proteger a su hijo, de proveerle el alimento dador de vida y agrado. Esta técnica de presentar las insuperables circunstancias adversas en las que se desarrolló el sujeto sirve para defender y justificar su actuar imperfecto o fallido; es la técnica común del resarcimiento y del elogio: el héroe queda magnificado cuando se lo presenta superando obstáculos imposibles o asumiendo acciones concientes que lo afectan fatal e irreparablemente.

Empero, al hablar de las cualidades afectivas de la madre, en realidad, el hablante lírico nos habla de sus propias virtudes amorosas, del origen y formas de estas, de las adversas circunstancias en las que estas se formaron.

A pesar de la intrincada relación con su madre, la nostalgia por esos tiempos iniciales de su infancia es manifiesta, tal como comprobamos en la segunda parte del poema, la cual hemos denominado «Recreación del aprendizaje de la ternura»:

Qué olor tan profundo, basal y glandular.
su ternura
tenía intensa biología. (1999: 31)

En este segmento, el hablante lírico reconstruye, en un acto hasta cierto punto psicoanalítico, el eje inicial de su educación sentimental, el olfato: «Qué olor tan profundo, basal y glandular». Este verso rememora los primeros momentos del aprendizaje del hablante, donde todo se definía o se iba formando por medio de los sentidos. El olfato es el primer punto de contacto y de relación con el mundo externo. El olor de la madre es el más profundo en el recuerdo del hablante lírico, porque ésta, en su momento, se encargó de sus requerimientos elementales. Su calor corporal, la leche materna brindada, establecieron en el subconsciente del infante una relación unívoca e indeleble entre afecto y cuerpo, entre satisfacción y placer físico. La satisfacción era siempre

orgánica. Por ello, la ternura de la madre tenía «intensa biología». Así, la ternura, para el hablante lírico, posee una raíz física y constitutiva, un halo que mengua entre lo erótico sublimado y el sentimiento maternal y filial.

En la última parte del texto, la cual hemos denominado «Autorreproche», el tono del poema ya no es nostálgico sino más bien lastimoso y autocrítico:

¿Por qué le exigías más,
ojo con lágrimas? (1999: 31)

Por medio de esta pregunta desgarradora, el hablante lírico se desdobra para censurarse por una actitud pasada que ahora cree severa e injusta. El hablante lírico, es fácil imaginar, instaba a su madre por más amor, por una educación sentimental más vital y manifiesta, sin reparar que esta ya había establecido las bases fundamentales del amor y el deseo. «Ojo con lágrimas» es una metáfora de la pena, de la amargura de aquellos años confusos en los cuales el hablante lírico se creía desprovisto de las armas fundamentales con que se ganan o se pierden las refriegas amorosas. Por otro lado, es solo un ojo el que llora. Acaso el otro ojo permanecía frío e inmovible, distante con sus recuerdos, con la esencia femenina. La toma de conciencia de lo aprendido y la manifestación de su error permiten el desagravio justo, el reconocimiento a quien, a pesar de sus limitaciones físicas y culturales, le enseñó con minuciosa brevedad y secreta eficacia las formas más sublimes y naturales del querer.

2.1.2 La hermana: la invocadora del origen y la tradición

Por razones de nuestro análisis, hemos dividido el poema en tres partes. El primer segmento comprende los primeros nueve versos y lo hemos denominado «Doble eje de contraposición: río-inodoro / heces-piedras»:

Mi hermana viene por el pasillo del hospital
con sus zapatos resonantes, viejos, peruanos.
De pronto
alguien hace funcionar el inodoro, y es el río Vichanzao
terroso
corriendo entre las piedras.

Ah, las heces
curiosidad primera de los médicos. Si fueron impecables
habrá curación para ese alguien. (1999: 41)

El arribo de la hermana al hospital anticipa la evocación de los ríos en el hablante lírico, el andar ruidoso de esta evoca el movimiento de las aguas; el pasillo por donde

avanza se constituye en el cauce en el que transita la corriente. Así, el verso «sus zapatos resonantes, viejos, peruanos» puede confundirse con el ruidoso fluir del río entre las piedras. La hermana porta los recuerdos de un orden distinto, natural y lleno de vida. Su figura es antagónica con las circunstancias del hablante lírico, el cual parece sufrir, postrado en un hospital, de males que no se precisan. Este enfrentamiento se expresa a través de analogías tales como inodoro-río y piedras-heces. El inodoro, al igual que la hermana, parece emitir el único sonido vivo del silente lugar; su relación con el agua y con lo turbio establece el vínculo imaginativo con el terroso río Vichanzao; tanto el río como el inodoro arrastran cosas turbias sin perder jamás su función higiénica, su esencia benefactora. El hablante lírico advierte, de algún modo, que él también porta algo turbio (una enfermedad), pero a diferencia de los ríos y los inodoros, en él sí lo turbio resulta contraproducente, pues logra postrarlo y sumergirlo en una quietud dolorosa.

Por otro lado, hay una relación paradójica entre la presencia natural, prístina y esperanzadora de la hermana y el discurso científico, radical, determinante e indolente de los médicos; el hablante lírico se sorprende ante esa curiosidad tan escabrosa por escatológica de los doctores, quienes parecen (re)conocer al hombre tan sólo a partir de sus miserias y más penosas debilidades: «Ah, las heces / curiosidad primera de los médicos».

La segunda parte del texto se caracteriza por el diálogo entre el hablante lírico y la hermana. Este segmento, el cual hemos denominado «Angustias y consejos», se extiende del verso 10 al 14:

¿Habrá curación para mí, hermana?
Si comes tu Kraft-Bruhe, tal vez. Los corderos alemanes
son como los alemanes: optimistas y corren
blancos
por los campos verdes. Come (1999: 41)

En los versos 11 y 12 se hace una alusión directa al mundo cultural y a las costumbres alemanas: «si comes tu Kraft-bruhe, tal vez. Los corderos alemanes / son como los alemanes: optimistas y corren (...)». Por ello, no es difícil deducir que el texto enfrenta un orden natural y vital (el de la hermana) y un orden moderno y abúlico (Alemania).

Por otro lado, el diálogo se inicia con la congoja del hermano enfermo; este duda de su capacidad para reponerse, para superar su actual estado de abatimiento físico y moral. Sin embargo, la hermana, como una reina natura, detecta en los corderos el vínculo con el orden apacible de su origen. La hermana aconseja comer la carne de cordero, pues este alimento permite recuperar un equilibrio, un abandono de las cargas materiales de la modernidad, una interrelación ceremonial con la naturaleza. Como

bien se sabe, los corderos son animales rituales, símbolos de la inocencia y la pureza, así como de la purificación espiritual. Tácitamente, el hablante lírico acata el consejo de la hermana y logra la interrelación con la naturaleza y la tradición en la tercera parte del texto, en la que se produce la saludable «metamorfosis figurada del hablante lírico en pez». Este segmento comprende los últimos seis versos:

Y mi graciosa hermana abre el caño
y lava el plato, y esta vez es el Moche, cristalino
y benéfico,
entrando por las heridas de mis costados
abiertas como dos branquias.
Rico ser pez entonces: una sensualidad que me permite
este dolor. (1999: 41)

Una vez ingerida la carne de cordero, se produce en el hablante lírico el contacto armónico con la naturaleza, la purificación interior y exterior, acaso el milagro de la recuperación y de la reintegración. El polisíndeton «y» trae a cuenta una secuencia dinámica de cambios febriles. Asimismo, en estos versos se produce una nueva analogía, esta vez entre el agua de los caños y el río Moche; el agua evocada es purificadora (lava los platos) y transparente (el hablante lírico adjetiva las aguas del Moche como «cristalino y benéfico»), y se contrapone a las aguas turbias y cargadas del inodoro y el Vichanzao. Dichas aguas curativas ingresan por las heridas del enfermo, el cual se transforma en un pez (otro animal ritual), en un elemento vivo de las aguas prístinas, prodigiosas y repentinas. Este detalle marca la inminente recuperación del enfermo, su vuelta a los orígenes, a un orden natural más auténtico, placentero y benefactor.

2.2 LA PRAXIS DEL AMOR

2.2.1 La naturaleza binaria de los amantes y una imaginaria escena necrófila

A nuestro juicio, el poema «Nuestra reina» puede ser dividido en tres partes. Al primer segmento lo hemos denominado «La naturaleza dual de la amada»:

Blanco tu uniforme y qué rosada
tu piel
Entonces tus vísceras deben ser azules, doctora
Eres nuestra reina. (1999: 17)

El actante femenino se revela al hablante lírico como un ser binario, ya que posee una naturaleza exterior deslumbrante, íntegra, impoluta debido a su blancura y, a su vez, un interior nocturno y perturbador, pues sus vísceras «deben ser azules». Por otro lado,

la piel rosada contrapuesta con el color azul de las vísceras denota una raíz real, orgánica en la idealizada mujer.

Por otro lado, el hablante lírico describe, con admiración, el color de la piel del actante femenino: «y qué rosada tu piel». A partir de Cirlot, sabemos que la piel está «asociada a ideas de nacimiento y renacimiento» (1997: 369). Acaso la piel rosada deba ser entendida como un signo inequívoco de salud y de bienestar regenerador. Además, la palabra «rosada», deriva de «rosa», la cual es símbolo de perfección natural y, a su vez, «emblema distintivo de Venus y del jardín de Eros» (Cirlot: 392). Gracias a este dato, podemos entender por qué la descripción de la «piel» tiene un tono de fascinación. No es una temeridad afirmar que en la expresión «qué rosada tu piel» hay un erotismo sublimado, una expresión de deseo carnal encofrado en un elogio inofensivo y candoroso.

Sin embargo, el interior de este ser prístino, sensual y saludable esconde un misterio, un matiz de insalubridad y nocturnidad: «entonces tus vísceras deben ser azules». Las vísceras evocan lo orgánico, pero también las miserias humanas, la muerte. La naturaleza binaria del actante femenino es puesta de manifiesto. Dicha dualidad (claridad-nocturnidad, pureza-miseria, vida-muerte) encandilan al hablante lírico y lo llevan a expresar encantado: «Eres nuestra reina». Esta admiración surge por contraste, como vemos en la segunda parte del texto denominada por nosotros «El cortejo a la vencedora de la muerte». Este segmento se extiende del verso 5 al 10:

Los enfermos estiramos las manos atribuladas
hacia ti, en triste cortejo.
Queremos tocarte cuando cruzas los pasillos,
altiva,
docta, saludable, oh sí, saludable,
con tus vísceras azules. (1999: 17)

El verso 5 devela que el hablante lírico es en realidad una voz colectiva y decadente inmersa en una situación deplorable y lastimosa: «Los enfermos estiramos las manos atribuladas». Aquel ser prodigioso, aquel actante femenino dual no solo es deslumbrante, sino que posee cualidades curativas; el hablante lírico denomina al actante como «doctora», porque es «saludable, oh sí, saludable». Así, podemos deducir que la nocturnidad oculta en el actante femenino refiere a un misterio, a un enigma para el hablante lírico: la naturaleza binaria de esta le otorga un físico que encandila y una capacidad de sobreponerse con altivez a la muerte y sus simulacros. Hay un indudable ánimo esteticista en este texto. La inmune presencia del actante femenino desconcierta y enamora al hablante lírico, que añora tocar la belleza y poseer carnalmente el templo de la salud inquebrantable.

En la tercera parte del poema, el cortejo y la fascinación amorosa sufren una vuelta de tuerca definitiva, que convierte a la pasión en algo tan bizarro como péfido. El hablante lírico también delata una naturaleza binaria, en la que convive el anhelo de la vida y de la muerte con igual intensidad. Este segmento puede ser denominado como «reformulación del amor»:

Imaginamos a los doctores a salvo de nuestros males,
pero si el conocimiento no te exime
y también te mueres, serías una bella
muerta. Tienes
nariz alta, boca
que cierra bien, que se sella,
párpados tersos, largo cuerpo para ser tendido
voluptuoso
sobre una mesa de hierba.
También así serías nuestra reina
y seguiríamos estirando las manos
ya tranquilas y con flores
hacia ti, nuestra última señal de gozo. (1999: 17)

El hablante lírico (voz colectiva) advierte que uno de los factores constitutivos de la naturaleza prodigiosa de la «doctora» es su conocimiento exacto de las fortalezas y debilidades del espíritu. Imagina una posibilidad siniestra, que le provoca febriles deseos y ensañaciones eróticas y necrófilas: si la doctora, a pesar de sus conocimientos, muriese, la belleza no la abandonaría, pues su beldad está más allá de la vida y de la muerte: «pero si el conocimiento no te exime / y también te mueres, serías una bella / muerta». Un aliento concupiscente lo asalta y lo obliga a elucubrar un posible y siniestro acercamiento dentro de esa coyuntura mortuoria: «largo cuerpo para ser tendido / voluptuoso / sobre una mesa de hierba». Esa posesión final le permitiría obtener, siquiera de manera imaginaria, el oscuro secreto femenino: la belleza inextinguible. En otras palabras, el hablante lírico se permite complacer, en un plano imaginario, sus deseos más escabrosos, y no teme en confesarle a su amada sus ideas más turbias.

El actante femenino en «Nuestra reina» es un ser enigmático, divino y, a la vez, oscuro. Posee un conocimiento de la salud y un dominio sobre la muerte. Tal vez por ello se le denomine «doctora» y a aquellos que están desprovisto de esa sabiduría, «enfermos». El territorio del actante femenino es el de los desfavorecidos, el de los agonistas, el de aquellos ambiguos y alicaídos contempladores. El actante femenino inspira devoción, pero también deseo. Inspira vida, pero también, muerte. El amor presentado en el poema tiene un cariz nuevo e insospechado; la excesiva devoción que profesa el amante por la dama esconde cierta perversidad: ama la pureza de la dama, pero no le resulta difícil plantearse escenas eróticas y retorcidas, hasta cierto punto. La prodigiosa y dual

dama siempre será la reina; empero, una reina próxima, al alcance de los sueños y las perversidades de sus enamorados y crueles vasallos.

2.2.2 El amor andrógino: La comunidad de los cuerpos

Para nuestro análisis hemos dividido el poema «El baño» en dos partes; el primer segmento lo hemos denominado «Ceremonia de purificación: la reintegración del cuerpo con el agua»:

Mientras el agua cae
sobre tu cuerpo
yo pienso
que de todos los cuerpos del mundo
tú posees el más preciso.
Tienes algo de intercambiable
conmigo, algunos órganos secretos,
los más saludables y hermosos,
o el sabor
o la mirada. (1999: 25)

El texto comienza con una liturgia: el agua está lavando el cuerpo de la amada³; el agua limpia y, a su vez, integra a su materia cristalina al cuerpo. Ceremonia de purificación, pero también de comunión, «el agua» (la naturaleza, el principio y fin de todas las cosas) establece, merced a la ablución, un contacto directo con el cuerpo (en este caso el cuerpo femenino); la asepsia que resulta de este contacto libera a la mujer de toda mácula, de todo maquillaje o investidura diferencial y genérica, que suele establecer la vida moderna. Así, el hablante lírico, en estado de gracia, reflexiona sobre la real naturaleza de su relación amorosa y sobre su propia condición. Para la cosmovisión del hablante, el pensamiento verdadero sólo se obtiene si existe una armonía entre cuerpo y naturaleza. El pensamiento integra o reitera la integración del hombre con su circunstancia natural, con el agua, con la esencia primera.

La armonía de la que es testigo el hablante lírico le revela el equilibrio que gobierna los atributos físicos de su amada: «de todos los cuerpos del mundo / tú posees el más preciso». De un modo u otro, elogiar el cuerpo de la amada, en dicho momento, es elogiar la alta calidad del cuerpo humano, de la totalidad e integridad de la anatomía humana. Al entrar en armonía el cuerpo con el agua, luego de la ceremonia de purificación e integración con la esencia primigenia, todos los cuerpos se convierten en iguales entre sí: cuerpo (el cuerpo femenino, el cuerpo humano, al fin y al cabo) y agua se vuelven un «uno» indistinguible y perfecto. La conciencia de una totalidad mayor que supera las individualidades físicas se expresa en la frase: «Tienes algo de intercambiable conmigo, algunos órganos secretos, / los más saludables y hermosos».

La segunda parte del poema da cuenta de una iluminación pasada. Este segundo segmento lo hemos denominado «Reminiscencias de una iluminación: el supuesto andrógino»:

Ayer
me acerqué por tus espaldas
y deslicé mis manos
bajo tus axilas
hasta tocar tus senos. De pronto
sentí
el temblor de una restitución:
si yo hubiera tenido tetas
serían como las tuyas. (1999: 25)

Por medio de la lectura de estos versos, descubrimos que la búsqueda del vínculo secreto entre los cuerpos (aquello que unifica, identifica y mantiene la atracción) tiene lugar luego de una epifanía: el hablante lírico ya ha descubierto su admiración por los senos de la mujer: «me acerqué por tus espaldas / y deslicé mis manos / bajo tus axilas». Que dicha verdad haya sido entrevista en un momento de juego no debe extrañarnos. Lo lúdico siempre es el puente y móvil del desplazamiento, la salida por la puerta de escape de lo cotidiano, la ocasión propicia para la revelación inesperada. No es casualidad que en este nuevo y momentáneo orden creado, se produzcan «caídas del caballo» o revelaciones. El poema sugiere el simulacro de un acto prohibido: el asalto con agravio sexual, un divertimento sin duda erótico, un juego íntimo de pareja (la desnudez de ambos amantes es tácita). Así, el hablante percibe la revelación tomando por detrás al actante femenino, contraviniendo las interdicciones sociales, en una atmósfera sensual de jolgorio que propicia la intensidad de los sentidos, el ensalzamiento de los instintos, el abandono de la razón instrumental, clima fecundo para la revelación.

De esta forma, el primer contacto es con las «axilas», palabra que nos remite al poema «Desagravio (i.m.)» y donde se relacionaba con la idea de calor, protección y maternidad. El término nos prepara para el agradable hallazgo: aquellos «senos», que luego toca, lo restituyen, lo reestablecen, los siente orgánicamente suyos. Quizás, hasta ese momento, el hablante lírico se sentía ajeno a ese cuerpo que amaba. Al tocar las axilas y senos de su mujer, al palpar los órganos de vida y maternidad, redescubre el lazo materno; el vínculo filial renace y se rehace en un vínculo de familiaridad, igualdad y complemento (nótese que en el verso 18 el hablante opta por la palabra «tetas⁴» y no por «senos», pues el primer término tiene una clara connotación de maternidad y lactancia, mientras que el segundo, corresponde a la feminidad unívoca, sensual). Empero, subsiste una angustia, una añoranza por esa época mágica de necesidad y satisfacción. Así, el hablante lírico añora esa época de comunión casi andrógina, donde la ligazón con la mujer era total y absoluta.

El poema, a nivel temporal, no está estructurado en forma lineal. El rito de integración del cuerpo de la amada con la naturaleza se da luego de descubrir la esencia femenina (su capacidad de ser madre y de alimentar, con su propio cuerpo, la vida y la idea del amor) y, al mismo tiempo, el vínculo estrecho y primigenio entre hombre y mujer. La fusión entre el cuerpo del actante femenino con el agua esconde, a su vez, el anhelo de fusión del cuerpo (masculino) del hablante con el universo. Empero, para conseguir esa fusión con lo universal, el hablante (el hombre) se vale del pensamiento, mientras que el actante femenino (la mujer), de la liturgia. Por otro lado, el supuesto andrógino permite al hablante lírico entregarse a una serie de elucubraciones sobre el estado primigenio y armonioso de la condición humana. Rito y poesía, ceremonia y reflexión; para el hablante lírico de «El baño» la armonía en su relación amorosa es un duplicado y un efecto de su armonía con la naturaleza.

III RETROSPECTIVA

Metamorfosis de rostros, de conceptos y significantes; la configuración del actante femenino en la poesía de Watanabe ha cambiado de forma progresiva. Así, en *Álbum de familia* el actante femenino es configurado por el hablante lírico desde una mirada cínica (por ratos, misógina) que condena con vehemencia el blando aburguesamiento y el nihilismo obsceno y perturbador de la mujer. En *El huso de la palabra*, lo femenino se vincula con ejes artísticos y naturales: los binomios mujer-estética y mujer-naturaleza se explican a partir de los símiles éticos; para el hablante lírico, existe una analogía entre la moral femenina y la moral de la naturaleza y del arte. En *Historia natural*, el actante femenino adquiere una dimensión familiar y cercana con el hablante lírico masculino, ya que se le otorga virtudes tan favorables como la guardianía del origen y de la tradición. En *Cosas del cuerpo*, el hablante lírico reconoce el origen de sus patrones afectivos en la madre y, por lo tanto, comprende, con bonhomía, al otro sexo, al punto de añorar la vida andrógina⁵.

Lo impuro, los deseos ocultos y lo obsceno son integrados al código amoroso más edificante, tal como se puede comprobar en la lectura de «Nuestra reina». Acaso el texto intenta, de manera implícita, renovar los códigos del amor cortés. La idea del rito como una ceremonia perfecta de integración doble entre los cuerpos y la naturaleza, entre la razón y el orden natural y primigenio, es otra de las constantes del libro. El aprendizaje de esta liturgia se da en el ámbito de la relación familiar con la hermana, tal como comprobamos en el estudio de «Los ríos». En «El baño», el hablante lírico, inserto en una situación erótica, tomará conciencia del aspecto familiar y maternal de la esencia femenina al tocar los senos de su mujer. De esta forma, los senos se constituyen como los órganos femeninos que enlazan a los amantes y a los géneros. A partir de esta experiencia epifánica, el hablante reconocerá a la mujer no sólo como un sujeto erótico y de deseo, sino sobre todo como un sujeto propio y adyacente, como un ser familiar, digno del más grato y fervoroso amor.

NOTAS:

- ¹ La presencia de este actante en *Album de familia* es significativa; dicho nombre es una suerte de amuleto o fetiche nominal de tipo patronímico para el hablante lírico. Así, «Susana» es una figura epónima que engloba la alocada y juvenil identidad femenina representada en el texto, de tal suerte que transforma, a priori, al otro sexo, a ese sexo tan extraño, tácitamente reprochable y turbio, en algo familiar y próximo. Esta operación nominativa otorga, por añadidura, una línea de sentido más al título del poemario.
- ² La metáfora sugiere que amar a una mujer es construir una ficción en el desierto, que el amante es un delicado hacedor de espejismos, un febril devoto de fantasmas.
- ³ La relación entre el rito del agua y la mujer, asunto que también observamos en «Los ríos», es una constante simbólica en algunos textos de Watanabe.
- ⁴ Bajo la luz de esta explicación, la palabra «tetas» sería necesaria, aunque sea disonante y hasta grotesca dentro del ambiente ritual y sensual que el hablante construye con suma habilidad y placer.
- ⁵ De esta forma, queda como tarea pendiente para la crítica analizar la configuración del actante femenino en los poemarios de Watanabe posteriores a *Cosas del cuerpo*.

BIBLIOGRAFÍA:

- Alexandrian. *Historia de la literatura erótica*. Barcelona: Planeta, 1990.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de Símbolos*. Madrid: Siruela, 1997.
- Freud, Sigmund. *Fundamentos del Psicoanálisis*. Madrid: Editorial Orbe, 1974.
- Mayer, Hans. *Historia maldita de la literatura*. Madrid: Taurus, 1977.
- Schopenhauer, Arthur. *Las mujeres, el amor y la muerte*. Valencia: Prometeo, 1946.
- Stekel, Wilhelm. *Onanismo y homosexualidad*. Buenos Aires: Ediciones Imán, 1952.
- Watanabe, José. *Album de familia*. Lima: Cuadernos trimestrales de poesía, 1971.
- . *El huso de la palabra*. Lima: SEGLUSA editores y Colmillo Blanco, 1989.
- . *Historia natural*. Lima: PEISA, 1994.
- . *Cosas del cuerpo*. Lima: Editorial Caballo Rojo, 1999.
- Wilhelm, R. *Lao Tsé y las enseñanzas del Tao*. Buenos Aires: Editorial simientes, 1977.

MITOLOGÍA PRIVADA. LA REPRESENTACIÓN LAREDINA EN LA POESÍA DE JOSÉ WATANABE¹

 Edmundo Sbarbaro

(...) cuando llegó el centenario de la migración japonesa al Perú publiqué *La memoria del ojo*². Cuando vi las fotos que se iban a incluir en el libro, sentí una especie de conmoción que me condujo a preguntarme cuál era mi sentimiento de patria. Y comencé a escribir explorando, buscando esa patria y he llegado a la conclusión de que Laredo es la única patria que he tenido y que el resto de lugares, incluyendo Lima, son sólo lugares de paso (...) Ese Laredo que vive en mi corazón o en mi imaginación es el único lugar donde me siento realmente bien. Cuando digo que el estilo es el lugar donde poso mi alma, pues, mi estilo es Laredo, es allí donde poso mi alma. (Rabí 6)

Laredo es el espacio visitado poéticamente, el ámbito fructífero del que se nutre la poesía de Watanabe. El poeta recurre a él por sus personajes, su sistema de creencias y de valores, su imaginario colectivo, su naturaleza evocativa. Las ideas, las intuiciones, dice Watanabe, pueden ser mejor articuladas a través de ese mundo de su infancia: «(...) la sabiduría no está en mí sino que la veo fuera. Ahora, muchas veces, veo cosas en Lima, pero no encuentro la escenografía adecuada para el poema. Entonces, la escenografía la busco en Laredo. Para eso me sirve Laredo, para ambientar muchos de los poemas que escribo» (Rabí 4).

Pero Laredo no sólo es una dimensión escenográfica, sino también cultural, existencial y espiritual cuya representación, tal y como este artículo quiere explicar, sirve de punto de apoyo, a la vez que de contrapunto, para explicar, ordenar y analizar fenómenos estéticos, morales, afectivos e intelectuales que aparecen de continuo en la obra de este poeta.

¿Cuál es la representación que Watanabe hace de Laredo? Debemos empezar explicando que la particularidad de la obra de Watanabe nace de la extrañeza que nos causa esta representación que, en términos generales, plantea un esquema dicotómico; por un lado, el contexto natal del poeta, la provincia; por el otro, el espacio desde donde leemos su poesía y desde donde el mismo poeta la escribe: la ciudad.³

Por la manera en que es representado Laredo, este cumple con algunos rasgos que lo inscriben dentro del tipo de sociedades que Lucien Lévy-Bruhl llamó «primitivas» o «inferiores» (1972 y 1974). El término «primitivo» es, asimismo, utilizado por Mircea Eliade, pero comparte espacio con el de «tradicional» (1973). Es claro que estos términos no se usan con ánimo peyorativo, sino distintivo, en tanto que estudio de orientaciones culturales y mentales diferentes. Sin embargo, prefiero, evitando posibles connotaciones jerárquicas o marginales, llamar «tradicional» a la representación laredina. Por otro lado, con el fin de no trastocar la dicotomía de base arriba descrita, elemento identificador de la obra de Watanabe, llamo «sociedad moderna» al espacio desde el que analizo su poesía.

La diferencia que se establece entre espacios «modernos», como Lima, y espacios «tradicionales», como Laredo, radica en que, en los primeros, se le da mayor importancia cultural, debido a la mentalidad lógico-racional que domina los campos del saber, a los aspectos verificables y científicamente contrastables de la realidad; mientras que, en los segundos —sin que, por ello, lo anterior deje de tener importancia—, se observa una mayor o igual relevancia y aceptación de las manifestaciones concebidas por la mentalidad «espiritual» y «mágica»⁵ o, como la llama Eliade, «mítica», «religiosa» o «sacra»⁶.

El ámbito representado o ficcionalizado poéticamente se nos presenta, al menos en las primeras lecturas, como un espacio irreductible a las influencias del mundo exterior: un espacio completamente «tradicional». Y, a nuestro parecer, este es el efecto que quiere transmitir el poeta: «Sí, claro, [Laredo] es mi Comala. Sí, es una Comala. Y como toda Comala es también un artificio literario» (Rabí 4). Este artificio, o representación poética, es el punto de partida para establecer una visión del mundo donde es clara la oposición, el enfrentamiento o la comparación entre ese espacio ideal de su niñez y los conflictos existenciales de su presente.

Uno de los elementos con que se representa la mentalidad tradicional o mítica de los orígenes del poeta es el relacionado con el «mito»⁷. Este término, junto con los elementos espaciales y temporales asociados a él, aparece en varios poemas. Dado este estado de la cuestión, Eliade explica el mito de la siguiente manera:

(...) el mito cuenta una historia sagrada; relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los «comienzos». Dicho de otro modo: el mito

cuenta cómo, gracias a las hazañas de los Seres Sobrenaturales, una realidad ha venido a la existencia, sea ésta la realidad total, el Cosmos, o solamente un fragmento: una isla, una especie vegetal, un comportamiento humano, una institución (1973: 18).

Además, la función del mito es la de «(...) revelar los modelos ejemplares de todos los ritos y actividades humanas significativas: tanto la alimentación o el matrimonio, como el trabajo, la educación, el arte o la sabiduría» (1973: 20). A la vez que el mito ofrece al hombre modelos de conducta en las distintas actividades de su sociedad, confiere también valor a la existencia del ser humano, puesto que gracias a esos modelos el hombre sabe cómo vivir y, lo que es más importante, por qué razones vive⁸.

Asociado irreductiblemente al mito, el tiempo no es, para el hombre de las sociedades tradicionales, homogéneo ni continuo. Se concibe la existencia del «tiempo sagrado» o religioso y la del «tiempo profano» u ordinario, donde se inscriben los actos despojados de significación religiosa. Por medio de ritos, el hombre religioso puede «pasar» de este último al «tiempo sagrado» que es el más importante y que se presenta como circular, en tanto que reversible y recuperable. Gracias a esta reversibilidad, a este eterno retorno mítico, el mundo se santifica y se purifica, es decir, el hombre logra acceder a una nueva vida, sin tachas, sin dolor, sin desgaste⁹.

En el poema «Mi mito que ya no»¹⁰, se hallan algunos de los conceptos hasta aquí observados:

Los esquiladores imponen su fuerza sobre las ovejas,
las maniatan
y con una tijera les quitan su candorosa metáfora
de nube.
Y las ovejas, súbitamente magras y desgarradas
se arraciman
avergonzadas
muy avergonzadas
y ahora el pescuezo deja ver el triste tragar.

**Mas aquí el tiempo torna. El mito dice
que el tiempo taladra una espiral en la piedra
y allí duerme
y despertará
y vendrá
y el vellón de la oveja se habrá renovado
y la metáfora.**

Pienso en lo que a mí me rodea:
nada tiene regeneraciones estacionales.

**Para entrar en el mito del eterno retorno primero hay que morir.
No tengo mitos inmediatos.**

Era ella y ya no:
el tiempo bajó de su fino rostro a sus finos pies
y le empujó todas sus metáforas. (1989:17)

Las referencias al «tiempo» y al «mito» son explícitas, pero se observa una diferenciación entre la naturaleza del tiempo de, por un lado, las ovejas y, por otro, del poeta, tiempo este último que es, asimismo, el de un personaje femenino, «ella», mujer avejentada, cuyo cuerpo, que en el pasado era la imagen viva de la juventud y la belleza, se encuentra ahora en un avanzado proceso de deterioro, si es que no ya en la muerte.

El primer verso de la segunda estrofa reflexiona sobre el «tiempo que torna» para los animales. Esta frase nos remite a la idea de un «tiempo circular», refrendada por la frase «El mito dice» y los versos siguientes. La frase «el tiempo torna» y la circularidad implícita en ella está, a su vez, subrayada por la «espiral» que el tiempo «taladra» en la piedra¹¹. Se sugiere con esto que este tiempo particular aguarda para luego «despertar», es decir, retornar. Hay, pues, una relación con la idea mítica de la regeneración del tiempo. Como vimos, el tiempo presente se aniquila para que el mundo se recree y, con ello, renazcan los seres que participaran del rito de regeneración. En este poema es el vellón el que se «renueva»: «vellón» es sinécdoque por oveja y, por extensión, de todo animal.

La tercera estrofa actúa como desenlace del poema. Si bien el ámbito de los animales se representa inmerso en un tiempo cíclico, no sucede así para el hombre. El poeta piensa en lo que le «rodea», esto es, en su propia naturaleza humana, en la del personaje femenino. Concluye, en principio, que el mito referido existe fuera de él, fuera del campo de acción de su humanidad, y declara que dentro de su radio humano no hay circularidad ni regeneración: su tiempo es unidireccional, su vida finita. Para ratificar esto, recurre a una experiencia cercana, su «mito inmediato»: «ella», quien ha sido vencida por el paso del tiempo y sobre la que el poeta proyecta su propio final: la muerte. Asume entonces su naturaleza mortal, su inmersión en el tiempo lineal, profano e irrecuperable.

Cargado de estos mismos valores existenciales e influido por similares conceptos temporales, se encuentra el poema «Animal de invierno»:

Otra vez es tiempo de ir a la montaña
a buscar una cueva para hibernar.

Voy sin mentirme: la montaña no es madre, sus cuevas
son como huevos vacíos donde recojo mi carne

y olvido.

Nuevamente veré en las faldas del macizo
vetas minerales como nervios petrificados, tal vez
en tiempos remotos fueron recorridos
por escalofríos de criatura viva.
Hoy, después de millones de años, la montaña
está fuera del tiempo, y no sabe
cómo es nuestra vida
ni como acaba.

Allí está, hermosa e inocente entre la neblina, y yo entro
en su perfecta indiferencia
y me ovillo entregado a la idea de ser de otra sustancia.

He venido por enésima vez a fingir mi resurrección.
En este mundo pétreo
nadie se alegrará con mi despertar. Estaré solo
y me tocaré
y si mi cuerpo sigue siendo la parte blanda de la montaña
sabré
que aún no soy la montaña. (1999:19)

Para las sociedades arcaicas y tradicionales, el culto a los espacios sagrados está motivado por la relación que tienen, como dijimos, con un «tiempo sagrado». En este poema, se describe «la montaña» como un lugar de características especiales. Como Eliade explica, en las culturas tradicionales las montañas son consideradas espacios sagrados pues se hallan en el «Centro del Mundo»: «(...) toda región habitada, tiene lo que podría llamarse un «Centro», es decir, un lugar sagrado por excelencia. Aquí, en este Centro, lo sagrado se manifiesta de modo total, (...)» (1974: 41-43). Ese centro sagrado se encontraba en las montañas o en los montes, y la abolición del tiempo profano y la regeneración de la vida serán siempre logrados al entrar en contacto con estos¹².

La montaña de este poema se asume como un lugar «especial» al que ese «animal de invierno», pensante y reflexivo, ingresa, con el ánimo de recogerse y esperar determinada consecuencia: un estado privilegiado que lo limpie, que elimine sus rasgos de ser vivo para así «asimilarse» a esa montaña eterna, perfecta e inamovible¹³. Existe el deseo de transitar de una existencia imperfecta a una existencia nueva, una existencia que es también, utilizando palabras de Eliade, «duradera» (la montaña está ahí durante «millones de años») y, en algún sentido, «eficaz», pues la montaña «no sabe / cómo es nuestra vida / ni cómo acaba»; es decir, ella no padece el rigor angustioso de la vida humana. La montaña se describe, de esta manera, como un espacio al margen del tiempo y del dolor humanos al que el poeta se intenta integrar fallidamente.

Constitutivas de las sociedades tradicionales, las prácticas curanderiles son otros de los fenómenos asociados al espacio representado. Aquellas se observan hasta el día de hoy, en mayor medida, en la zona norte del Perú (La Libertad, Lambayeque y Piura). Como lo hace saber Luis Millones, en esta zona se mantiene una concepción de lo sobrenatural muy diferente a las formas religiosas practicadas por la Iglesia católica oficial: «Ni católico como Lima, ni ocultando sus dioses incaicos tras el ceremonial cristiano como Cuzco, el norte debió (...) defender su percepción de lo sagrado de manera que resistiese a los incas hasta 1532 y luego a la Iglesia oficial hasta nuestros días.» (1994: 9-18). Carlos Elera explica que la etnología utiliza el término *shamán*¹⁴ para identificar al especialista en la magia curativa que, en la zona nor-costeña peruana, se denomina «curandero», personaje especial premunido de ciertas condiciones psíquicas que lo diferencian de los demás miembros de su comunidad y que, a través de la técnica del éxtasis¹⁵, establece una comunicación entre el mundo sagrado y profano (1994: 22-23).

Así, pues, la práctica del curanderismo pervive gracias a la creencia de un mundo mágico y sagrado. Veamos el poema «El esqueleto»:

Un hueso y otro hueso, los innumerables,
están unidos por el delgado alambre que atraviesa
el canal donde estuvo el tuétano.
Y así cuelga
y yo sólo puedo confirmar que cuelga solamente.
No puedo atribuirle desgano, indiferencia o desdén.
Él ya está libre de esos ánimos nuestros. La carne
ya los ha pagado.
Mi amigo lo compró para su didáctica de médico
y es irrespetuoso con él
por miedo.
Yo lo zarandeo amistosamente
al pasar
y mi gesto tampoco lo ofende, sólo se balancea,
y debiera oírse una alegría,
como la dulce y múltiple algazara
del móvil o quitasueño del niño de mi amigo.
Mas nada suena
y de súbito
se propicia otro niño:
Dormita enfermo en una cueva abierta hacia la noche
y no oye la algazara
sino el ruido insoportable de sonajas óseas
y la advertencia
del curandero que grita borracho y aterrado:

Despierta y pelea, muchachito, la puta
de los huesos
ya viene! (1994: 41-42)

En este poema aparece nuevamente el motivo de la «cueva» y la mención simbólica de la «carne» como metáfora tanto del «cuerpo humano» físico como de las sensaciones y afectos propios del hombre. Así, el esqueleto descrito está «libre de esos ánimos nuestros. La carne / ya los ha pagado.» Estos versos sugieren la fuerza negativa del tiempo ejercida sobre el ser humano como se lee en «Mi mito que ya no» y, al igual que en este, hay un patrón similar: una primera parte expositiva y una segunda en que se desarrollan las reflexiones del poeta que, en «El esqueleto», está ligada a una vuelta al pasado. Los versos: «Mas nada suena / y de súbito / se propicia otro niño» vertebran ambos tiempos (actualidad / infancia) y espacios (moderno / tradicional), dicotomía explicada líneas arriba. El niño que se «propicia», que se recuerda, está en una cueva frente a un curandero. Conocedor de las estructuras del universo mítico ancestral, la medicina tradicional y la morfología propia de la curación (Polia 1994) —la sonaja, el estado de trance¹⁶—, este se encuentra «aterrado» frente a la muerte y enuncia una advertencia que se yergue como certera directriz del comportamiento frente a la vida, la enfermedad y la muerte que el poeta aprende desde niño: la conciencia de la precariedad humana y la lucha continua, personal y solitaria con que el hombre debe enfrentar su existencia.

Este poema establece relaciones con otras prácticas asociadas a las comunidades rurales y el mundo tradicional andino. Hablamos de los métodos terapéuticos conocidos como «limpias de cuy» y de «huevo» extendidos tanto en el contexto andino y norteño del Perú, así como en algunas zonas urbanas limeñas de ascendencia andina en las que los procesos migratorios no han eliminado estas creencias¹⁷. En cualquier caso, estos rituales de sanación son practicados no sólo por los curanderos, sino también por personajes importantes o centrales dentro de las propias familias¹⁸, como observamos en los poemas «La cura» y «Mamá cumple 75 años»:

El cascarón liso del huevo
sostenido en el cuenco de la mano materna
resbalada por el cuerpo del hijo allá en el norte.
Eso vi:
Una mujer más elemental que tú
espantando a la muerte con ritos caseros, cantando
con un huevo en la mano, sacerdotisa
más modesta no he visto.
(...)
Así era. La vida pasaba sin aspavientos
entre gente parca, padre y madre

que me preguntaban por mi alivio. El único valor
era vivir.

(...) (1994:39)

Cinco cuyes han caído
degollados, sacrificados, a tus pies de reina vieja.
Sangre celebra siempre tu cumpleaños, recíbela
en una escudilla
donde pueda cuajar un signo brillante
además del cuchillo.

La bombilla de luz coincide con tu cabeza dormida
y te aureola: Comenzamos a quererte
con cierta piedad,

pero tus ojos
tus ojos se abren rápidos como avisados, y revive en ellos
un animal de ternura demasiado severa.
Tus ojos de ajadísimo alrededor
son el resto indemne
del personaje central que fuiste entre nosotros,
cuando alta y enhiesta
alargabas el candil hacia la oscuridad
y llamabas susurrando
a nadie. Las sombras en el muro y los gatos
detrás de la frontera terrible
eran inocentes. Tú, señora, eras el miedo.

Cinco cuyes pronto estarán servidos en la mesa.
Otros eran los del rito curador, los de entrañas abiertas y
sensitivas
que revelaban nuestras enfermedades.
Estos son de diente, de presa. No dirán
que tú eres nuestra más antigua dolencia. (1994:65)

Mario Polia nos indica que la «Limpia de cuy» es un «diagnóstico por medio de la extospicina ejecutada con un cuy (*Cavia porcellus*) y desplazamiento del contagio en el mismo animal. La operación finaliza con el entierro del animal»¹⁹. Por otro lado, la «limpia o pasada de huevo» se realiza normalmente en niños pequeños para curarlos del «susto» —originado por un ruido fuerte, un golpe, una caída— y, en algunos casos, del «mal de ojo» —causado por la mirada «muy fuerte» de algunos adultos, esto es, de adultos con carácter fuerte que transmiten a través de los ojos una energía negativa—. Cuando un niño se «asusta» o es «ojeado», se considera que su espíritu sale del cuerpo. Para curar estos males, se frota con un huevo todo el cuerpo del niño y, al terminar, el contenido se observa negro o cocido porque el huevo ha absorbido la enfer-

medad o la energía negativa del niño. En ciertos casos, para curar estas mismas enfermedades, se realiza la operación con un cuy²⁰.

En «La cura», el pasado laredino de Watanabe es el contexto en que se realiza la «pasada» y la madre es la «sacerdotisa modesta» que oficia esa ceremonia familiar y que el poeta denomina un «rito casero» con el que se espanta «a la muerte». Como los poemas anteriores, el acto descrito y su significado se inscriben dentro de una orientación vital más amplia: el poeta rescata ese uso de su pueblo para exponer su visión personal del mundo: la vida se observa como el valor máspreciado aprendido desde la infancia, pero la sobrevivencia, lejos ya del ámbito natal, dependerá de mecanismos de defensa personales.

En «Mamá cumple 75 años», se hace mención al diagnóstico de las vísceras o «entrañas» del animal. Nuevamente, el poema opera sobre la base del recuerdo del pasado infantil. Y es al final del poema donde se realiza una distinción entre esa época pretérita y el presente del poeta. Antes, la sangre de los cuyes se asumía como un «signo» que debía descifrarse para determinar la enfermedad, espiritual o física, que aquejaba a la persona. En el presente, los cuyes sólo se sirven para comerse, el acto ha perdido trascendencia mágica. Sin embargo, debemos recalcar que esta diferencia entre pasado y presente está relacionada íntimamente con la evolución de la figura materna: es esta la intención más profunda y el sentido último del poema. El pasado, asociado al ritual del cuy, es un tiempo «fuerte» (para utilizar un término de Eliade) e importante, donde la madre era la sacerdotisa oficiante de los ritos caseros. El poeta rescata esos recuerdos, toda aquella mitología privada de su pasado que le dio modelos determinantes de su existencia. Los dos últimos versos del poema otorgan validez simbólica a la utilización del rito del cuy: es un recurso poético para integrar el presente y el pasado: si ahora las entrañas del cuy sirvieran también para descifrar una enfermedad, estas dirían que la madre es la «más antigua dolencia». Este verso es un agradecimiento y no una denuncia, es una revalorización de una crianza que, si bien rígida, tuvo y tiene el peso de lo que es cierto y no se olvida, el peso de los modelos de conducta que configuran la cosmovisión del poeta.

Y este poema nos remite a «En el desierto de Olmos»²¹, dadas sus similitudes en cuanto a los relatos orales y a una delimitación particular del espacio. Eliade explica que las sociedades tradicionales conciben el mundo en el que se vive como un microcosmos, es decir, un espacio familiar y conocido; fuera de estas fronteras habita lo desconocido, todo aquello que causa temor: el caos, la muerte, los demonios, la noche²². Veamos el poema «En el desierto de Olmos»:

El viejo talador de espinos para carbón de palo
cuelga del dintel de su cabaña

una obstinada lámpara de querosene,
y sobre la arena
se extiende un semicírculo de luz hospitalaria.

Este es nuestro pequeño espacio de confianza.

Más allá de la sutil frontera, en la oscuridad,
nos atisba la repugnante fauna que el viejo crea,
los imposibles injertos de los seres del aire y la tierra
y que hoy son para su propio y vivo miedo:

La imaginación trabaja sola, aun en contra.

La iguana sí es verdadera, aunque mítica. El viejo la decapita
y la desangra sobre un cacharro indigno,
y el perro lame la cuajarada roja como si fuera su vicio.

(...)

Impensadamente

arrojo los huesos fuera de la luz

y tras ellos el animal entra en el país nocturno y enemigo.

(...) (1994: 13)

En ambos poemas se crean espacios «seguros». En «En el desierto de Olmos», ese lugar propicio es la cabaña del viejo leñador; en «Mamá...», la casa de la infancia del poeta. Además, los elementos generadores de luz resaltan la frontera entre lo conocido / acogedor y lo desconocido / peligroso. Al espacio acogedor se le opone el espacio desconocido, designándolo con el término «oscuridad», ámbito que, en «En el desierto de Olmos», es también denominado «país nocturno y enemigo». Aquello que confina ambos espacios es nombrado una «frontera».

Establecidos ambos espacios, tanto la madre como el viejo talador inician sus relatos. El viejo inventa una «repugnante fauna» y la madre llama a «nadie», a las sombras ocultas detrás de esa «frontera terrible» que infunde miedo en sus hijos. Se debe resaltar también las similitudes entre el destazamiento de la iguana y el sacrificio de los cuyes. Estos son «degollados» y su sangre cae sobre una «escudilla»; aquella es decapitada y su sangre cae sobre un «cacharro indigno». Para este último animal se reserva el epíteto «mítica», nos regresa a «Mi mito que ya no», donde se relaciona la fauna con ciertas cualidades cíclico-temporales. Así también, la comida en «Mamá cumple...» y «En el desierto de Olmos», se transforma en un acto que trasciende lo fisiológico, porque se generan, basados en la estructura mental del mundo tradicional, significados relacionados con la vida y la muerte.

Asimismo, la figura materna, la enfermedad, la vejez y la muerte obtienen un papel preponderante en el siguiente poema:

Tus hijas pasan llevándote olorosas sopitas
para alimentar tu vaga substancia:
Oh, ya eres de agua, de casi nada, de agua
o de lentos movimientos como esculturas de la consunción.
Yo entro en tu cuarto de muriente suavizando mi presencia
y mirándote de soslayo:
Si te miro de frente pienso que soy tu testigo perverso.

Tu antigua y deslumbrante perspicacia aún vive
y sabes que cuando tu cuello se alarga buscando el aire
yo ruego que se alargue hacia el mito:
Tú decías que las cabezas se arrancaban de los cuerpos
y volaban
desgrefiadas, hambrientas, mordiendo el vano aire.
(Y los regantes decían que sí, sí, anoche cruzaron
la luz de mi lámpara)

Tengo la carne como en salmuera,
muerde si te salva. Lo dije para que sonrieras.
Tú nunca morderías carne de idiota, no dices.
Lo hubieras dicho con displicente humor
y una palabrota.
Bromeo para el tiempo de la pena. Tú sabes cómo es eso:
Tu llanto desgarrado por mi padre muerto
fue haciéndose suave y ritual, más homenaje
que llanto.

Frente a ti, ya estamos en ese esfuerzo. (1994: 67)

El poema es un homenaje a los últimos instantes de vida de la madre y, a la vez, el agradecimiento por otro aprendizaje. Dos cosas rescata el poeta: los relatos de ella y una ética del dolor. El poeta escuchó de la voz materna que «las cabezas se arrancaban de los cuerpos» al morir. La verosimilitud de este relato es refrendado metapoéticamente por los «regantes»²³, quienes aseguran haber visto las cabezas volar. Este relato es considerado «mito» para Watanabe²⁴ y él «ruega» que a su madre le suceda lo mismo, que la muerte llegue sin la necesidad de un tránsito doloroso.

El recuerdo es aquí también un recurso. Como en «Mi mito que ya no», donde el poeta proyecta su muerte en la de su madre, acá el poeta se proyecta en el aprendizaje del dolor. Ha visto la actitud de su madre ante la muerte del esposo, y el poeta espera comportarse con dignidad y respeto frente a la muerte de ella.

Como se ve, los antepasados y otros personajes mayores aparecen reiteradamente. Ello porque los concibe como depositarios de un universo de valores y modelos

de comportamiento que han configurado su orientación, sensibilidad e inteligencia. Por ello, el poder revelador y certero de la palabra de los mayores se hace notar también en el poema «El nieto».

Una rana
emergió del pecho desnudo y recién muerto
de mi abuelo, Don Calixto Varas.
Libre de ataduras de venas y arterias, huyó
roja y húmeda de sangre
hasta desaparecer en un estanque de regadío.
La vieron
con los ojos, con la boca, con las orejas
y así quedó para siempre
en la palabra convencida, y junto
a otra palabra, de igual poder,
para conjurarla.
Así la noche transcurría eternamente en equilibrio
porque en Laredo
el mundo se organizaba como es debido:
en la honda boca de los mayores.
(...) (1989:75)

«Rana» es aquí metáfora por el «corazón» del abuelo que «huye», así como voló por los aires aquella «cabeza» de la que se habla en el poema «La muriente». Y así como en aquel poema hay quienes la vieron volando, en este ocurre algo similar, pero, paradójicamente, la diferencia está en la forma de ver. El poeta quiere dejar en claro que quienes la vieron, la vieron con todos sus sentidos, de manera tal que aquella visión ha «quedado para siempre» en el imaginario colectivo. Y no sólo eso, sino que lo visto se ha convertido en relato o en creencia: «en la palabra convencida». Junto a esa «palabra» (o relato) aparece otra palabra, otro relato «de igual poder». De esta manera, una primera creencia ha dado vida a una segunda creencia que «conjura» la primera, quizá por el miedo que esta puede infundir en la gente. Establecidos ambos relatos — el primero de afirmación/llamado, el segundo de negación/conjuro— el mundo laredino está «en equilibrio», porque ambas creencias nacen en la «honda boca de los mayores», quienes son respetados. El adjetivo «honda» connota lo profundo, lo arraigado, lo que vive de generación en generación y que, por tanto, se hace incuestionable, se convierte en cierto, unánime y repetible; es decir, en una especie de mito. Georges Gusdorf (1971) explica que toda civilización antigua es una civilización de la palabra, unida a un soporte viviente, esto es, encarnada en la autoridad de los ancianos. Ellos son el medio de conservación de la memoria personal y de social, de la tradición y de la costumbre. En ellos sobrevive el tesoro de la experiencia ancestral.

Aquellos relatos (la rana-corazón que emerge del tórax, la cabeza que vuela desasida del cuerpo muerto) están en la memoria del poeta porque han sido registrados en su infancia a través de sucesivos relatos orales pertenecientes a memorias anteriores (de la madre, del abuelo, del viejo talador o de cualquier otro «soporte viviente»), las que, a su vez, se han nutrido de memorias aún más antiguas, cuyo origen se desconoce, pero que constituyen, finalmente, una memoria colectiva, «social», que Watanabe recupera y fija por medio de su escritura poética²⁵.

Antes de terminar, debo mencionar brevemente que el niño (Watanabe niño) es también un elemento representado en esta mitología personal. Para este niño, la experiencia inmediata es la del equilibrio. El dominio de su vida y las experiencias de dolor observadas no le pertenecen: son vividas —y sanadas, conjuradas, ritualizadas— en la colectividad de su grupo humano. En su representación, el niño no se reconoce como ser individual, sino que se capta, o se intuye, en participación, ajustado a los grandes ritmos vitales de su familia, de su sociedad. Como empecé afirmando, la representación de Laredo establece notorias relaciones con la mentalidad religiosa que rige el mundo de las sociedades tradicionales: el vínculo entre tiempo sagrado y profano; la concepción de espacios sagrados como la montaña; la sabiduría de los antepasados; el poder de la palabra como generadora de creencias y verdades; el simbolismo asociado a los ritos caseros y las prácticas curanderiles. La creación de esta mitología personal, confrontada siempre con el presente, dota a su poesía de los elementos necesarios para una reflexión auténtica y profunda sobre de la enfermedad, el dolor, el tiempo y la muerte.

NOTAS

- ¹ Por razones de espacio, este artículo está basado en algunas ideas del capítulo 1.1 de *Mitología privada. Angustia y compensación en la poesía de José Watanabe*, tesis de licenciatura en Literaturas Hispánicas, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2005. Confróntese la tesis para un análisis más detallado de los poemas y del sustento teórico.
- ² El título completo del libro es *La memoria del ojo: cien años de presencia japonesa en el Perú*. Editado por el Congreso de la República del Perú en el año 1999. Sus coautores son Amelia Morimoto y Óscar Chambi.
- ³ Este tipo de categorización debe tomarse con cuidado y solo, como he dicho, en términos generales, pues, si bien tal simplificación facilitaría la explicación de las realidades en estudio, las interpretaciones a las que se llegaría serían poco fieles a la complejidad de los mundos representados, en especial, el de la infancia.
- ⁴ Sigo hablando aún, para ambos espacios, en términos generales. Como sabemos, en Laredo se integran y conviven rasgos de la mentalidad tradicional con otros de la visión occidental, como ha ocurrido con cualquier otra comunidad, pueblo o ciudad de provincia que se ha visto influenciada, en menor o mayor grado, por la presencia de la mentalidad moderna. En concreto, como sabemos, las comunidades de la costa norte del Perú han estado marcadas por la presencia de las haciendas y de las industrias algodoneras y azucareras. Esta presencia de sociedades industrializadas en espacios con mayor apego a una cosmovisión tradicional influyó tanto en la estructura social y económica de la comunidad, como en la vida diaria.

- ⁵ Jensen, *Mito y culto entre pueblo primitivos*. 39-40.
- ⁶ Entre otros, *Lo sagrado y lo profano* 18-19, 64-65, 79, 83 ss.
- ⁷ «Ese mundo de mitos que aparece en mis poemas yo lo he vivido de chico, no lo he inventado. He vivido el mito sin saber que era un mito. Eso está en mí y no puedo liberarme» (Sánchez León. 2).
- ⁸ *Mito y realidad* 19-20.
- ⁹ *Lo sagrado y lo profano* 63-70.
- ¹⁰ HP, 27. Las negritas son mías. Este artículo tiene como fuente primaria de análisis los poemarios *Album de familia*, 1971 (AF); *El huso de la palabra*, 1989 (HP); *Historia natural*, 1994 (HN); *Cosas del cuerpo*, 1999 (CC); y *Habitó entre nosotros*, 2002 (HEN). Entre paréntesis consigno las abreviaturas con que se acompañan los poemas citados.
- ¹¹ La utilización de este elemento en el poema no es gratuita. En el capítulo VI, «Las piedras sagradas: epifanías, signos y formas», de su *Tratado de historia de las religiones*, Eliade explica lo siguiente: «La dureza, la rudeza, la permanencia de la materia representa para la conciencia religiosa del primitivo una hierofanía. Nada más inmediato y más autónomo en la plenitud de su fuerza, nada más noble y más aterrador tampoco que la majestuosa roca, bloque de granito majestuosamente alzado. Ante todo, la piedra *es*. Permanece siempre igual a sí misma y subsiste; y lo más importante de todo: *golpea*. Aun antes de agarrarla para golpear, el hombre tropieza con ella. No necesariamente con su cuerpo, pero al menos con su mirada. Comprueba así su dureza, su rudeza, su poder. **La roca le revela algo que trasciende la precariedad de su condición humana: un modo de ser absoluto.** Su resistencia, su inercia, sus proporciones, así como sus extraños contornos, no son humanos; atestiguan una presencia que deslumbra, aterra, atrae y amenaza» (201. Las negritas son mías). Además de estas cualidades manifestativas, en «Mi mito que ya no» la piedra se revela al poeta como un símbolo: símbolo de la eternidad, de la vastedad del tiempo y de lo inmutable. Opuesta a ello, se encuentra la naturaleza contingente, finita y débil de la vida humana. Estas consideraciones simbólicas se observan también en el poemario *La piedra alada*, de reciente aparición.
- ¹² Otros de los «centros sagrados» que estudia Eliade son el «Árbol cósmico» y la «Piedra [o Pilar] sagrado» (*Tratado de historia de las religiones* 328-345).
- ¹³ Obsérvese aquí la repetición del elemento piedra («mundo pétreo») explicado en la cita 20.
- ¹⁴ Según Mircea Eliade «El vocablo nos llega, a través del ruso, del tungús *shaman*» (*El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis* 20).
- ¹⁵ Esto incluye el conocimiento de las plantas medicinales, así como la adecuada manipulación de fuerzas mágicas que subyacen en una serie de elementos de variada naturaleza física que conforman una «mesa».
- ¹⁶ Por un lado, el estado de embriaguez puede estar asociado a la «singada» o «levantada» explicada por Polia como una «operación consistente en hacer pasar a través de la nariz tabaco y alcohol para defender a la persona de *malos contagios* o para propiciar suerte. El propósito de la *singada es levantar la sombra*. Para defender se usa 'tabaco moro' o 'del Inga' (*Nicotiana thyriflora*) con alcohol de caña, para propiciar la suerte 'tabaco dulce' cultivado (*Nicotiana tabacum*) con perfumes» («El curandero, sacerdote tradicional de los encantos» 325). Por otro lado, el término «borracho» puede hacer también referencia al uso de sustancias psicoactivas que se encuentran, entre otras, en la planta San Pedro, como explica Elera páginas arriba.
- ¹⁷ Véase los trabajos de campo realizados por Gabriel Arriarán (antropólogo) en Andahuaylas, Carmen del Prado (antropóloga) en Tumbes y Vania Bustamante (psicóloga) en San Juan de Miraflores, Lima, recogidos en el documento del Ministerio de Educación del Perú *Establecimiento de una línea de base de patrones de crianza*. Lima, 2002. Coord. Alejandro Ortiz Rescaniere.
- ¹⁸ Véase cita anterior y p. 42 de Macera.

- ¹⁹ Mario Polia, «El curandero, sacerdote tradicional de los encantos» 325. Al respecto, Javier Macera amplía explicando que «El deslinde entre enfermedades mágicas y orgánicas se establece mediante tres limpiezas de cuy, luego de lo cual se despelleja y se abre el animal para hacerle un examen de sus vísceras, diagnosticando el carácter mágico de la enfermedad si la columna del cuy aparece rota y de color oscuro» («El curanderismo en la región norte del Perú» 96-97).
- ²⁰ Confróntese *Establecimiento de una línea de base de patrones de crianza* 52, 53, 92, 97, 124, 134. Por otro lado, si bien estas prácticas están sustentadas en la creencia de un mundo mágico y de una estructura que relaciona lo sagrado con lo profano, su utilización se observa también en familias que han adoptado como parte de su idiosincrasia patrones culturales occidentales; esas familias normalmente están constituidas por migrantes que creen a la vez en la medicina convencional y la tradicional.
- ²¹ El distrito de Olmos se encuentra ubicado al extremo norte de la provincia de Lambayeque, entre los paralelos 4° 24' 41" y 6° 30' latitud sur y 80° 31' 43" longitud oeste del Meridiano de Greenwich, a 115 km de la ciudad de Chiclayo, por la pista Panamericana Antigua. Se encuentra a una altura de 1.75 m.s.n.m.
- ²² *Imágenes y símbolos* 41-43.
- ²³ Obreros encargados del riego de los campos.
- ²⁴ «Cuando salí [de Laredo], para mí todavía eran verdades [los relatos escuchados]: que la peste era una señora que aparecía con algodones en la nariz y cubierta por un rebozo, para mí era persona. La gente me lo contaba como si fuera una persona. Incluso, los más criollos afirmaban que la habían visto. No tuve tiempo para saber que era mito; me lo llevé como un hecho real» (Jara, «La escritura poética» 13).
- ²⁵ Además de las del abuelo y de la madre, la figura del padre es también importante dentro del universo infantil representado, tal como vemos en el poema «La muriente», pero también en otros como «Mi ojo tiene sus razones» (HP 15), «Imitación de Matsuo Basho» (HP 21), «La impureza» (HP 89), «Este olor, su otro» (HN 61), «Casa joven con dos muertos» (HN 69), «El ojo (CC, 29) y, más explícitamente, en el «Frontis» del poemario *El huso de la palabra*.

BIBLIOGRAFÍA

- Elera, Carlos G. «El shamán de Morro de Eten: antecedentes arqueológicos del shamanismo en la costa y sierra norte del Perú». Millones 22-55.
- Eliade, Mircea. *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1960.
- . *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Editorial Labor, 1967.
- . *El mito del eterno retorno*. Madrid: Alianza/Emecé, 1972.
- . *Tratado de historia de las religiones*. México D.F.: Ediciones Era, 1972.
- . *Mito y realidad*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1973.
- . *Imágenes y símbolos*. Madrid: Taurus Ediciones, 1974.
- Gusdorf, Georges. *La palabra*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1971.
- Jara, Luis Fernando. «La escritura poética. Entrevista a José Watanabe.» Lima, 2002. (Entrevista no publicada cedida por el entrevistador).

- Jensen, Ad. E. *Mito y culto entre pueblos primitivos*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1966.
- Lévy-Bruhl, Lucien. *La mentalidad primitiva*. Trad. y prólogo de Gregorio Weinberg. Buenos Aires: Editorial La Pléyade, 1972.
- . *El alma primitiva*. Trad. Eugenio Trías. Barcelona: Ediciones Península, 1974.
- Macara Urquiza, Javier. *El curanderismo en la región norte del Perú*. Tesis para optar el grado de Bachiller en Antropología. Pontificia Universidad Católica del Perú, 1998.
- Millones, Luis y Moisés Lemlij, ed. *En el nombre del señor. Shamanes, demonios y curanderos del norte del Perú*. Lima: Biblioteca Peruana de Psicoanálisis, 1994.
- Ortiz Rescaniere, Alejandro, coord. *Establecimiento de una línea de base de patrones de crianza y alternativas no escolarizadas de educación inicial en el Perú*. Lima: Ministerio de Educación del Perú, 2002.
- Polia Meconi, Mario. «El curandero, sacerdote tradicional de los encantos». Millones 288-329.
- Rabí do Carmo, Alonso. «El estilo es el lugar donde poso mi alma (Entrevista a José Watanabe).» <<http://estacionpoetica.perucultural.org.pe/ejwatanabe.shtml>>
- Sánchez León, Abelardo y Francisco Tumi. «La poesía no consuela.» <<http://josewatanabe.tripod.com/entrevista.htm>>
- Watanabe, José. *Album de familia*. Lima: Editorial Ausonia-Talleres Gráficos, 1971.
- . *El huso de la palabra*. Lima: Seglusa/Colmillo Blanco, 1989.
- . *Cosas del cuerpo*. Lima: Caballo rojo, 1999.
- . «Elogio del refrenamiento.» *Quehacer*. <<http://www.desco.org.pe/qh/qh117jw.htm>>
- . *Historia natural*. Lima: Peisa, 1994.
- . *La piedra alada*. Valencia: Pre-Textos, 2005.
- Watanabe, José, Amelia Morimoto y Óscar Chambi. *La memoria del ojo: cien años de presencia japonesa en el Perú*. Lima: Congreso de la República del Perú, 1999.

***EKPHRASIS* COMO *TRADUCCIÓN VISUAL* Y CORRESPONDENCIAS LITERARIAS EN EL LENGUAJE PICTÓRICO DESDE «MUSEO INTERIOR» DE JOSÉ WATANABE.**

 **Alberto Valdivia Baselli**

La pintura es poesía;
siempre se escribe en verso con rimas plásticas.

Pablo Picasso

1. MÉTODOS DE INTERPRETACIÓN Y REPRESENTACIÓN: INTERACCIÓN DE LENGUAJES

El espacio de los signos pareciera estar destinado a confluir necesariamente en diálogo y nutrición continuos. Mientras un canal estimula un sentido humano, otro complementa, a través de un canal paralelo o periférico al foco de atención, la experiencia comunicativa frente a la representación. La interacción semiótica estética, por lo tanto, no es un espacio de taxonomías divorciadas, sino de inclusiones simbólicas que desarrollan un discurso velado, analizado por la pragmática lingüística y los análisis del discurso, que pocos decodifican con facilidad. En la ausencia de *decodificación* (por falta de algún elemento comunicativo), se da el código y la interacción se hace autónoma: una pintura encerrada en un depósito bancario, un libro de poemas olvidado en la biblioteca de un pueblo hoy analfabeto, un cuadro abstracto en el ágora social, un poema hermético en la escuela primaria, un bellissimo ideograma mural frente a un inglés monolingüe, un dios ante un mortal. «Cuando la expresión es de extraordinaria

significación la llamamos literatura» (Sapir: 250). Es curioso, sin embargo, que esa «extraordinaria significación» sea justamente el impedimento de la descodificación frente al receptor. Código y canal son elementos de dificultad comunicativa en el eje semiótico estético; empero pueden significar niveles, entre sí, de analogía por rasgos similares. Los sistemas semióticos lingüístico (poético) y visual (plástico) podrían ser entidades *que se descodifican entre sí* y, de esa manera, permitirían al emisor o receptor hipotético plantear una codificación o descodificación si no feliz, aproximada o creativa.

El canal complica, a través de distintas formas de ruido, esta interacción; el código dificulta, en relación con el emisor, la recepción y procesamiento del signo. Pero el proceso semiótico se da, *procede* por caminos alternos.

En la pintura y en la poesía, sistemas de representación aquí analizados, la descodificación puede darse a través de espacios incluso insospechados por el hombre que produce los medios y codifica los lenguajes, pero no podemos quedarnos impávidos frente al *acto*, debemos seguir las huellas de las posibles respuestas.

Suele decirse que el primer indicio que tenemos en la historia cultural occidental de una asociación entre el arte pictórico y el poético, nos lo depara Plutarco al citar a Simónides de Ceos, que había sentenciado que la pintura era poesía muda, y la poesía, pintura verbal. Posteriormente, Aristóteles en su poética comparó el uso del color y la forma en la pintura con el de la voz humana en la poesía. (Standish: 12)

¿Cómo se comunican el ojo y el oído en la interacción signíca? ¿Puede, en un arrebatado sinestésico, el oído *ver* una imagen plástica y el ojo *oír* un poema lírico? Esto a nivel de recepción. Sin embargo, en un segundo plano, ¿puede la luz (responsable del color, de los matices y de las formas) hacer anáfora del sonido, del habla?

Las preguntas no son retóricas, reflejan una problemática de interacción semiótica relevante; sin embargo, nadie puede negar la *real* interacción de las artes en la historia y las diferentes formas de influencias mutuas que ellas han significado para los creadores (muchos de ellos, artistas por diferentes medios: poéticos, pictóricos, musicales, etc.).

Un cuadro, por ejemplo, puede ser «interpretado» de distintas maneras y en cualquier idioma o, también, por medio de otros sistemas de «símbolos»: por ejemplo, mediante otros lenguajes artísticos, como la música. (Coseriu: 25)

Si la interacción signíca se produce y los canales sensoriales de alguna forma se intercambian, si las recepciones realmente construyen una sinestesia artística de múltiples referentes y referidos en un caos aparente de identidades fóricas que no denuncian ningún tipo de aporía, la interacción de las artes podría conllevar a una forma de

totalidad que confluya, quizá, en el receptor y el emisor unívocos y perpetuos: en el hombre o, más específicamente, en lo humano.

Sin embargo, los planteamientos de totalidad artística y univocidad expresiva han tenido, a lo largo de la historia, sus detractores. O, en todo caso, el planteamiento de la poesía y de la pintura como entidades confluyentes y dialógicas, sobre la base de la problemática del código, ha sido cuestionado:

¿en qué consiste realmente esa comunidad de artes, teniendo en cuenta que se sirven de procedimientos tan distintos? ¿En qué medida puede decirse que un poema, cuyo código lingüístico obliga a una lectura en serie, se acerca a un cuadro, cuyo código visual abre paso a una visión simultánea de diversas cosas? (Standish: 12)

Una comunidad de las artes, entendida como yuxtaposición de actos artísticos y de recepciones estéticas, supondría una sistemática capacidad humana (conocida o no, demostrable o no) de unificar canales de percepción, trastocarlos o, en el mejor de los casos, de interrelacionarlos. El complejo humano que produce o recibe un *objeto espacial* (visual) como la pintura tendría que ser *el mismo* que produce o recibe el *objeto temporal* (auditivo) poético. Algunos han objetado esta posibilidad, asimismo, poéticamente:

Ninguna pintura puede contar porque ninguna transcurre. La pintura nos enfrenta a realidades definitivas, incambiables, inmóviles. En ningún cuadro, sin excluir a los que tienen por tema acontecimientos reales o sobrenaturales y a los que nos dan la impresión o la sensación del movimiento, *pasa* algo. En los cuadros las cosas están, no pasan. Hablar y escribir, contar y pensar, es transcurrir, ir de un lado a otro: pasar. Un cuadro tiene límites espaciales pero no tiene ni principio ni fin; un texto es una sucesión que comienza en un punto y acaba en otro. Escribir y hablar es trazar un camino: inventar, recordar, imaginar una trayectoria, ir hacia... La pintura nos ofrece una visión, la literatura nos invita a buscarla y así traza un camino imaginario hacia ella. La pintura construye presencias, la literatura emite sentidos y después corre tras ellos. (Paz: 567)

A pesar de lo signado por Paz (que, recordemos, sí escribió poemas a partir de pinturas), su base movilidad/inmovilidad plantea una diferencia, una sensibilidad específica de cada arte, una tesisura determinada; pero no una imposibilidad de interpretación o «traducción», de intercambio de canales.

Todo sistema implica una *energeia* (Humboldt 1989) específica, una autonomía que se produce en las interacciones de sistema de los signos que la semiótica analiza. La lógica *energeia* pictórica está compuesta por los elementos visuales que condicionan su canal de percepción, y la poética está condicionada por la sustancia y por la forma (Hjemslev 1971) de una coincidencia feliz, en función estética, del contenido y la expresión lingüísticos. «La poesía es la segunda potencia del lenguaje, un poder de

magia y de encantamiento» (Cohen: 11); por lo tanto, en esa potencia estética y mágica, «superestructural», necesariamente se entra en diálogo con una *segunda potencia de la imagen* (dejando de lado el poder comunicativo): el arte pictórico.

Si ambos sistemas son formas de representación y construcciones en sí, ¿no podríamos, en una astucia atrevida y *poética*, atribuirles unidades estructurales similares? ¿No podríamos imaginar la forma (elemento distinguible) de una pincelada breve como un distintivo similar a la forma que distingue una vocal alta y anterior de todas las demás, y que produce una sustancia (materialización) similar en ambas artes? ¿No podría ser una línea roja, ascendente y oblicua de Kandinsky el correspondiente lingüístico de un fonema semivocálico o de un fonema suprasegmental que marcara cantidad y acento sobre determinada imagen semántica? ¿No podría el semantema de la palabra de un verso ser el correlato simbólico de un agrupamiento de matices diversos pero emparentados y autónomos en la copa de un árbol de Seurat?

Si cada una de esas dos artes se construye a partir de una estructura discreta, los segmentos subordinados o coordinados entre sí postulan, si no un orden similar, una necesidad similar de orden.

Partimos del modelo imagen pero advirtiendo que tal imagen no puede ser cualquiera, sino una imagen artística, diferente de las imágenes no artísticas, y ello tanto en lo que respecta a las artes plásticas como a cualesquiera otras. (Bozal: 237)

La imagen (poética o pictórica) es referencia unívoca del lenguaje artístico y, por lo tanto, soporte de cualquier intento de intercambio de canal. Si hay problemas en la traducción lingüística por diferencias de código y se superan (o se intentan superar), ¿por qué no plantear una «traducción pictoricopoética» en la que el problema sería de canal?

Benedetto Croce tiene toda la razón cuando dice que una obra de arte literaria nunca puede traducirse. Sin embargo, la literatura se traduce, y en ocasiones con asombroso acierto. Esto nos lleva a preguntarnos si en la literatura no se mezclan acaso dos niveles distintos de arte: un arte general, no lingüístico, que puede transferirse sin pérdida a un medio lingüístico ajeno, y un arte concretamente lingüístico, incapaz de transferencia. (Sapir: 251)

Muchos poetas han intentado superar ese problema de traducción o interpretación pictórica desafiando al canal (además de en otros idiomas) en castellano (Machado, Alberti, Aleixandre, Cernuda, Guillén, Unamuno, Lorca, etc.): el laredino José Watanabe ha sido uno de ellos; nos aproximaremos a esta problemática a partir de su planteamiento de *superación del canal*.

2. «MUSEO INTERIOR». EKPHRASIS Y POÉTICA

El término griego *ekphrasis* (εκφρασίς) refiere, en retórica helenística, el intento por alcanzar por medio de la palabra la percepción visual, descripción que detenía su flujo en medio del argumento, llevando el discurso, del mundo lingüístico (ideal y fónico), al mundo espacial (Standish 1999). Spitzer (1955) y Heffernan (1993) han especificado el término como la descripción poética de una obra de arte escultural o pictórica.

José Watanabe trabaja, en «Museo interior» del poemario *Historia natural* (1994), tres *ekphrasis* (en la segunda acepción del término) que explicitan la problemática de «traducción pictórica» desarrollada en el primer apartado de este artículo, pero también plantean otras dificultades de definición poética y de *función* del poema frente a su referente visual (dificultades que desarrollaremos paralelamente al análisis de los poemas y como conclusión de ello).

Los poemas están incluidos en un poemario *naturalista*, es decir, un libro que pretende desentrañar la vida poética y el catálogo estético de los elementos *naturales*, físicos, en un registro en que las ideas y las percepciones del mundo externo e interno se cosifican. En este registro *objetivista*, tan usual en Watanabe (pero tan híbrido y personal, ya que se desarrolla, dentro de su discurso poético, referentes enfáticos, constantes aunque sutiles al mundo interior de los cuerpos vivos o inertes observados por la mirada enriquecida del poeta), la subdivisión «Museo interior» es un eslabón lógico de esta cadena, pero con un desarrollo inverso. Este *museo* exterioriza lo interiorizado con anterioridad, pues los elementos plásticos existen y, para que el poeta haya podido hacerlos parte de un museo interior, de un *museo personal*, necesitamos presuponer el acto anterior de la confrontación entre el poeta y el objeto plástico. El poeta, entonces, interioriza lo objetivo y *construye*, sobre la base de sus herramientas, frente a *lo visual*, lo lingüístico.

«El lenguaje es la materia prima de la literatura, tal como el mármol, el bronce o la arcilla son la materia prima de la escultura» (Sapir: 251). Desde este planteamiento de analogías y de abolición (o, por lo menos, sublimación) de la problemática de los canales de ambas artes para su «traducción», Watanabe construye poemas que refieren a dos cuadros y a un trabajo escultórico: *La gallina ciega* del pintor español Francisco José de Goya (1746-1828), *El grito* del pintor noruego Edvard Munch (1863-1944) y *Los paralizados* del escultor estadounidense George Segal (1924-2000).

Frente a estas tres obras visuales de arte, el poeta pudo, en el ámbito motivado o no de la *ekphrasis*, desarrollar muchas formas de discurso en búsqueda de *traducción*, descripción poética, imitación retórica de los elementos visuales (no olvidemos las taxonomías historicistas universalmente aceptadas para todas las artes: Barroco, Neoclasicismo [o periodo clásico para la música], Romanticismo, Impresionismo,

Simbolismo, Vanguardias, etc.), recreación equivalente, replanteamiento literario de las imágenes, etc.

los poemas abarcan toda la gama de posibilidades, desde un intento de reproducir verbalmente las imágenes del pintor, pasando por una interpretación, extensión o comentario sobre el cuadro en cuestión, hasta la creación de algo que es análogo con cierto lienzo o estilo, o la evocación de cualidades pictóricas generales y la reacción personal del poeta ante ellas. (Standish: 28)

El poeta tuvo que elegir, frente a la gama de posibilidades, una que complazca sus objetivos. En el análisis de los poemas, podremos descubrir la actitud literaria que Watababe se plantea frente al objeto de diferente canal, con el que (o desde el cual) debe construir un artefacto lingüístico estético.

En «La gallina ciega (Goya)», el poeta describe la imagen del movimiento y la acción, centro medular del juego, que el cuadro representa. Inventa o imagina los procedimientos que en este ludo grupal se producen y, progresivamente, la imagen de Goya deja de ser exclusiva para ser referencial: el juego de «la gallina ciega» no es únicamente una pintura, sino un referente real, el mismo referente que el símbolo pictórico utilizó en su representación. El poema, de esa forma, se independiza del cuadro, pero no totalmente, para construir una ambigüedad que le es feliz: el juego existe y es conocido por todos; el cuadro existe y puede ser conocido por todos (por lo menos, en reproducción): ambas, realidad y representación pictórica, son su referente, pero no significan su temática central: Watanabe supera el espacio de la problemática de *traducción e interacción de canales* para centrarse en el poema, que cobra un vuelo propio.

La escritura confiere significado a lo real, problematizándolo, revelándolo. Como afirmó Sartre, en una reformulación reciente de algunos aspectos de su teoría literaria, «la aventura de escribir, en cada escritor, pone en tela de juicio a los hombres. A los que leen y a los que no leen. Una frase *insignificante* —suponiendo que el escritor tenga talento—, situada en terreno virgen, pone en evidencia todo lo que hagamos y plantea el problema de una legitimidad (poco importa cuál pero se trata siempre de un poder humano). (Aguar e Silva: 102)

En este poema, el cuadro sirve, hasta cierto punto, de excusa para la imagen de la que se sirve el poema en la alegorización de una problemática humana (el poema está planteado en segunda persona) más inquietante, que involucra al lector: con los ojos vendados ¿a qué voz se acude? El centro sustancial del poema es la *problemática de la opción sin conocer las posibilidades de forma clara*, alegorizada en un juego, pero presente a cada momento de la existencia, de la toma de decisión vital. El poema finaliza su inquietante tensión (lo que comienza como ludo avanza como pesadilla existencial) con una última posibilidad irónica: *no optar* y «hacerles con los dedos una figura obscena / y largarte» (1994: 79).

De esta forma, Watanabe ha optado, desde su *ekphrasis* ambigua, por el camino menos esperado (como el final de su poema, *nos ha levantado el dedo y se ha largado*) en la plataforma de interconexión de artes: ha referido al referente del cuadro y no necesariamente al cuadro en sí. A partir de esa *opción personal*, ha respetado al arte poético independizándolo lo suficiente de la vinculación con el arte pictórico, de manera que no exista subordinación y el poema sea una existencia autónoma y rompa en plurisignificaciones a partir de la primera significación que el cuadro podría representar.

Las artes utilizan los *media* y los códigos correspondientes, pero a partir de esta primera significación crean significados a su vez significantes. Lo mismo ocurre con las literaturas, que son artes del lenguaje y crean objetos lingüísticos significantes. (Guiraud: 90)

En el segundo cuadro «poetizado» en *ekphrasis*, Watanabe usa un sistema similar al del primer poema analizado, pero solo en el planteamiento de la independencia. «El grito (Edvard Munch)» es una *ekphrasis* de replanteamiento y de descontextualización. El río que representa el cuadro ya no es un lejano río a la vera de un fiordo nórdico, es el río Rímac, bajo el puente de Chosica, lleno de sangre. Y la figura que desesperadamente grita en el cuadro de Munch es una mujer que certifica la sangre que el poeta ve (y que otros descreen) en el río limeño. Esta terrorífica resemantización del referente replantea el cuadro, deja de lado el canal y, en la libertad ya asumida por Watanabe en el poema anterior, despliega una historia cercana al lector más próximo de su poesía: el limeño, el peruano. «Hay matarifes / y no cielos bermejos, grita» (1994: 83) la mujer del poema (del cuadro replanteado, reinterpretado, reinventado). De esta manera, el poeta ha construido, a partir de una realidad aparentemente específica (el cuadro), una representación general desde la que se puede replantear símbolos y referentes. El cuadro pareciera haber sido *traducido* del «noruego» al «peruano» y, de esa manera, reinventado, ya que no solo la desesperación es el tema principal de poema, sino la muerte, la reacción humana frente a lo terrible (en estado *puro* en el cuadro y especificado en el poema). Al poema lo atraviesa otro eje temático básico e inquietante, producto de una reflexión sobre la visión del poeta, de la poesía en sí: nadie cree al poeta, lo asumen provisto de una lengua metafórica que le impide decir verdad, que lo obliga a mentir para expresarse semióticamente: «Los poetas hablan en lengua figurada, dicen.» (1994: 83). El poeta es, sin embargo, el único que ve la verdad (como el pintor que ve al ser atrozmente desfigurado por su grito, mientras dos señores impávidos conversan en el camino), el único que miente (expresa símbolos) para decir verdad. «Si una cosa no puede usarse para mentir, en ese caso tampoco puede usarse para decir la verdad: en realidad, no puede usarse para decir nada.» (Eco: 22).

Watanabe cierra el poema con otro tipo de actitud frente al cuadro. El poema, a pesar de ser lenguaje y, por lo tanto, cadena hablada, acústica, voz es también escritura, silencio, lectura mental, fonología, posibilidad silenciosa de sonido antes de que el sonido se produzca: «Yo escribo y mi estilo es mi represión. En el horror / sólo me permito este poema silencioso.» (1994: 84)

El poeta, en esta actitud final, entra en contradicción con el cuadro (que grita en colores y formas su desesperanza), pero también entra en consonancia con él ya que tanto los colores y las formas (del cuadro) cuanto los grafemas y los versos (del poema) son mudos.

El tercer texto de «Museo interior» es el trabajado sobre la base de las esculturas del norteamericano George Segal, que se desarrolló desde el *pop art* al espacio de los *happenings* y el arte ambiental con sus figuras de yeso que representan actividades de la vida cotidiana urbana; inmóviles figuras que denuncian la condición que el hombre ha construido para sí en las ciudades y desde la banalidad de la cotidianidad. En el poema «Los paralizados (George Segal)», Watanabe una vez más utiliza su *ekphrasis* libre para relatarnos la «historia» detrás del objeto pictórico, para explicitar lo no evidente o sugerido. El detenimiento de las figuras en un ámbito urbano frente a un escaparate es comparado con el detenimiento de las fichas de ajedrez, que en dos movimientos lograrán un jaque mate. La comparación busca desnudar lo mismo que Segal (en este poema la *traducción poética* empata perfectamente en tema y contexto) con sus seres detenidos en un ámbito de muerte viva, de movimientos y destino gregarios, de despersonalización e intrascendencia.

La inmovilidad de las piezas de ajedrez no es la nuestra.
A ellas las engrandece un combate, sus próximos
dos movimientos
finales y fatales
que matarán un rey. (1994: 81)

A pesar de que el tablero de ajedrez sea un signo semiótico (el *rey* no es su referente, sino su signo), el hombre (en Segal y en este poema) no es signo de nada; el hombre cotidiano y encerrado en su banalidad es partícula de una masa que avanza sin sentido a ninguna parte trascendente o desde ninguna parte con importancia. El ser humano ha sido vencido por su propia construcción histórica de sí mismo: el poema y la instalación escultórica de Segal lo denuncian.

Este pequeño espacio de poetización («Museo interior») es el más interesante de todo el poemario, no solo por su enorme calidad poética, sino también desde el punto de vista de la problemática resumida en el presente artículo: ¿es posible la *ekphrasis* como *traducción*? Y, si es posible, ¿de qué manera y hasta qué punto debe ser valorada?

Después del breve análisis de cada poema y su referente visual, hemos de concluir que la *ekphrasis* es perfectamente posible, pero que reviste aristas innumerablemente mayores a las que habíamos asumido en la teorización inicial. El poeta cuenta con una libertad asociativa y de replanteamiento de todo objeto referencial que utilice para servir a su poesía, a su expresión y a su estilo. El poeta no puede

renunciar a las múltiples posibilidades de interpretación, resemantización de su lenguaje y del mundo que representa: su libertad de significación es su autonomía y determina su existencia como artista.

«¿Cómo comprender mis palabras?». Esta es la única pregunta poéticamente pertinente. Pues el poema es lenguaje, y el lenguaje sólo es tal en cuanto que significa. Pero esta pregunta misma puede ponerse en tela de juicio. ¿Qué es en efecto «comprender»? ¿Captar el sentido? Esta definición se basa en un postulado, implicado por su formulación misma. Decir «el sentido» es postular su unicidad; es admitir, sin decirlo, que hay un solo tipo de sentido, una modalidad única de la inteligibilidad. Y este postulado inicial es el que el análisis debe empezar por examinar. (Cohen: 115)

Ya que no puede el poeta estar subordinado más que a su propia necesidad de expresión, a su propio canal y a sus íntimas búsquedas, el poema termina siendo independiente y su valor como construcción estética queda intacto. Es cierto que todo artista tiene las limitaciones por su *materia prima*; recordemos a Sapir:

Todo gran arte crea la ilusión de la libertad absoluta. No se perciben en él las restricciones formales impuestas por los materiales (pintura, blanco y negro, mármol, tonos del piano, etcétera, etcétera); parece como si hubiera un infinito margen de libertad entre la plena utilización de la forma por el artista y el máximo rendimiento de que son capaces por sí mismos los materiales. (250)

Sin embargo, es en ese marco, en esa «ilusión de libertad absoluta» que el poeta (o pintor) desarrolla su gran arte a partir de la creatividad que está encerrada justamente en el hecho de que la materia elemental sea limitada. No necesita el artista de mundos ilimitados para crear; necesita creatividad para *ilimitar* el mundo.

3. VALORACIÓN Y FORMAS DE LOGRO POÉTICO EN CUESTIÓN

Al margen de la valoración independiente (y que esa valoración sea posible) del poema, debemos plantear varias preguntas sobre la *ekphrasis* y la *traducción* poética de un arte desde otro canal de percepción.

Lo planteado por Watanabe más que *traducción* podría ser entendido como recreación o interpretación del cuadro (en algún caso hasta prescindiendo posible o parcialmente del cuadro referido). Incluso, podríamos plantear un sistema de *creación a partir del referente pictórico* lo que aboliría parcialmente el planteamiento de similitudes y reciprocidad de códigos y canales.

Sin embargo, al margen de este debate, cuya envergadura total supera enormemente el espacio y objetivo de este artículo, debemos verificar un extraño caso de modi-

ficación de la estructura interna y del tipo de signo estético usual en los poemas en los que Watanabe usa *ekphrasis* (y, obviamente, en todos los poemas que lo utilizaran): los poemas han dejado de cargar implícitamente una sola función (poética, estética) para servir a otra, subordinada a la principal. Los poemas de «Museo interior» son *metalingüajes*, representan a otra representación (en diferentes medidas, en diversas formas y con diferentes matices); pretenden acercarse (traducir, interpretar, recrear, etc., dado el caso) a un signo estético perteneciente a un sistema distinto del lingüístico. Esto implicaría que los poemas, más allá de ser valorados y analizados en su contenido estético, deberían ser valorados también en su función secundaria, en la calidad de expresión de la expresión que estos poemas significan.

Es obvio que mientras el poema mantenga su función estética como primera, el poema no perderá independencia y no *dejará de ser poema*. Sin embargo, en la necesidad de medir este logro subalterno, ¿qué herramientas debería usar el analista?, ¿cómo medir la aproximación del poema al objeto plástico? Siendo el texto poético una unidad estética con una función dominadora, cualquier función secundaria deberá estar condicionada por la primera función. Es decir, si pretendiésemos «medir» y «calificar» la función subordinada, estaremos midiendo también la primera función dominante, lo que nos lleva al argumento del poema como artefacto artístico independiente.

Si un poema falla en su pretensión de *ekphrasis* (en cualquiera de sus modalidades y sutilezas), pero está considerado como un texto de calidad estética, simplemente esa función queda sin efecto y la pretendida *ekphrasis* habrá sido o un error del analista o un replanteamiento del concepto de *ekphrasis* gracias a la labor de un poeta creativo.

La poesía, como el arte en general, es territorio de recambios, de *desviaciones* (Cohen 1982) a la norma y de agramaticalidad. Es un espacio de replanteamientos, de plurisignificación y de acercamiento a la totalidad humana. El arte atraviesa el espacio humano para replantearlo; el arte se atraviesa a sí mismo para reinventarse.

Así vemos en la actualidad cómo el texto se convierte en el terreno en que se *juega*, se *practica* y se *presenta* la refundición epistemológica, social y política. El texto literario atraviesa actualmente el rostro de la ciencia, de la ideología y de la política como discurso, y se ofrece para confrontarlas, desplegarlas, refundirlas. Plural, plurilingüístico en ocasiones y polifónico a menudo (por la multiplicidad de tipos de enunciados que articula), presentifica la gráfica de ese cristal que es el trabajo de la significancia tomada en un punto preciso de su infinitud: un punto presente de *la historia* en que esa infinitud *existe*. (Kristeva: 19)

Watanabe ha demostrado (incluso mejor que otros poetas) que la *ekphrasis* no es otra cosa que una posibilidad más para el creador, una arista de las tantas que se ponen a su disposición, una fórmula posible de ser reformulada. La problemática de los

canales y de las traducciones es un planteamiento teórico interesante y revelador de los sistemas que nos conducen a disfrutar, desde diversos ángulos, la poesía, esa que como obra literaria «vive como tal y en sí misma» (Kayser 1992).

El arte es una entidad prismática en la que confluyen todos los elementos posibles que al hombre afirma o refuta, que al hombre enriquece o revela en sus pobreza. Quizá toda la teorización de este artículo, todo el análisis de recepción de las artes y su interacción semiótica, sean mera sombra de lo único a lo que realmente nos subordinamos: el arte, sin etiquetas, sin notas al pie: el poema y su enorme maquinaria interna de placer y revelación

Diríase que el arte corre peligro de verse ahogado por tanta palabrería. Pocas veces se nos presenta una nueva muestra que podamos aceptar como arte auténtico, y sin embargo nos vemos abrumados por una avalancha de libros, artículos, tesis doctorales, conferencias, guías, todo ello dispuesto a informarnos sobre lo que es arte y sobre lo que no lo es, sobre qué cosa fue hecha por quién y cuándo y por qué y para quién y con qué objeto. Nos atormenta la visión de un cuerpecillo delicado sometido a disección por huestes de ávidos cirujanos y analistas legos en la materia. (Arnheim: 11)

BIBLIOGRAFÍA

- Aguar e Silva, Vítor Manuel. *Teoría de la literatura*. 1967. Trad. Valentín García Yebra. Madrid: Gredos, 2001.
- Arnheim, Rudolf. *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*. 1954. Madrid: Alianza Editorial, 2001.
- Bozal, Valeriano. *El lenguaje artístico*. Barcelona: Edicions 62, 1970.
- Cohen, Jean. *El lenguaje de la poesía*. Madrid: Gredos, 1982.
- Coseriu, Eugenio. *Introducción a la lingüística*. Madrid: Gredos, 1986.
- Eco, Umberto. *Tratado de semiótica general*. 1976. Trad. Carlos Manzano. Barcelona: Lumen, 2000.
- Guiraud, Pierre. *La semiología*. 1971. Trad. María Teresa Poyrazian. México: Siglo XXI Editores, 1977.
- Heffernan, James A. W. *Museum of words*. Chicago y Londres: University of Chicago Press, 1993.
- Hjemslev, Louis. *El lenguaje*. Madrid: Gredos, 1971.
- Humboldt, W. von. *Lecturas de Lingüística*. Madrid: Cátedra, 1989.
- Kayser, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. 1954. Trad. María D. Mouton y V. García Yebra. Madrid: Gredos, 1992.
- Kristeva, Julia. *Semiótica I*. 1969. Trad. José Martín Arancibia. Dos tomos. Madrid: Editorial Fundamentos, 1981.

Paz, Octavio. *El mono gramático*. 1970. En *Obra poética (1935-1988)*. México: Editorial Seix Barral, 1990.

Sapir, Edward. *El lenguaje*. 1921. Trad. Margit y Antonio Alatorre. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 1977.

Spitzer, Leo. «The 'Ode on a Grecian Um' or Content vs. Metagrammar». *Contemporary Literature*, 7, 1995, 203-226.

Standish, Peter. *Línea y color. Desde la pintura a la poesía*. Madrid: Iberoamericana, 1999.

Watanabe, José. *Álbum de familia*. Lima: Ed. Cuadernos Trimestrales de Poesía, 1971.

———. *El huso de la palabra*. Lima: Editorial Colmillo Blanco, 1989.

———. *Historia natural*. Lima: PEISA, 1994.

———. *Cosas del cuerpo*. Lima: Editorial Caballo Rojo, 1999.

———. *El guardián del hielo*. Santafé de Bogotá: Norma, 2000.

———. *Habitó entre nosotros*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002.



LAS PARADOJAS DEL LENGUAJE: ENTREVISTA CON JOSÉ WATANABE*

Subimos la escalera de caracol. A esa altura es posible respirar el olor salino del mar; Watanabe nos espera, se disculpa por los carraspeos. Nos confiesa que un mal bronquial lo afecta desde hace algunos años: «el clima húmedo de San Miguel no es el más propicio para tu salud», le decimos. Entonces, a modo de contraste, nos habla del clima seco y asfixiante de Madrid, del aire cálido y sin humedad de Berlín. Nos sentamos en la sala donde algunos cuadros de tamaño regular adornan las paredes; no tarda en ofrecernos un té. Al poco rato aparece cargando una fuente con cuatro tazas humeantes de buen tamaño: «este es un té ahumado», nos explica. «Antiguamente los mercaderes llevaban en caravanas el té desde la India hacia China. En su largo transitar, hacían algunas pascanas. Allí encendían fogatas, el olor de los leños se impregnó en los costales, y de esa forma casual descubrieron las bondades de este tipo de té». Seducidos por la historia, damos un sorbo a nuestra taza; el sabor del humo deja una sensación perenne y agradable en la boca.

Ajos & Zafiros: Hace poco estuviste en España comprobando el éxito de tu libro; te habrás preguntado sobre el conocimiento que tienen los editores españoles de la actual poesía latinoamericana y, sobre todo, peruana.

José Watanabe: Claro, cuando conocí en Madrid a Abelardo Linares, dueño de Renacimiento, le pregunté cómo trabajaba. Me interesaba saber si conocía la literatura latinoamericana y, sobre todo, peruana. Hablamos de algunos autores nacionales. Entonces, le pregunté: «¿Por qué no publicas a fulano o zutano?» «Fulano no me interesa», me respondió categóricamente. Más tarde me di cuenta de que ellos no publican a alguien cuyo trabajo tenga un equivalente en España. Buscan la novedad.

A&Z: España se ha vuelto un mercado poco favorable para los escritores peruanos; entonces, fuera de la calidad implícita del texto, ¿por qué crees que *La piedra alada* ha tenido tanta acogida?

* Entrevista realizada por José Cabrera Alva, Agustín Prado Alvarado y Moisés Sánchez Franco el 10 de setiembre del 2005.

J.W. : No sé, hay una explicación que me daban ellos. Al parecer, la poesía allá está dividida en dos grupos: los poetas de la experiencia y los poetas de la diferencia o místicos (una división semejante a la que tuvimos aquí en los 50, sociales y puros). Los poetas de la experiencia son, por decirlo con un aire local, *horazereanos*. Son poetas más objetivos, poco reflexivos, vitales y de lenguaje coloquial. Derivan de Jaime Gil de Biedma. Los poetas de la diferencia son más reflexivos, hacen poesía del propio lenguaje. José Ángel Valente es su paradigma. Estas dos tendencias se han polarizado. Me contaba un amigo que radica allá, que tal vez mi libro haya caído bien porque en mis textos hay una experiencia que se hace reflexión, de suerte que sin querer mi obra se ubica en medio de estos dos grupos, de estas dos posturas encontradas. Eso demuestra que el prestigio de la poesía depende muchas veces del azar, de cuestiones aleatorias.

LOS CASTILLOS VERBALES: LA VOCACIÓN POR LA ARQUITECTURA Y LA VIDA EN EL AIRE

A&Z : Teniendo en cuenta que estudiaste Arquitectura, ¿es posible que esta haya dejado alguna huella en tu poesía? Porque en tus textos se percibe esa idea de la perspectiva, de lo simétrico, del apego al diseño.

J.W. : Justamente llegué a la Arquitectura porque me gustaban las estructuras; las naturales: una hoja, una planta, los caracoles; y, también, las diseñadas por los hombres. Por ello terminé estudiando Arquitectura. Si abandoné pronto los estudios fue por razones de tipo económico, y cierta pequeña crisis existencial que partió del horror que siento ante un trabajo permanente. Pensé que como arquitecto iba a estar atado para siempre a un tablero. A mí me gusta que la vida tenga su lado aleatorio, su incierto mañana.

A&Z : ¿Desarrollaste el gusto por algún tipo de Arquitectura en especial?

J.W. : Hay una arquitectura que es obviamente más funcional, donde la estructura es mucho más rígida. Pero hay arquitectos que son mucho más imaginativos, los llamados visionarios, que plantean estructuras más escultóricas, como Gaudí o Le Corbusier. Hoy día los nuevos materiales como el acero o los cascarones de concreto permiten formas más plásticas, líneas más continuas. Pero no tengo un paradigma definido. Es cualquiera que organice formas, sean volúmenes o frases.

A&Z : ¿Cómo consideras que la Arquitectura influye en tu poesía?

J.W. : No sé cómo es el trasvase de este pensamiento de diseño de estructuras arquitectónicas a la poesía, pero siempre queda algo, hay un remanente. Cuando empiezo a escribir un poema estoy pensando cómo diseñarlo, qué debe tener, cómo debe empezar y cómo debe terminar, y aunque en un inicio no tengo la frase final, casi siempre sé cuál debe ser el concepto integral del texto.

A&Z : Siendo para ti la Arquitectura una vocación tan fuerte, ¿por qué no terminaste la carrera?

J.W. : La respuesta es compleja. Yo podía ser muy lírico y decir que la poesía me ganó. Realmente hubo otras razones. Sin duda hubo una influencia de la poesía, pero confluyeron también una serie de problemas económicos y personales. Además, tuve por esa época una pequeña crisis existencial: en ese momento pensaba que un poeta debía tener vida de poeta. No me gustaban los

poetas que estaban sujetos a un trabajo permanente. Pensaba que el poeta debía vivir más a salto de mata, libremente. Creía que debía ser más aventurero, que su existencia debía ser lo menos rígida posible. Pensaba que un tablero de arquitecto me iba a sujetar a un espacio determinado de por vida.

A&Z : ¿Ahora suponemos que ese concepto del poeta de vida libre se habrá atenuado?

J.W. : No, sigo pensando igual. Si se fijan bien, no tengo nada que me sujete. Claro, ahora tengo tres hijas y una esposa, pero felizmente puedo conciliar mi responsabilidad de padre y esposo con mi vida en el aire.

ENTRE GUIONES: EL TESTIGO AZORADO DE FÁTIMA

A&Z : Has adaptado obras literarias como *No una sino muchas muertes* de Enrique Congrains y *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa, ¿esta labor responde a una vocación implícita o fue solo un trabajo alimenticio? Y si es una vocación, ¿cómo nace esta?

J.W. : Mi primera experiencia cinematográfica fue en Laredo, donde había un cine que funcionaba solamente los fines de semana. Recuerdo que tenía seis o siete años cuando mi padre me llevó a ver mi primera película, se llamaba *Los milagros de Fátima*. Imagínense mi asombro; era un niño que no estaba acostumbrado al mundo audiovisual. Estaba maravillado: nunca había visto algo que se moviera sobre una superficie plana. Me asombré mucho, la gente parecía viva sobre la pantalla. Mi mirada era inocente y crédula. Mi impresión fue tal que durante varios días salí corriendo por el campo, preparando mi reacción cuando la Virgen se me apareciera. Desde ahí empezó a gustarme el cine. Siempre fui un «cinemero». Cuando en forma aleatoria conocí algunos directores de cine y empecé a trabajar con ellos, lo hice sin tener mayor conocimiento de lo que era un guion cinematográfico.

A&Z : Y para ti, ¿qué es un guion cinematográfico?, ¿qué es lo que más aprecias de hacer guiones?

J.W. : Volvemos a las estructuras. Un guion es, básicamente, una estructura. Amí me gusta el guion porque primero tienes que estructurarlo. No puedes escribir la primera palabra del guion, si no tienes toda la estructura completa, y el guion tiene una estructura a veces muy rígida.

A&Z : ¿Y cuál es el proceso de enfrentarse a textos literarios, incluso canónicos, para llevarlos al cine?

J.W. : Es que hay distintos modos de enfrentar una obra literaria para ser llevada al cine. En el caso de *No una sino muchas muertes*, que terminó siendo *Maruja en el infierno*, no me propuse adaptar la novela, sino tomar algunos elementos y recrearlos. Pero, en lo que se refiere a *La ciudad y los perros*, sí tenía interés por que la gente viera la novela en la pantalla, por lo que debía ser más fiel. Es cierto, toda adaptación empieza por una fidelidad inicial, la cual consiste en entrever el sentido final de la novela. Desde mi perspectiva, la novela de Vargas Llosa propone que toda estructura vertical y rígida genera una deshumanización y una implacable corrupción. Ese concepto tenía que verse reflejado en la película.

LA POÉTICA DEL OJO: EL POETA QUE QUISO SER PINTOR

A&Z : Dijiste alguna vez que los textos primeros de *Habitó entre nosotros* surgieron a partir de cuadros emblemáticos; en *Historia natural* tienes poemas que se relacionan con cuadros de Goya, de Munch, etc. ¿Por qué está relación tan vinculante entre tu poesía y la pintura?

J.W. : Siempre digo que soy un pintor frustrado. Antes de estudiar Arquitectura, quise ser pintor, por lo que estudié en la Escuela de Bellas Artes de Trujillo. Por ese entonces, estaba muy influido por mi padre. Como bien saben, él era un migrante japonés. A pesar de trabajar en haciendas azucareras como la de Laredo, porque en esa época no había otro trabajo para los japoneses debido al racismo peruano, mi padre tenía un nivel cultural mayor. Él poseía libros de pintura, y los conservo hasta hoy, textos de reproducciones de Cézanne, de Camille Pissarro, entre otros. Ahora me da un poco de gracia y un poco de pena imaginar a mi padre en medio de los cañaverales, viendo a Cézanne o admirando los cuadros de Pissarro entre personas que, seguramente, tenían otras habilidades, pero no necesariamente sabían apreciar la pintura. Él me influyó mucho, por lo que con el tiempo yo también quise ser un pintor. Recuerdo que, a pesar de su modestia, me compraba colores muy caros, de esa famosa marca francesa Caran D'Ache. Me conmueve pensar cómo él, que no tenía mucho dinero, que vivía tan ajustado, compraba colores tan caros para que yo pintara. Creo que él veía en mí, más que en mis hermanos, una vocación por pintar o por modelar cosas de barro o de arcilla.

A&Z : De una manera u otra, tu padre quería formarte y, a la vez, llevarte a sus terrenos plásticos.

J.W. : Y lo consiguió, porque, en cuanto acabé la secundaria, me matriculé en la Escuela de Bellas Artes de Trujillo. Pero en esa época, lamentablemente, la formación de un pintor empezaba por elaborar bodegones de tipo indigenista, vasijas, mantas huancaínas, zapallos. Era simplemente aburridísimo.

A&Z : Pero mantienes algo de la técnica del pintor: de un paisaje determinado tomas los elementos que te interesan y, a partir de ellos, generas un poema. Hay un ojo selectivo y determinante que se siente en tus textos. ¿Qué pintor es más afín a tu sensibilidad?

J.W. : Mi pintor preferido es Matisse. Siento que su arte es más acorde con mi sensibilidad. Ahora en París vi una exposición: «Los últimos 14 años de Matisse». Él tuvo una enfermedad muy grave y sobrevivió 14 años. En ese tiempo siguió pintando, sobre todo, recortando las famosas figuras, esos azules... Y creó una especie de arte gráfico, pero paradójicamente pictórico. En esa exposición parece preguntarse: «¿qué soy yo, artista plástico o pintor?» Hay un momento en que Matisse logra convencerse de que es pintor a pesar de que recorte papeles. Me gustan los pintores que, como él, evolucionan lentamente. Picasso daba muchos saltos dramáticos.

A&Z : ¿Te consideras un poeta cromático?, ¿te interesa sugerir, ser visual?

J.W. : Por ahí hay una tesis sobre mi obra que se llama «La poética del ojo» hecha por Luis Jara. Estoy de acuerdo con él: mi poética es del ojo, de lo que he visto, de lo que veo. Claro, muchas veces lo que veo está armado en mi memoria, no tengo que ver «naturalistamente» un paisaje para sentir esos deseos de escribir un poema.

A&Z : Pero ya has escrito sobre eso. En tu poema «Mi ojo tiene sus razones», se percibe la importancia de poder distinguir los elementos relevantes de un paisaje, para armar una escenografía.

J.W. : Es cierto, lo primero que imagino es una escenografía. Imagino un escenario, ese escenario puede estar armado de distintos escenarios. Luego hago un croquis en el papel para decir: «esto estaba acá, esto allá». Creo que no tengo mucha imaginación verbal y por eso busco apoyarme en una escenografía. Se escribe a partir del reconocimiento de las propias limitaciones.

ANTÍGONA: LA DRAMATURGIA COMO VÍA DE VINDICACIÓN

A&Z : Con respecto a tu labor en el teatro, ¿cómo evalúas tu trabajo dramático?

J.W. : Realmente no pensaba hacer teatro. Sin embargo, un día me invitaron a conversar los amigos del grupo Yuyachkani. Me propusieron hacer una adaptación de *Antígona* para un unipersonal. Les pedí un tiempo para pensar la propuesta. Al llegar a mi casa, releí *Antígona*, la de Sófocles, obviamente (en una excelente traducción de Ignacio Errandonea), y otras, como la de Anouilh. En un inicio pensé que no debía hacerlo. Me atemorizaba abordar una obra de esa envergadura, pero me pasó por la cabeza una idea, digamos, ética y, en cierta forma, alentadora: todos los países deben tener su propia adaptación de *Antígona*. Habíamos vivido los años de la violencia y quedaban los desaparecidos, los muertos insepultos, las fosas comunes. Había que hacer «nuestra» *Antígona*. Propuse hacer la adaptación en verso porque sentí que el verso me iba a ser más cómodo para elaborar la metáfora de esos años terribles.

A&Z : ¿Aplicaste tu experiencia como elaborador de guiones en este trabajo?

J.W. : En gran medida. No exagero si digo que al comienzo trabajé esa adaptación como un guion de cine. Hice lo que en guion se llama escaleta: la escaleta es poner en orden las distintas escenas de una película, claro que dentro de la estructura que has previsto. Este proceso del guion es muy importante, porque ves la obra puesta, por decirlo así, en un cordel donde vas colgando las distintas escenas y donde puedes ir calculando la progresión dramática y el ritmo. Esta técnica es valiosa porque te permite hacer más veloz o menos veloz el ritmo de una escena sin perder la perspectiva de la totalidad de la obra. A los de Yuyachkani les gustó esa forma de trabajar. Así que cada dos o tres días les entregaba una escena: Teresa Ralli la aprendía y la ensayaba. Yo iba escribiendo, ella iba ensayando. Estábamos presionados, aun así me dieron el tiempo que necesitaba para terminar la adaptación. A pesar de algunos momentos de tensión, fue una hermosa experiencia. Ellos son muy profesionales.

A&Z : Sin duda, ese ánimo de enfrentarse al autoritarismo vertical fue lo que más te atrajo de este personaje, pero ¿además utilizaste otras formas cinematográficas para tu adaptación?

J.W. : Para mí fue interesante descubrir cómo la forma se hace contenido. Me di cuenta de que la adaptación me permitía agregar un elemento de tipo cinematográfico. Como bien saben, en mi adaptación, la obra es narrada por una mujer, que al final sabemos que es Ismene, la hermana que no quiso participar. Esa es una sorpresa final muy cinematográfica. Además, no era gratuito, porque ese artificio estaba muy ligado a un contenido. Ismene se vinculaba con todos nosotros, con todos aquellos que no quisimos comprometernos con los problemas de esa coyuntura: Ismene encarna

esa culpa que nos atormenta. Como castigo a esa actitud pasiva, ella repetirá el texto eternamente.

A&Z : La destreza con que te moviste en la construcción de *Antígona*, ¿no te ha incitado a escribir teatro de tu propia invención?

J.W. : En eso estoy. La obra de teatro que estoy haciendo es sobre Valdelomar. Aunque, pensándolo bien, no es precisamente sobre él. Cuando leí la biografía de Valdelomar me impresionaron mucho sus viajes por el interior del país. Va a las provincias, a Cajamarca, al norte, dictando conferencias a un público compuesto de obreros y campesinos. No duda en internarse en haciendas azucareras y dialogar con la gente que trabajaba ahí. Luego hace otro recorrido hacia el sur y llega al Cuzco. Así, este hombre que decía que el Perú era el Palais Concert, trató de internarse en el corazón de la patria, de buscar un país en una época donde no era nada fácil viajar y atravesar la sierra o incluso recorrer la costa. Este hombre no era esa frase bonita, pero trivial con la que se le encasilla: «El Perú es Lima, Lima es el Jirón de la Unión y el Jirón de la Unión es el Palais Concert». El agregado de «el Palais Concert soy yo» no le pertenece. Aun así esa frase no le hace justicia. Valdelomar fue a buscar un Perú que desconocía y tal vez quiso revelar. Cuando muere en Ayacucho, muere como diputado. Por eso, en el Congreso de la República, en los archivos, está el legajo de la muerte de Valdelomar. Como él era congresista, hay un informe oficial sobre su deceso. Este informe cuenta algo que me sorprendió sobre manera: el cadáver de Valdelomar fue traído de Ayacucho a Huancayo en hombros de cuatro indios, cuatro campesinos, quienes atravesaron la cadena andina hasta la estación de trenes de Huancayo. Recibieron por pago unos pocos soles, algunos quintales de coca y botellas de ron. De Huancayo su cuerpo fue transportado a Lima por tren. A mí me interesa el tramo Ayacucho-Huancayo, cuando el cadáver de un hombre exquisito, de un dandi, es trasladado por cuatro indios a los cuales quiso entender y que, al final, como siempre, fueron mal pagados. Es esa parte precisamente la que más me motiva a escribir esta obra de teatro. No necesariamente tengo que señalar al cadáver con el nombre de Valdelomar. Esta peripecia dramática está más allá de un nombre.

EL AUTODIDACTA: LAS DISPERSAS, PERO SÓLIDAS LECTURAS OCCIDENTALES

A&Z : Ese gusto por *Antígona*, como personaje, se relaciona con otros elementos clásicos que se puede ver en tu poesía; es fácil recordar esa cita de Marcial al inicio de *Cosas del cuerpo*.

J.W. : Tal vez en cierta forma. Como bien saben, no he recibido estudios académicos de Literatura. Muchas veces he leído o leo cosas de modo disperso. El epígrafe de Marcial tiene una anécdota muy graciosa. En realidad, titulé al libro *Cosas del cuerpo* porque jugué con una frase que usaba en la primaria para ir al baño. Si me levantaba y el profesor o la profesora decía: «¿a dónde va, Watanabe?» Contestaba: «A hacer una cosa del cuerpo». Y jugando con esa frase me di cuenta que debía valorar la función fisiológica. Para mí la función fisiológica tiene una lectura o una dimensión metafísica. Y cuando Lorenzo Osoreo, el artista gráfico, estaba haciendo la carátula, un amigo común, el narrador Nilo Espinoza, la vio en pantalla, y dijo: «*Cosas del cuerpo*, esa frase yo la he leído en algún lado». Entonces, Nilo fue a su casa. Estaba obsesionado, estaba seguro que esa frase la conocía. A la mañana siguiente, muy temprano, me llamó. Alegre, me dijo que había encontrado la frase que daba título a mi poemario. «Es un verso. Es de Marcial», afirmó. Entonces me leyó

el verso completo. «Perfecto», le dije, «díctamela que la pongo como epígrafe». Después leí a Marcial.

A&Z : No deja de ser llamativo lo que cuentas, porque siempre se te ha relacionado con la poética oriental, cuando en tus libros dejas claras pistas sobre una fuerte impronta occidental a partir de epígrafes: Wallace Stevens, Ungaretti, etc.

J.W. : Conozco la poesía occidental, la que es posible conocer, porque es muy vasta. Del Siglo de Oro, releo a Quevedo. ¡Qué concepciones tan modernas! Hasta cuando agrade a sus enemigos. Un estudiante me preguntó hace poco si hacer verso libre es más fácil que hacer poemas de verso medido y rimado. Le respondí que tal vez quien domine las formas retóricas, la métrica, la rima, pueda escribir un poema y salir más o menos airoso. Pero cuando ya no puedes esconderte en formas retóricas, si usas el verso libre, tienes la obligación de darle al lector una percepción distinta del mundo o desplazarlo de su punto de vista cotidiano a otro quizá más intenso. En el caso de Quevedo, siento que no sólo usa todas esas formas retóricas, sino que siempre da un punto de vista, una percepción particular sobre el universo y la realidad. Por ello, para mí, Quevedo es el más moderno de todos los poetas del Siglo de Oro. Conceptos sobre el tiempo o la quietud y el movimiento de la poética de Eliot o de Paz los puedes encontrar en Quevedo. Yo creo que Eliot conocía bien la obra de Quevedo.

A&Z : Has estado viviendo en la Residencia de Estudiantes de Madrid, donde coincidieron Lorca, Alberti, varios poetas de la Generación del 27 .

J.W. : Sí pues, por allí andan sus fantasmas. A mí me interesa más Pedro Salinas, que fue cercano a la Residencia. En realidad, le tengo mucho cariño porque *La voz a ti debida* fue el primer libro de poesía que leí completo. Estaba en secundaria y lo compré en una pequeña feria ambulante. Fue una experiencia reveladora. Incluso me da miedo volver a leerlo por temor a que ya no me guste. Tengo el recuerdo de aquel chico adolescente que leía ese poemario, que se sentía transportando por las palabras, por su perfección. Creo que aún recuerdo algunas frases. Si mi memoria no se equivoca son más o menos así: «y cuando ella se desdiga / de lo que entonces me dijo, / no me morderá el dolor, / creeré que habré perdido una sombra, / un sueño más». Otro poeta cercano a la Residencia que admiro es Cernuda. Y otro más, pero posterior: José Hierro.

LAS INFLUENCIAS GRATUITAS: DOS PALABRAS SOBRE EL *HAIKU* Y ALGUNAS INFLUENCIAS DESCONOCIDAS

A&Z : Se ha hablado mucho de la influencia del *haiku* en tu poesía; para los críticos es casi un lugar común.

J.W. : Siempre me atribuyen una excesiva influencia del *haiku*. Será por mi cara, digo. Pero efectivamente tengo influencia del *haiku*. No tanto como forma, sino como espíritu, como actitud; esa actitud del hombre que contempla y que traslada la escena que ve a otros hombres. La traslada cuando intuye que hay algo que está más allá de la escena, algo de aparición súbita que lo toca y lo eleva. Es la actitud del *haijin* la que me gusta; ese hombre que no trata al lector como idiota, diciéndole esto significa esto y aquello esto otro. Esa actitud de alguien que ha visto algo y dice: «he

visto esto, pero no sé qué significa. Aquí está, te lo describo y a ver si tú sientes lo mismo que yo». La reflexión posterior al *haiku* es distinta en cada persona y debe darse sin palabras.

A&Z : Se podría hacer alusión también a otro tipo de influencias, como la de Harry Martinson o la de Francis Ponge.

J.W. : Sí, yo he sido un buen lector de Harry Martinson. Me gusta mucho porque se parece también a los japoneses. No estoy diciendo que tiene influencia del *haiku*; pero también es un poeta de la naturaleza. Tiene incluso un poema que es casi un *haiku*, el poema del hacha. Dice: «He encontrado un hacha clavada en la tierra del bosque, / parece que alguien hubiese querido partir la tierra en dos». A Francis Ponge lo conozco a partir de la revista *Amaru*, que publicó alguno de sus poemas. En verdad, lo conocí plenamente mucho después. Por allí alguien me ha atribuido influencias de Ponge en el sentido de cierta minuciosidad descriptiva.

A&Z : En todo caso, el abanico de tus influencias se desplegaría mucho más allá del *haiku*.

J.W. : Claro, yo no escribo *haikus* propiamente, pero sí me interesa la actitud. Esa cosa que no pretende, que no tiene ínfulas de plantearte un gran poema. Creo que esa actitud hace que el autor se acerque más al lector. En mi poesía, también deben estar los herméticos italianos y los poetas norteamericanos posteriores a Eliot, como Theodore Roethke, y quién sabe cuántos más.

LA DÉCADA DEL 70: EL POETA FRENTE A SU GENERACIÓN

A&Z : Se te conoce como poeta de la Generación del 70, pero ¿qué relación hubo entre los poetas de tu generación y los del 60 y 50?

J.W. : No quiero hacer pose de nada, pero yo siempre me he sentido muy poco literato. Nunca me he tomado la poesía en serio. Por eso, cuando me dicen poeta, me avergüenzo un poco. Me parece un título demasiado grande. Creo que nunca lo he tomado en serio por una cuestión biográfica. Nací en un pueblo muy pequeño donde estudiar secundaria ya era bastante. Desde ese momento aprendí que hacer algo no era para sentirse más, ni distinto, ni menos extraordinario. Por ello viví al margen del movimiento literario peruano de mi época. Yo vine de mi provincia ya con una cierta mentalidad, con la idea que la poesía debía ser lo más parecido al temperamento de uno. Creo que más que las lecturas, lo que marca el estilo del poeta es su propio temperamento, su propia forma de ser.

A&Z : Entonces, ¿por qué se valora tanto a la Generación del 70, o es que no existe dicha generación?

J.W. : Te respondo con una anécdota. Hace poco vino mi «compañero generacional» José Rosas, que vive en París. Una noche me dijo algo que me hizo pensar. «No existe la Generación del 70, hay una continuidad entre la Generación del 60 y el 70. Yo creo que el 60 sí fue un quiebre frente a la Generación del 50, pero no hay ningún quiebre frente a la llamada Generación del 60 y la del 70. Somos parte de una continuidad». Yo me puse a pensar en su idea; regresé a mi casa, revisé antologías y comprobé que a José Rosas no le faltaba razón. Descubrí que hay una afinidad entre Hinostroza y Verástegui (esa cosa cultista, ese tipo de verso épico), hay una afinidad entre poetas vitalistas como Cisneros y Jorge Pimentel, a pesar de sus diferencias, hay un lenguaje más o menos común. La única diferencia estribaría en que el registro del 70 es más callejero; pero hay que

reconocer que el 70 también volvió a la normalidad, muchos buscaron el verso bonito, el verso cismereano. A veces siento más afinidad con poetas como Marco Martos: esa añoranza de pueblo. Pero, en realidad, mi afinidad viene de los españoles, de Eguren, etc. No me gustan los poemas de vitrina de Eguren, sino los menos conocidos, los que casi limitan con lo sórdido. En esos textos el lenguaje está más potenciado, tiene más densidad. El poema más famoso es el de «El caballo». Ese verso tan limpio, tan bonito: «un caballo muerto en antigua batalla», tan medido, tan rítmico, te dice una cosa jodida: «un caballo muerto». Y no muerto en cualquier sitio, «un caballo muerto en batalla», que evoca la Guerra del Pacífico, etc. A partir de esas lecturas me doy cuenta que el lenguaje tiene esa doble condición contradictoria: es limpio, pero denso; es lindo, pero dice cosas duras. A mí me encanta ese lenguaje. A veces pretendo que mi lenguaje sea así.

A&Z : ¿Y cómo era el periodismo cultural de esa época?

J.W. : Igual que ahora, casi inexistente. Sinceramente, no esperábamos mucho de ese periodismo cultural, ni de la crítica periodística por esos años. Nosotros habíamos llegado de provincia a conquistar Lima. Lo que queríamos eran auditorios para leer. Y eso sí lo conseguimos.

A&Z : ¿Entre tus amigos se encontraban los narradores, por ejemplo, el grupo Narración que en ese entonces empezaba a surgir?

J.W. : En ese entonces no había una división entre narradores y poetas. Tan así que yo publiqué un cuento en el primer número de *Narración*. Allí estábamos todos: Reynoso, Miguel Gutiérrez, Gálvez Ronceros, Augusto Higa, el zambo Martínez y también los poetas. Nos juntaban las ganas de discutir, de conocer.

A&Z : Era un grupo nutrido básicamente de sanmarquinos y de estudiantes de la Villarreal.

J.W. : Pimentel era de la Villarreal, también Manuel Morales, que escribió un primer poemario bien bacán y luego no escribió más. Él escribió ese famoso poema: «Si tienes un amigo que toca tambor...» Nosotros admirábamos a Manuel; cuando uno es joven admira a los valientes. Él hacía poemas en jerga, con la visión del palomilla. Ese famoso poema es redondo; todos lo sabíamos de memoria.

A&Z : ¿Y qué visión tenían de los críticos?

J.W. : No esperábamos gran cosa de ellos. Estaba José Miguel Oviedo, quien ha tenido un ángulo arbitrario muchas veces. Creo que a nosotros no nos quería demasiado. A uno de los pocos que comentó cuando publicó fue a Balo Sánchez León, quizá porque había sido su alumno. Oviedo no arriesgaba mucho. Recuerdo que más bien comentaba a autores que ya tenían cartel en otros países.

A&Z : ¿Qué reflexión harías al evaluar el devenir poético de sus coetáneos?

J.W. : Yo creo que si los poetas de Hora Zero hubieran persistido en ese lenguaje más coloquial, que de alguna manera mandaba al diablo al lenguaje tradicional, formal, estoy seguro que hubiese salido un enorme poeta. Si uno de ellos realmente hubiese asumido ese lenguaje de irrupción de clase media, que viene, se planta y dice: «Este es mi lenguaje pues, así hablo yo, pues»; estoy seguro que hubiéramos tenido un gran libro. No sé por qué no ocurrió eso, a pesar de que habíamos leído a Eliot y *La tierra baldía*, la cual sabíamos de memoria, donde el lenguaje eclosiona, donde todo el mundo habla, donde los hablantes aparecen con su propio lenguaje terriblemente desorientados, espantosamente incomunicados. Creo que el tiempo que vivíamos era para algo así.

Con esto no quiero decir que Hora Zero no aglutinó a excelentes poetas, pero creo que, como movimiento, y a juzgar por sus manifiestos, no fueron más radicales.

LA CIRCUNNAVEGACIÓN TEXTUAL: LAS REFLEXIONES DE UN POETA AUTOBIOGRÁFICO

A&Z : Cuando uno lee *Álbum de familia* sorprende un hecho particular: hay una mirada masculina condenatoria del personaje femenino. En el poemario, lo femenino se relaciona con lo escabroso, lo fútil, lo perverso y corruptor, ¿a qué crees que se deba esta perspectiva tan poco favorable hacia la mujer en tus textos iniciales?, ¿tal vez se deba a esa visión de la madre tan poco favorable que has tenido en varios textos?

J.W. : Sí, reconozco eso. Pero esa imagen atraviesa varios libros míos, no solamente *Álbum de familia*. Uno siempre es autobiográfico, y no hay que temer serlo. Un amigo psiquiatra me dijo que había masculinizado a mi madre y feminizado a mi padre. Y me citó uno de mis versos que dice: «El sol era nuestra leona». Inconscientemente, he relacionado la imagen de dureza con mi madre, y la imagen de protección con mi padre. Así lo he «literaturizado», no sin cometer injusticias. Incluso hay un poema muy duro, «Mamá cumple 75 años», donde digo: «Tú eres nuestra más antigua dolencia». No pude dejar de escribirlo así. Pero por estos días acabo de escribir un poema con la nueva imagen que ahora tengo de mi madre, porque creo que ya es tiempo de ajustar las cuentas y valorar las cosas tal cómo fueron.

A&Z : Pero la imagen de la mujer cambia en *Habitó entre nosotros*.

J.W. : Claro, porque la mujer de *Habitó entre nosotros* es la madre de mis hijas, mi referente femenino ya no es mi madre. Tal vez todo parte del asombro ante el embarazo. En el primer poema, cuando a la Virgen María le crece el vientre, comienza a alejarse de la especie humana, se aleja porque se transforma en otro ser. Cuando alumbró, vuelve a nuestra especie. La mujer embarazada se transforma casi en un animal mítico, deja de parecerse a nosotros.

A&Z : Indudablemente, te asombran todas las posibilidades del cuerpo. Lo fisiológico, lo orgánico son una constante en tu poesía. Tomando en cuenta *Habitó entre nosotros*, ¿se podría decir que quisiste representar un Cristo más corporal para evitar construir un texto espiritual?

J.W. : Nunca quise escribir un poemario religioso. En una conversación con mi amigo, el pintor Eduardo Tokeshi, le planteé escribir poemas a partir de un cuadro, cualquier cuadro, no necesariamente religioso. Tokeshi, en base a los poemas y en base a los cuadros originales, haría grabados a su estilo. El objetivo era publicar un libro de poemas y grabados. Entonces comencé a escribir. Una noche me di cuenta de que los primeros poemas tenían que ver con la vida de Cristo. Sin querer había empezado por ver pintura religiosa: era *La resurrección de Lázaro* (un fresco de Giotto), *Cristo cargando la cruz* (un cuadro de Bruegel). En ese momento se me ocurrió escribir un poemario basado en los pasajes de la vida de Cristo, ya no en la pintura. Me aboqué a leer la *Biblia* con atención, los Evangelios. Por un instante pensé que me iban a acusar de arrogante, pero ya estaba embarcado en la idea del poemario. Ahora con Tokeshi tengo pendiente otro proyecto, uno muy distinto.

A&Z : Pero siendo Cristo un personaje tan tratado, ¿qué aspecto de él te interesó destacar?

J.W. : Quería asumir la voz de los que conocieron a Cristo muy de cerca y, por lo tanto, no

lo vieron divinizado: su mamá, la cual no lo veía como hijo de Dios (para ella era su hijo: el que hace caca, al que hay que darle de comer); la vieja que pone la última cena, esa vieja chismosa que dice: «ese pata, ¿quién será? Dice que es Dios, pero ¿quién será?» Todas son personas que lo han conocido. Incluso el ciego de Jericó curado por él, quien sin duda pensó: «no me cures totalmente. ¡Déjame algo de pendejada!». Sólo hay un poema donde habla Cristo: «Razón de las parábolas», el cual es una suerte de arte poética. Aún así no deja de ser un Cristo ecuménico. En otro poema, «La samaritana», Cristo mira el paisaje durante el mediodía, cuando todas las cosas adquieren una presencia infinita, cuando hay una sensación de inmortalidad. Entonces, ahí se convence que sí puede ser inmortal, pero debido a esa contemplación que ha hecho del mundo, no por lo que le han dicho. Creo que Cristo no estaba muy seguro que iba a ser inmortal.

A&Z : Al utilizar personajes y temas históricos, ¿*Habitó entre nosotros* sería una vuelta de tuerca con respecto a lo hecho anteriormente?

J.W. : Creo que es una prolongación o, mejor, un avance en la misma línea. El lenguaje está más desnudo, los poemas son más «aéreos», pero creo que no es una vuelta de tuerca. Siento que *Habitó entre nosotros* es un libro que no ha sido bien comprendido. El tema no ha interrumpido mis preocupaciones esenciales. Tampoco ha cambiado mi modo de escribir: este detenerme frente a un hecho o paisaje porque vi que allí había «algo», una revelación. Los pasajes de los Evangelios me traían ese hecho o paisaje a la imaginación. Ver realmente o imaginar es lo mismo.

A&Z : ¿Cómo conciliar un referente tan occidental con el registro de la poesía oriental, la cual sin duda ha tenido mucha influencia en ti?

J.W. : Tengo influencia de la literatura oriental en la medida que mi poesía tiene un fuerte ánimo contemplativo. Lo occidental y lo oriental, específicamente, lo japonés, no están peleados dentro de mí. No tengo que conciliar estos dos referentes. Se han ido conciliando solos. Es un aspecto de mi mestizaje.

LA AUSENCIA DE POÉTICAS EN EL PERÚ: EL TEMOR A LA PEDANTERÍA

A&Z : Sabemos de tu poética por entrevistas, pero no has redactado un texto donde expreses y expliques sobre tu propio quehacer, ¿por qué crees que no exista esta tradición auto reflexiva por parte de los poetas en nuestro país?

J.W. : Nunca me había puesto a pensar en ese asunto. Sinceramente, me sentiría inhibido de hacer una poética. En el Perú estamos acostumbrados a ser pedantes disfrazados de modestos. Tal vez escribir sobre tu propia poética sería revelarte pedante, y tenemos un profundo miedo a eso. Por lo menos yo no tengo el cuajo de decir: «voy a hablar de mí mismo». La sola idea me avergüenza; imagino que es difícil evitar el tono de cátedra.

A&Z : Sin embargo, esa reflexión crítica sí ha ocurrido en nuestra narrativa, pienso en Arguedas, Vargas Llosa, Ribeyro, etc.

J.W. : Creo que la narrativa es más comentable, la poesía es mucho más íntima. Por más «exteriorista» que se presente, siempre la poesía es íntima. Además, a mí me gusta reflexionar con personas, porque la escritura esquematiza un poco las cosas, no transfiere los gestos, ni los silencios, lo cual sí es posible percibir mediante el diálogo. La narrativa, cuando elabora crítica, no

puede dejar de incluir en sus reflexiones la zona de realidad que revela, los tipos de percepción de esa realidad, etc. La poesía no tiene esas preocupaciones, por lo menos, de modo inmediato.

SOBRE LA CRÍTICA Y LOS CRÍTICOS: EL ARTE DE LA CONFRONTACIÓN Y UNA ALEGORÍA SOBRE LA CONDICIÓN DEL POETA EN NUESTRO TIEMPO

A&Z : Tontamente, siempre se ha confrontado a los poetas con los críticos. Sabemos que lees crítica literaria, que revisas las revistas académicas, ¿de alguna forma estas te ayudan a crear o a comprender ciertos hechos de nuestra realidad cultural?

J.W. : Acabo de leer en la revista *Fórnix* dos análisis sobre la revista *Sur*, que tiene que ver mucho con la polémica reciente entre Andinos y Criollos. La revista *Sur* estaba dirigida por Victoria Ocampo y participaron Borges, Silvina Ocampo, Oliverio Girondo, Reyes y otros grandes escritores. Era una gran revista que agrupaba a gente grande. Pero, a pesar de su grandeza, esta gente no se dio cuenta que estaban homogenizando y dando una sola visión de lo que era la literatura Argentina, y que desplazaban otras literaturas alternativas. ¿Qué imagen nos da ahora *Sur*? La de un bloque cultural muy unitario que expresa un país muy unitario. Algo parecido ocurre en nuestro país con los llamados hegemónicos, los limeños. De aquí a 20 ó 30 años, no sé, Cueto no sería tan distinto de Ampuero ni de Iván Thays. Tendrían un fuerte aire de familia: los mismos espacios, semejantes perfiles de los personajes, parecida problemática vital, etc. Habría algo de monotonía. Pero, felizmente, tenemos los nombres de Rivera Martínez, Miguel Gutiérrez, Reinoso y otros. La mayor o menor aparición en los medios es circunstancial. Todas las obras van a estar allí, con su diversidad de espacios geográficos y sociales; van a estar allí para que la justicia poética, en este caso narrativa, ponga las cosas en su lugar. Pero me preguntabas si leo revistas de crítica. Sí, porque en buena medida te ayudan a confrontar tu propia obra, ora te apoyan ora te desmienten. Prefiero leer la crítica que me empuja a ir a una librería, que me motiva a leer o a investigar más sobre un autor; esa es la crítica en la que yo creo. Porque luego vienen los deconstructores, los semióticos, los cuales entiendo, aunque siempre termino preguntándome, ¿para qué sirven?

A&Z : A propósito de eso, pocas veces los críticos te han desmentido o tratado mal. En general, la crítica ha elogiado tus textos. Incluso han contrastado tus poemas con textos de Shakespeare y Baudelaire.

J.W. : He tenido suerte. En cuanto a las comparaciones, me parecen desmesuradas, pero los críticos tienen todo el derecho de decir lo que quieran. Cuando Miguel Ángel Huamán hace un paralelismo entre «El Albatros» de Baudelaire y mi poema «La Oruga», no está haciendo valoraciones, está contrastando el vuelo del albatros, torpe en tierra, pero de vuelo elegante, y leyendo en este vuelo elegante la capacidad de elevarse del hombre, de buscar utopías, como era natural a mediados del siglo XIX, con mi oruga que duda en convertirse en mariposa, que piensa que tal vez es mejor vivir pegado a la tierra. Huamán dice que mi oruga es posmoderna en su decepción.

A&Z : Con respecto a eso, el poema que le da título a tu último libro, *La piedra alada*, ¿consideras que ese pelícano que se está muriendo, que termina reduciéndose a un ala que se bate en la piedra, encierra tu visión del poeta contemporáneo?

J.W. : Sí, pienso que esa es la imagen del poeta contemporáneo, que pugna por elevarse, que intenta levantar la piedra. Es un esfuerzo noble y conmovedor semejante al de Sísifo. El poeta

tiene una maldición: quizás nunca levante la piedra, pero al igual que Sísifo no debe dejar de intentar llegar a la cima, no debe renunciar a la idea de volar. Pero no quiero hacer mucho lirismo sobre eso. Ahora que pienso sobre ese poema, creo que me excedí al final, nunca debí poner: «pero no haría volar», simplemente debí escribir «que el viento la siga moviendo»; cuando la corrija, tal vez, corte ese último verso.

A&Z : ¿Por qué el título *La piedra alada*?

J.W. : Es una imagen muy realista. La vi en Huanchaco. Un pelícano murió sobre una piedra, poco a poco su cuerpo desapareció y sólo quedó una de sus alas sobre la piedra, la cual era agitada por el viento.

UNA BREVE MIRADA AL PRESENTE DE LA POESÍA PERUANA

A&Z : Supongo que hay muchos poetas jóvenes que se te acercan y te dan sus poemarios. Además, has sido jurado de concursos poéticos, sabes lo que se está escribiendo. Pero, ante el babel de nombres y publicaciones, es bueno hacer algunos juicios distintivos, ¿qué poetas jóvenes te agradan o motivan?

J.W. : No me gustaría decir nombres. Creo que todavía no tengo la perspectiva necesaria para opinar al respecto. Aunque sí he notado que hay mucho inmanentismo, mucha poesía del lenguaje.

A&Z : ¿Podrías explicarte?

J.W. : No me gusta la poesía literaria, tampoco me gustan los poetas que ven su experiencia como literaria de antemano. Voy a citar un ejemplo. Alguna vez vino a mi casa un muchacho con su poemario; quería saber mi opinión sobre su trabajo. A los pocos días regresó y le pregunté: ¿conoces el centeno? Él me miró contrariado, luego respondió que no. Entonces leí un verso suyo donde decía: «Y yo vi a través de la puerta el paso de tu cabellos de centeno». Pienso que las palabras hay que experimentarlas, hay que vivirlas. El poeta debe tener la experiencia real de la palabra. Acaso si el joven poeta hubiese conocido la palabra centeno no le hubiese atribuido cabellos de centeno a la chica. Para ejemplificar esto se podría citar ese verso de Vallejo: «papales, alfalfares, cebadales, cosa buena». Vallejo experimentó esas cosas y su nombre. Creo que si él no hubiese vivido en Santiago de Chuco, jamás habría tenido el atrevimiento, en una época modernista, de poner esas palabras aparentemente toscas, rústicas.

A&Z : ¿No te parece que tu visión de la poesía es muy sesgada?

J.W. : No creo. Simplemente pienso que no se debe «literaturizar» de antemano. Creo que los poetas deben vivir. Hay que estar en el torrente de la vida. Los chicos deberían meterse más al mundo, asimilarlo. Se dice que los poetas de los setentas éramos vitalistas; sí pues, estábamos allí en la plaza San Martín vagando.

A&Z : Sin duda, tus conceptos se encuentran en la orilla opuesta del surrealismo. Para escribir te documentas, partes plenamente de un referente, te apoyas en aquello que la propia realidad te otorga.

J.W. : Sí, la poesía surrealista es puramente verbal. En ese sentido, es la crítica que le hace Carpentier a los surrealistas. Está en el prólogo de *El reino de este mundo*. No la recuerdo muy claramente, pero dice algo así como «si voy por un mercado haitiano, camino por un pasaje formado

por cabezas degolladas de carnero. Parece una escena surrealista, pero es lo que realmente, palpablemente, sucede y veo». Es decir, no es una realidad ficcionalizada a nivel de palabras; la realidad misma se ha exacerbado. A veces no se exagera, sino que acomoda discretamente dos o tres elementos que al relacionarse forman ese núcleo poético de que les hablaba. Yo trato de encontrar esos núcleos para escribir mis poemas.

HUSOS DE NARRADOR: EL LABERINTO DEL MINOTAURO

A&Z : Un elemento relevante en tu escritura es el elemento narrativo, ¿qué ventajas le otorga ese nivel de narratividad a tus poemas?

J.W. : Mi poesía tiene un elemento narrativo claro: siento la necesidad de narrar, de conducir al lector hacia ese final abierto, hacia esa insinuación de sabiduría que quiero presentar. Además, me interesa que la gente pueda recordar el poema a partir de la anécdota, porque si no el poema se va de la mente, a pesar que haya sido profundamente dicho. Prefiero los poetas que me dejan algo para pensar, que me plantean tareas, y esa tarea comienza por recordar la anécdota a modo de imagen. Creo que ese elemento narrativo es el que ha hecho que mi poesía atraiga a los lectores, sobre todo a los jóvenes.

A&Z : ¿Actualmente mantienes ese aliento narrativo?

J.W. : Desde que hice el guión de *Antígona*, pensé en escribir poesía narrativa de aliento más largo. En este momento, estoy escribiendo un nuevo libro: *El Minotauro*. Este texto me permite ensayar un nuevo lenguaje. Me he planteado una suerte de desafío: «¿qué pasa si me encierro con un personaje en un laberinto donde no hay nada, donde no hay paisaje en qué apoyarme, donde no voy a encontrar ese núcleo que me permite poetizar?». En este nuevo poemario el Minotauro está reflexionando todo el tiempo.

A&Z : ¿Tu minotauro piensa y monologa como el Asterión de Borges?

J.W. : Pero hay una diferencia: en mi poemario, el Minotauro es un ser que está reflexionando todo el tiempo y al final termina convertido en el propio lenguaje. En un momento dice: «sería nada si no hablo». El poema abarca el nacimiento del Minotauro, su encierro y su experiencia en el laberinto. En su soledad, su única relación es con el sol cenital, al cual asume como padre. En ese momento, el Minotauro está insinuado como lenguaje. Ante la monstruosidad que le adjudican, se pregunta: «¿pero quién no es monstruoso?, ¿acaso yo con esta cabeza de toro soy distinto de aquel que tiene una cabeza más pequeña?, ¿cuál es la categoría de lo monstruoso?». Al llegar Teseo se ha transformado en lenguaje, en un revoltijo problemático. Entonces, piensa: «estoy sentado aquí como un derrumbe de piedras, en un laberinto y no puedo nombrar la más fina de mis arterias, no puedo nombrar el último nervio que se hace espíritu. Si no puedo nombrarlos completamente, entonces no soy. Soy sólo un derrumbe de piedra tosca». Por eso, al enfrentarse a Teseo es herido mortalmente porque ha fallado en el ritmo. En esta danza entre la muerte y la espada, en una de sus embestidas, dice: «esta espada ha entrado en el cuerpo, qué extraña es una espada en el cuerpo. He fallado en el ritmo, por eso he perdido, porque he cometido un traspié en plena danza». Antes de morir profiere un grito enorme; su muerte significa el fin del lenguaje.

A&Z : Cuando el lenguaje pierde su ritmo queda el grito.

J.W. : Y ese grito se fragmenta. Llega un momento en el que ya no sabemos si el Minotauro está alucinando en su agonía. Entre estertores dice: «los perros pensarán qué extraña sustancia esta que no se puede morder». Y muere pensando: «allí estaré yo, acomodando estrellas como palabras.»

A&Z : ¿Ese extenso poema narrativo responde al modelo aristotélico?

J.W. : Tiene algo de la segmentación aristotélica de una narración. Hay un comienzo, una confrontación y un desenlace. Para escribirlo, usé algunos procedimientos de guion cinematográfico, como en *Antígona*. Nuevamente usé la escaleta, es decir, las fichas de cada escena por escribir. Es este caso, de cada poema. Este proceso puede parecer frío, pero no lo es. No lo es porque allí no está la carga afectiva que uno va a poner en los poemas. Eso depende de la tensión del momento en que uno escribe.

A&Z : Entonces, desde tu perspectiva, en la poesía hay un matrimonio entre el orden y la intuición.

J.W. : Exacto. Así escribo también los poemas unitarios o sueltos, que siempre van saliendo en forma paralela al proyecto que tengo entre manos. En el futuro pienso escribir un poemario sobre «La lluvia del 25», que trata de un diluvio que ocurrió en el norte. Yo crecí escuchando a la gente hablar de esa lluvia. El tiempo se dividía entre antes y después de esa lluvia. Los aguaceros incesantes desbordaron los ríos, desenterraron los muertos, produjeron aludes, destruyeron mi pueblo. Mi padre cantaba durante la tempestad que mató a sus hijos. Su cantar aterraba a la gente, más aun porque lo hacía en japonés. La gente lloraba al escuchar a mi padre. Es un poema con un nivel muy personal, muy íntimo. Parece una fatalidad peruana: se destruye lo que construimos y volvemos a construir. Otra vez Sísifo.

LAS ENGAÑOSAS AGUAS MANSAS: LOS NARRADORES JAPONESES

A&Z : Sabemos que eres un atento lector de narrativa, ¿qué buscas al leer una novela?

J.W. : En general, me gustan mucho los que escriben con lenguaje limpio pero dicen cosas duras. Casi todos los narradores japoneses del siglo XX: Akutagawa, Osamu Dazai, Mishima, Tanizaki, Kawabata, Oé, etcétera, escriben con un lenguaje lírico, transparente, pero con esa naturalidad te están contando algo terrible y, a veces, perverso.

A&Z : Esos narradores utilizan su experiencia como materia ficcional. ¿Desde tu perspectiva, esta relación es decisiva para el éxito de una obra literaria?

J.W. : Creo que la experiencia es más factible de convertirse en literatura. Incluso las novelas de Vargas Llosa basadas en sus vivencias son las mejores. Sus novelas de investigación no me gustan.

A&Z : ¿Entonces, no te gusta *La guerra del fin del mundo*?

J.W. : Me gusta porque está muy cerca de nosotros. El Consejero puede ser como cualquier

líder mesiánico peruano. Son sociedades como la nuestra las que permiten que aparezcan líderes de ese tipo. Además, *La guerra del fin del mundo* como estructura de lenguaje es genial, es una orquesta. En cambio, novelas como *El paraíso en la otra esquina* no me entusiasman. Creo en la experiencia, no por la experiencia pura, sino en la medida que le da fuerza a la obra literaria, que le da sustento. Por ejemplo, *Cien años de soledad* me gusta porque tiene una base real. Eso de que aparezcan mariposas amarillas... En Laredo no aparecían mariposas amarillas, pero sí, de un día para otro, millones de escarabajos o grillos. Qué distinto en cambio *El otoño del patriarca*. En esa novela, García Márquez deja de hacer realismo mágico y se transforma en Mandrake.

LA POESÍA Y LA SOCIEDAD: LAS MIRADAS FULGURALES AL ENTORNO

A&Z : Has confesado que tus poemas nacen a menudo de experiencias muy personales. Sin embargo, hay poemas donde te acercas a ciertos problemas sociales como «El grito (Edvard Munch)», donde se percibe cierta resonancia de la época del terrorismo, ¿eres consciente de esas relaciones, de esos correlatos?

J.W. : Sí, «El grito» se me ocurrió cuando vi en los periódicos los muertos de Molinos, en Huancayo. Los cadáveres estaban tendidos cerca del río y yo pensaba que esa sangre estaba llegando al río Mantaro y lo teñía de rojo. Conozco el río Mantaro cuando pasa por las comunidades de ese valle, pero en el poema no tenía por qué ser textual. Puse esa sangre en el río de Chosica, en cuyo puente estaba cuando me enteré de esa masacre. Utilicé la pintura de Munch: esa mujer que viene gritando, que parece que se acaba mientras grita; ese terrible grito que llaman metafísico. Ella gritaba por mí. Eso digo en el poema: que yo, como poeta, no puedo gritar porque mi estilo, mi lenguaje, es mi represión. Uno percibe la limitación de la poesía en momentos así.

A&J : Entonces, hay una conciencia o deber social oculto en la elaboración de estos textos.

J.W. : Sí, pero hay que tener cuidado con el famoso deber social de la poesía. Se pueden poetizar los dramas sociales cuando hay distancia, sino corremos el riesgo del panfleto, del inmediatismo. Antigona interpela y reta al poder, a cualquier poder, Creonte, Fujimori o como se llame el dictador. En el Minotauro, también aludo a la violencia que nos tocó vivir. Poco a poco las cosas van saliendo, se van poetizando sin apuro. El Minotauro imagina que lejos del laberinto ha habido una guerra. Imagina escenas terribles. Como las fotos de la *Comisión de la Verdad*. Entonces, piensa que el lenguaje ya no será el mismo, que la violencia también lo habrá afectado. «Yo, que no desconozco la violencia, temo las nuevas palabras», dice.

A&Z : Con ello estás haciendo una metáfora del lenguaje de nuestro país, el cual ya no puede ser el mismo después de la época de la violencia.

J.W. : Claro, por eso el Minotauro piensa que su lenguaje puede estar desfasado, porque ha sido elaborado en tiempo de paz.

SOBRE LA FE EN LAS ANTOLOGÍAS

A&Z : De un tiempo a esta parte, las antologías han vuelto a inundar el mercado local y más

de una ha sido discutida. ¿Te parece beneficioso el papel de estas?

J.W. : Yo sí creo en las antologías. Sé que muchos no creen en ellas, pero cuando un poeta posee una voz propia, basta que leas algunos de sus poemas para que tengas una idea definida del autor. En esa medida, la poesía es poco exigente en insumos. Puedes leer dos *haikus* y si los lees bien, hasta puedes escribir uno, porque un poema contiene en sí la forma en que se escribe. En mi época solo se habían traducido unos ocho o diez poemas de los *Cantos pisanos* de Pound. Ahora que he leído otros cantos, no he cambiado mi concepción de ese libro. Pienso que con pocos poemas puedes tener la idea de lo que es un poeta.

LOS PREMIOS Y LOS RECONOCIMIENTOS: LA REACCIÓN DOBLE Y LA IMPORTANCIA DE SER PROFETA EN SU TIERRA

A&Z : ¿Cómo asumes los reconocimientos institucionales? ¿Sientes un impulso para seguir trabajando? ¿Han influido en tu proceso creativo?

J.W. : Hay una reacción contradictoria o reacción doble porque, por un lado, te avergüenza, pero, por otro lado, piensas: «está bien, me lo merezco». Por ejemplo, cuando salió el reconocimiento a *El huso de la palabra* en la revista *Debate*, salía, por ese entonces, de una depresión profunda. Escribí ese texto casi arrastrándome; en verdad, me olvidé del lenguaje. Inclusive me negaba a escribir, ni siquiera quería ir a mi escritorio. Para reponerme, puse cerca de mi cama la tabla de planchar. Entonces cuando se me ocurría un poema, me ponía a escribir sobre la tabla. De esa forma, el poema no era asumido tan intelectualmente, tan en pose de escritor. Eso ayudó en gran medida.

A&Z : ¿Cómo asumes el éxito obtenido en España, primero con tu antología *Elogio del refrenamiento* y ahora con tu último poemario *La piedra alada*? ¿Cómo asimilar el éxito en el extranjero?

J.W. : No voy a decir que no me complace. Claro que me alegra haber conseguido un público más amplio. Pero no hay nada como ser reconocido en tu propio país. Acabo de estar en España y todo el tiempo sentí que el excelente trato que me daban era porque se habían equivocado de persona. Si alguien sospecha que esto tiene que ver con un posible complejito de provinciano en la capital, se equivoca. Mi ego está en su mismo nivel aquí o allá. Es algo que tiene que ver más con la plenitud del espíritu. Aquí, en el Perú, el reconocimiento significa anímicamente más, colma más. Aquí publicas tu obra con la esperanza de que interactúe con la cultura donde te formaste. Creo que por eso los escritores peruanos que viven y escriben fuera vienen a presentar sus libros aquí. Todos finalmente queremos hacer contacto con nuestro referente más profundo, nuestro propio país.

NOTAS

¹ El éxito de este poemario ha sido realmente notable: 8 semanas en el primer lugar en los índices de venta y 27 semanas entre los cinco libros más solicitados, además de elogiosas críticas en varios medios, entre ellos, la prestigiosa revista *Babelia*, suplemento cultural del diario *El País*.

✍ José WATANABE

La Fotografía

Este señor insistente, conciente de su poder,
me dice: relájese, mire a través de la ventana,
coja el libro, finja que lo lee, perfecto.

Más tarde, en su laboratorio, después de que la luz
imprima el papel fotográfico
empezaré a asomar tenuemente, lentamente
en la bandeja del ácido revelador.
Este señor me llamará con los sortilegios de su oficio
y yo apareceré
como él espera que aparezcan todos los poetas:
maricas mirando en lontananza
o angelotes ensimismados en las bellas letras.

¿Y si en la soledad del laboratorio, de pronto,
sonara la voz de otro poder, más terrible,
y me ordenara
que no me detenga en mis facciones, que siga
revelándome
sin detenerme
hasta mostrar las simas de mi carne, mis células,
mi entramado más íntimo?

¿Sólo el palpito inicial de donde vine
quedará temblando sobre el papel negro?

Responso ante el cadáver de mi madre

A este cadáver le falta alegría.

Qué culpa tan inmensa

cuando a un cadáver le falta alegría.

Uno quiere traerle algo radiante o gustoso (yo recuerdo su felicidad de anciana comiendo un bife tierno), pero Dora aún no regresa del mercado.

A este cadáver le falta alegría,

¿alguna alegría aún puede entrar en su alma que está tendida sobre sus órganos de polvo?

Qué inútiles somos

ante un cadáver que se va tan desolado.

Ya no podemos enmendar nada. ¿Alguien guarda todavía esas diminutas manzanas de pobre que ella confitaba y en sus manos obsequiosas parecían venidas de un árbol espléndido?

Ya se está yendo con su anillo de viuda.

Ya se está yendo, y no le prometas nada:

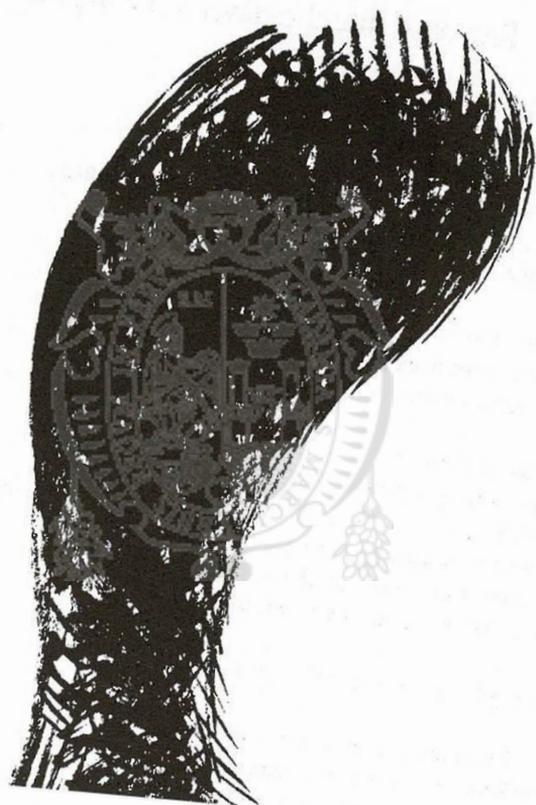
le provocarás una frase sarcástica

y lapidaria que, como siempre, te dejará hecho un idiota.

Ya se está yendo con su costumbre de ir bailando por el camino

para mecer al hijo que llevaba a la espalda.

Once hijos, Señora Coneja, y ninguno sabe qué diablos hacer para que su cadáver tenga alegría.



Dossier 2: Dentro y fuera del canon: erotismo y picaresca en la narrativa peruana reciente

MARIO VARGAS LLOSA: EL EROTISMO CONVERTIDO EN PIEDRA ANGULAR DEL CAPITALISMO TARDÍO

 Juan Carlos Ubilluz

La crítica en general ha entendido *Elogio de la Madrastra* (1988) y *Los cuadernos de don Rigoberto* (1997) como dos divertidos paréntesis eróticos en la seria obra política de Mario Vargas Llosa. Nada, sin embargo, puede estar más lejos de la verdad. Como veremos en este ensayo, estas novelas son quizás los textos políticos más ambiciosos de su autor. Que una novela erótica pueda ser política no debería producir sorpresa: en tanto que explora las complejas relaciones entre las pulsiones, los fantasmas, el sujeto, la sociedad y sus representaciones, la novela erótica moderna ha sido desde sus inicios esencialmente política, siendo su más vasto ejemplo la obra del Marqués de Sade. Por ello, al dar cuenta de lo que ocurre entre la plaza y la alcoba en la obra de Vargas Llosa, este escrito presenta sus respetos a una tradición tan poco respetuosa como poco respetada.

En la primera sección, observaremos que *Elogio* y *Los cuadernos* toman como modelo las famosas leyes de la hospitalidad de Pierre Klossowski a la vez que retroceden de las implicaciones teóricas más subversivas de este modelo del erotismo sagrado. En la segunda, argumentaremos que estas novelas son la piedra angular del pensamiento neoliberal de Vargas Llosa –y esto porque en ellas el escritor intenta demostrar la viabilidad de la economía libidinal de las democracias liberales. Finalmente, analizaremos cómo la fantasía erótica de estas novelas repite la estructura del capitalismo tardío –estructura que someteremos a una crítica lacaniano-marxista para argüir luego que la celebración vargaslloseana de la libertad irrestricta del individuo en el sistema del libre mercado encubre ilusa o pérfidamente el sometimiento irrestricto de la intimidad del hombre a la omnipotencia de la mercancía.

LAS LEYES DE LA HOSPITALIDAD Y EL FANTASMA DEL INCESTO

En *Elogio de la madrastra*, Rigoberto lleva una vida típicamente burguesa con Lucrecia, su esposa en segundas nupcias, y Fonchito, hijo de su primer matrimonio. Rigoberto trabaja en una agencia de seguros y dedica su tiempo libre a realizar con su esposa una variedad de fantasías sexuales inspiradas por su amplia colección de pinturas eróticas. Al parecer, este hombre ha compartimentalizado con éxito las esferas de lo profano y lo sagrado: el día para la primera, la noche para la segunda. Aquí haremos un paréntesis a fin de repasar las nociones de lo profano y lo sagrado en *El erotismo* de Georges Bataille, a quien Vargas Llosa debe gran parte de su reflexión sobre el carácter sagrado de la actividad sexual. Según Bataille, la vida del hombre se sitúa entre dos tragedias que asumen la forma de la pérdida: la pérdida de su continuidad o simbiosis con el mundo a raíz del proceso de socialización (es decir, la pérdida del estado animal de indiferenciación con el exterior) y la pérdida de su discontinuidad (su individualidad) en el impredecible fin de su vida. La actividad profana tiene como objetivo limitar la violencia animal en el hombre que atrae hacia él o hacia su semejante la realización espontánea de la segunda tragedia, la muerte. Mediante un sistema de representaciones utilitarias, esta esfera canaliza la violencia animal hacia el trabajo con el fin de conservar la vida del individuo y de la colectividad. De hecho, es gracias al cálculo y al desarrollo técnico indispensable para el trabajo que emerge la conciencia del individuo, quien ahora separado del exterior experimenta la nostalgia de su indiferenciación con el otro y el mundo. La esfera sagrada aparece entonces como una articulación cultural que le permite al hombre reexperimentar su continuidad perdida. Según Bataille, este es el fin de actividades sagradas como el sacrificio, la fiesta, la risa y el erotismo, actividades en las cuales el sujeto y el otro dejan de existir como seres discontinuos en el movimiento efervescente de la vida (Bataille: 1957).

Volviendo a *Elogio*, el erotismo matrimonial es para Rigoberto un rito sagrado que le permite escapar por las noches al tedio de su existencia profana. Para su desgracia, esta perfecta arquitectura de la felicidad comienza a desmoronarse cuando Fonchito seduce a su madrastra Lucrecia y persevera con ella en una relación cuasi incestuosa. Hacia el final de la novela, Rigoberto descubre la infidelidad de su esposa gracias a una composición que Fonchito escribe para el colegio; incapaz de aceptar la degradación moral de su familia, Rigoberto expulsa a la adúltera de la casa. Como lo señala Efraín Kristal, «la novela cuenta la historia de su fracaso por mantener un balance entre sus transgresiones privadas y su sentido personal del bien y el mal» (1998: 168).

Los cuadernos de don Rigoberto retoma el hilo dramático de *Elogio*. «Arrepentido» de sus malas acciones, Fonchito ruega el perdón de Lucrecia e intenta reconciliarla con Rigoberto mediante una serie de cartas anónimas que aquél escribe y envía a su padre de parte de su madrastra y viceversa. Por su parte, Rigoberto se dedica ahora a escribir ensayos epistolares en los que ataca los proyectos políticos colectivistas y

utópicos (de esto nos ocuparemos más adelante) y a imaginar fantasías sexuales en las cuales Lucrecia se entrega sexualmente a otros hombres. A nivel del texto, estas fantasías encuentran su modelo en las anotaciones que Rigoberto hace en sus cuadernos sobre pinturas, películas, novelas y poemas. Pero a nivel intertextual, cada una de ellas repite de manera religiosa el rito de las leyes de la hospitalidad de Pierre Klossowski.

Descrito en la trilogía *Las leyes de la hospitalidad*, este rito voyeurista tiene su origen en el deseo de Octave de ver la aparición de la alteridad en su esposa Roberte: en breve, de ver a su esposa como otra, de verla otra vez por primera vez. Para ello, Octave, el anfitrión, concede sexualmente a Roberte, la anfitriona, a un visitante fortuito que se convierte en el invitado al aceptar la curiosa hospitalidad de sus anfitriones. Al identificarse con la mirada del invitado, Octave goza de la actualización de una faceta potencial de Roberte que se hallaba contendida por su identidad como esposa. Obsérvese que la mirada del invitado es la fuerza de la negatividad que anima el ritual: ella no pertenece a la identidad simbólica del visitante, sino al invitado como oficiante del ritual y como encarnación fortuita del Otro Absoluto (la Muerte). Es gracias a esta mirada que se revocan las identidades de Octave, Roberte y el propio visitante, y que se da lugar a la aparición «teofánica» de una otredad radical en el cuerpo de la anfitriona.

Ahora bien, si este rito de estructura tripartita aparece de manera explícita en *Los cuadernos*, en *Elogio* lo hace de manera implícita. Aquí las pinturas eróticas que Lucrecia y Rigoberto toman como modelo para sus fantasías sexuales introducen siempre la dimensión del Tercero. Así, en *El Rey Giges* de Jordaens, Giges le muestra a su primer ministro las nalgas de su esposa, y en *Diana después del baño* de Boucher, el pastorcito Foncín observa los cuerpos desnudos de Diana y su ninfa Justiniana al borde del lago. Estas y otras pinturas aluden también al triángulo amoroso compuesto por Rigoberto, Lucrecia y Fonchito. Pero más importante aun, ellas revelan la estructura tripartita que sostiene la fantasía sexual (bipartita) de Rigoberto. Siguiendo a Jacques Lacan, Slavoj Žižek explica que el Tercero es el obstáculo que paradójicamente hace posible la relación sexual de la pareja. Puesto que como dice Lacan «no hay relación sexual» (es decir, no hay un ordenamiento natural que conduce al encuentro de los sexos opuestos), el acto erótico presupone la mirada fantasmática de un Tercero, mirada que hace deseable la sórdida materialidad del cuerpo del otro (Lacan: 1975). Como lo explica Žižek en *El espinoso sujeto*, «es la presencia del testigo silencioso que escucha a la pareja haciendo el amor la que opera la transubstanciación del sexo [...] en un evento mítico que trasciende su condición material» (1999: 287). En la primera parte de la novela, la mirada implícita de Fonchito es así el obstáculo-ayuda, la imposibilidad que posibilita los escenarios eróticos de Rigoberto y Lucrecia. Mientras que en la segunda parte, la mirada implícita de Rigoberto funciona de igual manera con las transgresiones de Lucrecia y Fonchito.

Advertimos así que en *Elogio* se vela lo que se exhibe en las fantasías de Rigoberto en *Los cuadernos*. Aunque no debemos olvidar que aquí las leyes de la hospitalidad se actualizan no solo en el espacio de la fantasía, sino también en el de la «realidad» de la novela. En el epílogo, poco después de que Fonchito ha triunfado en reconciliar a sus padres, Lucrecia le dice a Rigoberto (justo antes del acto sexual, como si la aceptación de su enunciado fuese una precondition para el coito) que si él permite que Fonchito continúe viviendo en casa, ella, a pesar suyo, volverá a pecar con el niño. Rigoberto responde que él conoce bien su debilidad, pero que no puede deshacerse de su hijo, por lo menos por ahora. Luego le declara a Lucrecia su amor incondicional, se acuesta con ella y acepta tácitamente la práctica de las leyes de la hospitalidad en su casa. Si en *Elogio* la Ley del Padre prohíbe la práctica de este rito, en *Los cuadernos* las leyes de la hospitalidad reemplazan a la Ley del Padre en el *oikos* burgués.

No obstante, es importante señalar que las leyes de la hospitalidad de Rigoberto no son las de Klossowski. O mejor: si en *Elogio* la mirada fantasmática klossowskiana subyace a la utopía de la pareja armónica, en *Los cuadernos* la fantasía de la pareja subyace a las leyes de la hospitalidad. Nos queda ahora por averiguar quiénes conforman esta pareja. En la segunda y la quinta fantasía, Lucrecia actúa como una suerte de madrina erótica que concede los deseos eróticos de Pluto y Manuel de la Prótesis, personajes que actúan a su vez como niños tímidos que necesitan de guía y ternura para sobrevivir en el mundo de la perversión. Luego, en la sexta fantasía, el viejo profesor Riga llora como un bebé al entrar de manera furtiva al cuarto de Lucrecia y descubrir sus nalgas desnudas, a la vez que le ruega que no lo rechace. Por su parte, Lucrecia consuela al viejo profesor como si estuviese llorando a causa de pañales embadurnados, susurrándole al oído: «Arroró mi niño, arroró» (Vargas Llosa 1997: 228). Estas fantasías guardan una estrecha relación con la utopía privada expuesta por Rigoberto en una de sus fantasías. En ella, Rigoberto propone que los niños jóvenes sean desvirgados por mujeres mayores, preferiblemente tías, maestras o madrinas. Azorado por sus propios razonamientos, en un momento de su relato él llega a expresar su admiración por Lucrecia en estos términos: «Mi niñera querida», «Mi profesora» (1997: 308).

Vemos ahora que el fantasma fundamental de Rigoberto implica la pareja niño-madre, pareja anterior a la castración simbólica —a la separación del niño y de la madre que lleva a cabo el padre— en la cual los dos existen como Uno. Lo curioso, sin embargo, es que en *Los cuadernos* no se trata de la unión sexual de la madre y el hijo contra el padre (como ocurre, por ejemplo, en las obras de Sacher-Masoch), sino de la unión sexual del hijo y la madre bajo la mirada permisiva del padre. La aceptación de Rigoberto de las leyes de la hospitalidad implica, entonces, la aceptación de la unión sexual entre la madre y el hijo, lo cual implica, a su vez, una alteración esencial del rito klossowskiano. En *Las leyes de la hospitalidad*, el nombre de «Roberte» designa a un sujeto femenino cuya unidad es constantemente cuestionada por la actualización de sus potenciales y

múltiples identidades eróticas. Dicho de otro modo, Roberte es un espacio vacío en el cual se actualiza la multiplicidad de sus pulsiones no simbolizadas. En *Los cuadernos*, sin embargo, la aparente multiplicidad de Lucrecia apunta siempre a la unicidad de la madre. Si en Klossowski la apariencia de la mujer única es el vehículo de la pluralidad, en Vargas Llosa la apariencia de la mujer múltiple es el disfraz de lo Mismo, de la meta-identidad de la madre impuesta al elusivo real femenino.

Considérese ahora estos escenarios eróticos desde la perspectiva lacaniana (elaborada principalmente por Žižek) de que la mujer es el síntoma del hombre. Para Žižek, la mujer es el síntoma del hombre en el sentido en que ella elude parcialmente a la función fálica que establece la diferencia entre los sexos. Desprovista su singularidad de representación positiva –pues a ella solo se le conoce como el negativo del hombre a través de los roles de madre o esposa-, la mujer se halla más cerca que el hombre de lo real, lo real entendido como una fuerza muda que excede al proceso de simbolización (léase también, de socialización). Es decir, la mujer es la verdad no-articulada del hombre, del hombre en tanto sujeto ejemplar del orden simbólico existente (Žižek 1994). Evitemos los malentendidos. La mujer no opone un orden femenino a un orden patriarcal, como lo pretendía Breton en *Arcane 17*. La mujer es el producto remanente del orden patriarcal, es decir, un síntoma en el cual se halla un mensaje cifrado, una verdad que escapa a este orden. Es así como Klossowski concibe a su heroína. Ella es la anfitriona del exceso que permite la redefinición del orden masculino que defiende su esposo Octave. Para Vargas Llosa, por el contrario, la mujer es siempre madre, y, como tal, sutura el orden simbólico y conduce a la mujer y al hombre a repetir los viejos roles patriarcales de madre e hijo. Si bien Vargas Llosa se esfuerza por posicionar a la mujer en el pedestal de una diosa, ella es siempre una deidad benigna que concede al hombre-niño todos sus deseos, despojada así de su feminidad *real*. A diferencia de *Mi madre* de Bataille, donde la madre obliga a Pierre a aventurarse en un abismo de promiscuidad que lo libera de su posición filial en un orden patriarcal católico, en *Los cuadernos* el hijo impone sus caprichos sexuales a la madre bajo la mirada permisiva del padre. Volveremos a este punto en la última sección.

¿QUÉ HACER CON LA PARTE MALDITA EN UN SISTEMA NEOLIBERAL?

En *Temptation of the Word (La tentación de la palabra)*, Efraim Kristal divide la novelística de Vargas Llosa en tres periodos, los cuales corresponden a los desplazamientos de sus convicciones políticas. Las novelas de los años sesenta son parte del periodo socialista del escritor. En *La ciudad y los perros* (1963), *La casa verde* (1966) y *Conversación en La Catedral* (1969), «la movilidad social es impensable sin la degradación social, y los individuos pensantes se dan cuenta de que su sociedad está corrompida en su enteridad. Los temas de Vargas Llosa estaban así en armonía con su convicción de que la sociedad capitalista estaba demasiado corrupta para reformarse»

(Kristal 1998: xiii). Sus novelas de los años setenta corresponden luego a un periodo de transición entre sus convicciones marxistas y liberales. Y puesto que aquí el escritor no ha asumido a cabalidad un nuevo discurso hegemónico, *Pantaleón y las visitadoras* (1973) y *La tía Julia y el escribidor* (1977) se limitan a describir con humor y parodia la corrupción de la sociedad y sus instituciones. Para el comienzo de los años ochenta, el proceso de transición llega a su fin: de allí en adelante, Vargas Llosa regresa a la seriedad de su narrativa anterior para desarrollar temas sociopolíticos desde la perspectiva de las democracias liberales de Occidente. Además de describir cómo la injusticia social conduce a la rebelión, *La guerra del fin del mundo* (1981), *Historia de Mayta* (1984) y *Lituma en los Andes* (1993) exploran, como lo señala Kristal, «la fragilidad de la coexistencia civilizada ante el acoso de fanáticos, oportunistas políticos e idealistas bien intencionados pero desubicados» (1998: xvi).

Elogio y Los cuadernos deben incluirse entre las novelas de este tercer periodo. Primero, porque en ellas, sobre todo en la segunda, Rigoberto critica con virulencia a una gran variedad de discursos colectivos —entre ellos, el nacionalismo, el feminismo, el ecologismo—, despejando así el terreno ideológico para el avance del capitalismo transnacional. Y segundo, porque la trama erótica de estas novelas intenta responder, desde una óptica liberal, a la pregunta que anima la escritura de *La parte maldita* de Bataille: «¿Qué hacer con la parte maldita?» Antes de pasar a la respuesta, digamos algo más sobre esta pregunta batailleana en el contexto de la obra de Vargas Llosa a fin de comprender cómo ella presenta un problema para su ascunción de un discurso neoliberal.

Junto a la de Karl Popper, la lectura de Isaiah Berlin es crucial para Vargas Llosa en su transición del marxismo al neoliberalismo. Pero a pesar de su gran admiración por Berlin, el escritor mantiene la suficiente lucidez para criticar, en «Isaiah Berlin», que «hay toda una dimensión del hombre que no asoma, o lo hace de manera furtiva en su visión: aquella que describió, mejor que nadie, Georges Bataille. Ese mundo de la sinrazón que subyace y a veces obnubila y mata la razón [...]» (277). Efraín Kristal arguye que Vargas Llosa «ha intentado reconciliar las tesis pluralistas de Karl Popper e Isaiah Berlin con las doctrinas de Georges Bataille, quien subraya la importancia del lado irracional de la experiencia humana» (1998: 115). Según Kristal, la teoría de Vargas Llosa de los demonios irracionales que animan la creación literaria sintetiza exitosamente los modelos antagónicos de Popper/Berlin y Bataille. No obstante, Kristal se desentien- de del problema principal que emerge a raíz de la paradójica adopción de dos modelos opuestos: ¿Cómo reconcilia Vargas Llosa su fe en el racionalismo de las democracias liberales de Popper/Berlin con su creencia en la parte maldita de Bataille?

La parte maldita —expliquémosla de una vez— es una ley cósmica que impulsa al individuo y a las colectividades a exceder toda estructura racional cerrada. Así como todo organismo vivo, el individuo y la sociedad consumen más de lo que producen para su

subsistencia. Presionados por la parte maldita, ambos se ven obligados a gastar improductivamente el excedente energético. Ahora, este derroche es ineludible: por ello, si se quiere evitar un derroche catastrófico como, por ejemplo, la guerra, es preciso crear estructuras sociales que permitan dilapidar improductivamente la energía. Según Bataille, la ausencia de estas estructuras condujo a Europa a las dos guerras mundiales: habiendo crecido más de lo que podían gastar debido al desarrollo industrial y habiendo abandonado los ritos sagrados que permitían el gasto improductivo, las naciones europeas no pudieron evitar el cruento derroche de vidas humanas. Volviendo ahora de modo más concreto a la pregunta anterior: ¿Cómo, en la opinión de Vargas Llosa, deben las sociedades liberales lidiar con su parte maldita si en ellas se enfatiza la producción y el consumo como gastos productivos (es decir, como útiles al mantenimiento de la vida) y han desaparecido los ritos sagrados que permitían el gasto improductivo? Lejos de ser un asunto teórico lateral, la solución a esta paradoja es de vital importancia si es que Vargas Llosa pretende defender consistentemente sus nuevas convicciones políticas.

En *Los cuadernos*, Rigoberto soluciona el problema del siguiente modo: en vez de abocar su exceso irracional hacia la esfera pública-social, el sujeto debe hacerlo hacia la esfera privada-individual. Como lo expresa él mismo, «ya que el hombre y la mujer no pueden vivir sin utopías, la única manera realista de materializarlas es trasladándolas de lo social a lo individual» (1997: 211). Las utopías privadas aventajan a las sociales en dos puntos específicos. Primero, en vez de imponer un ideal al sujeto que homogenice su diferencia como lo hacen las utopías sociales, las individuales se basan en el cultivo de esta diferencia. Segundo, a diferencia de las irremediablemente cruentas y totalitarias utopías sociales, las individuales no constituyen un peligro para el otro o la sociedad; o, al menos, así lo cree Rigoberto: esas «eran utopías privadas, incapaces de entrometarse en el libre albedrío de los otros. Esas utopías ¿no eran acaso lícitas, muy distintas de las colectivas, enemigas acérrimas de la libertad, que acarrearán consigo, siempre, la semilla del cataclismo?» (1997: 305).

No es ninguna coincidencia, entonces, que toda la acción dramática en *Elogio* y *Los cuadernos* se realice dentro de las paredes de la casa familiar, pues, si no ha de perturbar la existencia del mercado, lo utópico-sagrado no debe jamás mostrarse en público. A diferencia de lo que han sugerido ciertos críticos y el mismo Vargas Llosa, *Elogio* y *Los cuadernos* no son simples divertimientos eróticos. Si bien en términos de la crítica de los discursos colectivos ellas no añaden nada nuevo a *La guerra del fin del mundo*, *Historia de Mayta* y *Lituma en los Andes*, en lo relacionado a delinear una sublimación de la parte maldita que permita la existencia de las democracias liberales, ellas son las novelas más importantes de la novelística neoliberal de Vargas Llosa. Rigoberto se convierte así en el sujeto ideal del autor, en el sujeto que discretamente goza de lo sagrado (lo erótico) en casa a la vez que cumple con sus deberes profanos en una empresa de seguros.

Sin embargo, lo que Vargas Llosa considera una actividad sagrada capaz de permitir el gasto improductivo que exige la parte maldita, no es más que un pasatiempo, un *hobby*. Recordemos que para Bataille lo sagrado es una esfera cultural que responde al deseo del ser discontinuo (del individuo) de reencontrar su continuidad perdida (su indiferenciación) con la naturaleza. Recordemos también que Bataille define lo sagrado como la intensa experiencia límite del sinsentido. Sin embargo, en el erotismo —en la experiencia de lo sagrado desprovista de la liturgia de los ritos de la antigüedad— la experiencia del sinsentido conduce al sujeto a reencontrar su singularidad heterogénea, es decir, a simbolizar aquello que excede sus representaciones conscientes de sí mismo, aquello que en él es más que él. Así como la revelación de una verdad inconsciente en el psicoanálisis, la experiencia de la singularidad en el erotismo conduce al sujeto a una reestructuración imprevisible de su estructura psíquica. Dicho de otro modo, la experiencia moderna de lo sagrado cuestiona y modifica el punto de inserción del sujeto en la matriz social: de allí que se hable de ella en términos de experiencia límite. Por lo tanto, es absurdo creer (como lo hace Vargas Llosa) que lo sagrado puede restringirse cómodamente en la esfera privada. La experiencia-límite del erotismo es antitética a la fantasía burguesa del individuo autónomo que domina y dirige conscientemente las fuerzas afectivas de su interior. En el encuentro erótico, el individuo no domina su interioridad sino que es violentamente redefinido por ella. Por eso, Bataille concebía el erotismo como la afirmación de la vida hasta la muerte (1957: 9). Vargas Llosa, por el contrario, lo concibe como un pasatiempo que permite al individuo divertirse sin riesgos para luego retornar inalterado a participar en la sociedad profana del capitalismo. De este modo, el autor se desentiende del erotismo como una experiencia límite en la cual se rearticula el lazo entre el sujeto y la sociedad para adoptar convenientemente una concepción antigua de lo sagrado como una válvula de escape —concepción antigua que, como veremos a continuación, se convierte, en el contexto del mundo moderno, en la celebración de un consumismo estéril.

EL CAPITALISMO DEL PADRE PERMISIVO

Como ya lo hemos discutido en la primera sección, *Los cuadernos* es una puesta en escena del reemplazo de la Ley del Padre por la de la alianza de la madre y el hijo bajo la mirada permisiva del padre. Esta estructura guarda cierta relación con la tesis lacaniana del declive de la metáfora paterna, la cual es desarrollada por Žižek en el último capítulo de *El espinoso sujeto* (1999). Aquí, el teórico esloveno observa tres tipos de padre en la obra de Freud: el padre primitivo gozador de *Tótem y Tabú*, es decir, el padre que acapara a las mujeres de la tribu y de este modo excluye a los hijos del goce sexual; el padre racional que urden los hijos luego de haber asesinado al padre gozador (es decir, el Nombre-del-Padre, el padre muerto que regresa en la forma de la Ley para frenar el goce sexual de los hijos); y el padre que sostiene irracional y caprichosamente el «No» de la prohibición, el padre que no sabe ni quiere saber nada del goce de los

hombres («la feroz ignorancia de Yahvé» que discute Freud en *Moisés y el monoteísmo*). Según Žižek, cuando hoy se habla del ocaso de la metáfora paterna, se está hablando en específico del declive de este tercer padre, del padre que con su prohibición lleva a cabo la castración simbólica —la separación del hijo de la madre— e introduce al niño al orden sociosimbólico. Si bien el orden simbólico provee una gran cantidad de argumentos racionales para justificar la obediencia del sujeto, es eventualmente el No irracional del padre el que funciona como el agente efectivo de la socialización. Un padre puede explicarle detalladamente a su hijo por qué no debe desvestirse en público; sin embargo, si el hijo es caprichoso y además astuto, este hallará mil y un razones válidas para cuestionar la prohibición paterna («Estar desnudo es muy saludable durante el verano», «El cuerpo humano es natural y no hay que avergonzarse de él»); de modo que, para hacer que el hijo abandone el capricho e ingrese al orden social, el padre debe respaldar las explicaciones racionales de su mandato con un No irracional.

La paradoja inherente a esta imposición arbitraria es que, en la sociedad moderna, ella no conduce al sujeto hacia una sumisión irreflexiva sino a un cuestionamiento de la autoridad. Esto tiene que ver con un cambio histórico en el estatuto del padre. En otras épocas, la época de la tribu totémica o de la familia troncal, el padre biológico asumía la función represiva (el tabú) mientras que otro familiar u otra figura (un animal, un espíritu) asumía la función del ideal de la colectividad (el tótem). En la sociedad moderna, sin embargo, el padre biológico de la familia celular se ve obligado a asumir ambas funciones y en consecuencia raras veces se halla a la altura del ideal. Es esta diferencia palpable entre el padre biológico y su investidura ideal la que facilita el cuestionamiento del niño de la autoridad paterna. Pero habiendo ingresado al orden sociosimbólico a través del No irracional, el hijo se limita a cuestionar a la persona real que se halla investida de autoridad o a las estructuras injustas del orden social (como lo hizo el socialismo, por ejemplo). En este último caso, si bien puede haber un cuestionamiento del orden social existente, no lo hay de la posible existencia de un orden más justo. El declive de la metáfora paterna es un asunto enteramente distinto. Hallándose en retirada el No del padre real, el sujeto cuestiona ahora la posibilidad misma de la ficción social, es decir, del deseo colectivo.

Ahora bien, el repliegue de este No paterno trae consigo ciertas consecuencias en la subjetividad contemporánea. Primero, el asentamiento de un sujeto cínico que ha dejado de creer en los ideales sociales y en la misma ficción sociosimbólica. El mejor ejemplo de este sujeto es Rigoberto, quien descalifica como totalitario a todo proyecto colectivo que desea cambiar el mundo. Nos hallamos así ante la sospecha posmoderna de que el mal se halla en todo proyecto que quiere hacer el bien. Suposición que Alain Badiou describe como una nueva forma del mal, pues la obsesión de encontrar el mal en quien desea hacer el bien, se convierte en la práctica en la aceptación resignada de la injusticia. Segundo, la proliferación de un sinnúmero de fantasías que pretenden reconciliar de manera armónica el goce con la Ley. No hay mejor ejemplo de ello que las

creencias tipo *New Age*, entre las cuales destaca el orientalismo de corte posmoderno que propone revalorizar el principio femenino (el *yin*) en una sociedad occidental hasta ahora regida por el principio masculino (el *yang*). Otro ejemplo de lo mismo es la fantasía armónica en *Los cuadernos*: la reunión de la madre y el hijo hecha posible por la flexibilidad de la ley paterna. Tercero, emerge un sujeto narcisista que se halla obsesionado por las fantasías e ideales imaginarios que riega en su camino el imperativo al goce. Este es el caso tanto de Fonchito como de Lucrecia, quienes liberados de la prohibición paterna, se vuelven presa fácil de un mandato a gozar de acuerdo a la fantasía transgresiva de un padre que nunca ha dejado de ser hijo (Rigoberto).

En la primera sección, señalamos que Lucrecia obedece a los caprichos eróticos tanto de Fonchito como de Rigoberto y que por lo tanto ella es una madre que satisface los deseos eróticos del hijo (recuérdese por cierto que Rigoberto urde sus fantasías desde una perspectiva filial). Pero más importante aún, la relación niño-madre es el *ethos* del capitalismo tardío: la ética del niño-consumidor que demanda mercancías de placer de una madre-productora ante la mirada de un padre-Estado permisivo. En el capitalismo clásico (o al menos en su representación ideal), el sujeto debía obedecer el imperativo paterno a producir de acuerdo a las formas ideales de la sociedad burguesa. Funcionando como la culpa del yo de no hallarse a la altura del ideal del yo (social) establecido por un padre que se adjudicaba el derecho de prohibir los excesos individualistas, asociales, el superyó aseguraba el sometimiento del sujeto a la ética burguesa del trabajo y del progreso. Sin embargo, en la época del capitalismo tardío, el sujeto experimenta la tendencia contraria hacia el goce irrestricto del individuo. Funcionado ahora como la culpa del yo de no hallarse a la altura del yo-ideal (del yo-que-goza), el superyó es hoy en día la voluntad de goce individualista que el sujeto recibe del mercado cual un mandato feroz. En otras palabras, si otrora el sujeto sentía la culpa de gozar demasiado, hoy siente la culpa de no gozar lo suficiente. Fonchito es entonces el representante del consumidor contemporáneo, Lucrecia, la representante de un mercado complaciente que responde con variopintas mercancías a los caprichos del consumidor y Rigoberto el de un Estado-Nación que ha perdido la capacidad de intervenir entre el consumidor y el mercado.

Obsérvese, sin embargo, que esta situación no favorece el surgimiento del deseo en el sujeto. El deseo es, ante todo, una defensa contra el goce que permite la dialéctica subjetiva entre la particularidad del sujeto y la homogeneidad del espacio sociosimbólico. Por ejemplo, al separarse del goce inmediato de ser el objeto querido de la madre (separación que no es otra cosa que la castración simbólica operada por el padre), el niño deberá reencontrar su goce perdido a través de un espacio social más amplio. Ni individual ni colectivo, el deseo es la búsqueda incierta de gozar de manera particular a través de los ideales sociales, la pregunta por cómo debe el individuo insertarse en la colectividad sin perder su singularidad. Sin embargo, en la época del capitalismo tardío, el debilitamiento de la creencia en el orden sociosimbólico (*qua*

representante de la colectividad existente o de una colectividad futura más justa) trae consigo el debilitamiento del deseo. Pues en tanto defensa contra el goce inmediato en nombre de un goce futuro a través de lo social, el deseo no puede existir sin la creencia en esta ficción colectiva.

Por otra parte, al perderse la defensa activa del deseo, el sujeto se encuentra desprotegido ante la voluntad de goce solipsista que fomenta el mercado. Dicho de otro modo, al minarse su capacidad de elaborar su goce singular en un deseo que presupone el marco social, el sujeto delega la articulación de su goce al productor capitalista, o más precisamente, a los profesionales de la publicidad y el mercadeo. Por extraño que pueda parecer, esto es lo que ocurre en las novelas eróticas de Vargas Llosa. Hacia el final de *Elogio*, luego de que la madrastra ha sido expulsada de la casa paterna, Fonchito se sirve de una treta para besar a Justita, la empleada. Curiosamente, en *Los cuadernos*, el deseo de Fonchito no se dirige hacia ella o hacia otras mujeres sino que retorna hacia Lucrecia. Así como el sujeto del capitalismo tardío no sabe desear más allá de las representaciones de goce del mercado, como lo explican Hardt y Negri, para este sujeto no hay un exterior (Hardt y Negri: 2002), Fonchito es incapaz de articular un deseo que exceda a la fantasía transgresiva de Rigoberto, la fantasía de la unión del hijo con la madre. Si bien Fonchito parece un sujeto activo que intenta reunir a Lucrecia y Rigoberto mediante ingeniosos embustes, su actividad no es en realidad más que la pasividad frenética del consumidor que codicia mercancías que nada o poco tienen que ver con singularidad. En otras palabras, Fonchito reclama su derecho a gozar de su madrastra tal como quisiera hacerlo Rigoberto: o mejor aún, él reclama su derecho a obedecer el deseo de transgresión de su padre.

Así, su intento por poseer a su Lucrecia ante la mirada transgresiva del padre es, en términos políticos, un intento por realizar la transición del capitalismo clásico al capitalismo tardío, del capitalismo basado en el deber del ciudadano a producir para el Estado-Nación al capitalismo basado en un Estado-Nación que abdica su función prohibitiva en nombre del derecho del consumidor a gozar de las mercancías del mercado globalizado. Vemos entonces cómo la eliminación de la ficción colectiva propuesta por Vargas Llosa acaba pervirtiendo la libertad individual en su opuesto, en la caricatura del consumidor que reclama su derecho a alienar su deseo en los ensueños perverso de algún Otro.

BIBLIOGRAFÍA

Bataille, Georges. *L'érotisme*. Paris: Editions de Minuit, 1957.

_____. *La part maudite*. Paris: Editions de Minuit, 1967.

Hardt, Michael y Negri, Antonio. *Imperio*. Buenos Aires: Paidós, 2002.

Klossowski, Pierre. *Les lois de l'hospitalité*. Paris: Gallimard, 1965.

Kristal, Efraín. *Temptation of the Word: The Novels of Mario Vargas Llosa*. Nashville: Vanderbilt University Press, 1998.

Lacan, Jacques. *Séminaire XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* (1959-60), edición a cargo de Jacques-Alain Miler. Paris: Seuil, 1973.

———. *Séminaire XX. Encore* (1962-3), edición Jacques-Alain Miller. Paris: Seuil, 1975.

Vargas Llosa, Mario. «Isaiah Berlin, un héroe de nuestro tiempo». *Contra viento y Marea* vol. 2. (1972-1983), Barcelona: Seix Barral, 1986, pp. 425-42.

———. *Elogio de la madrastra*. Bogota: Arango, 1988.

———. *Los cuadernos de don Rigoberto*. Madrid: Alfaguara, 1997

Žižek, Slavoj. *The Metastases of Enjoyment. Six essays on Woman and Causality*. Londres: Verso, 1994.

———. *The Ticklish Subject*. Londres: Verso, 1999.



¿HACIA UNA PICAESCA PERUANA? A PROPÓSITO DE *MALDITA TERNURA* DE BETO ORTIZ

✍️ Fernando Rodríguez Mansilla

Hay un asunto por demás interesante para la historiografía de la novela peruana: la ausencia de una vertiente picaesca. Tenemos un texto con un título sumamente sugestivo, *El lazarillo de ciegos caminantes* (1775-1776), de un personaje curiosísimo de nuestro siglo XVIII, Alonso Carrió de la Vandra, pero su recusado didacticismo de libro de viajes lo aleja bastante de la picaesca o, en todo caso, la asume como un cómodo corsé para fines más bien pragmáticos, a saber: información fehaciente de las rutas comerciales americanas y un repertorio de anécdotas para amenizar el camino. Por otra parte, recordemos que la primera novela del México republicano, y de hecho de toda Hispanoamérica, es picaesca: la *Vida y hechos de Periquillo Sarniento* de José Joaquín Fernández de Lizardi (1816). En Argentina, la primera novela moderna y urbana, que desplaza las ficciones más o menos idealizantes anteriores, *El juguete rabioso* de Roberto Arlt (1926), es asimismo picaesca. No parece una mera coincidencia si recordamos que, según Mijail Bajtín, la novela es eminentemente paródica y la picaesca, con su mirada cínica y burlona, se ubica en primera fila de toda renovación literaria. En España, la *Vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades* (1554) encabeza el fenómeno novelesco europeo y su influencia es imperecedera. Más lejos en el tiempo, las dos novelas latinas de las que tenemos conocimiento son, al menos, antecedentes fundamentales del género: el *Satiricón* de Petronio y *El asno de oro* de Apuleyo. Ahora bien, la respuesta cabal a la pregunta de por qué la novela en el Perú no empezó siendo la autobiografía de un pícaro, como por lo regular ha ocurrido en otros espacios, escapa de mis posibilidades. Sin embargo, sirva este introito para formular la propuesta de que, tardíamente, nos hallamos ante la formación lenta, pero prometedora, de una picaesca peruana.

Maurice Molho, hispanista francés que ha ahondado en el estudio del género, presenta los rasgos esenciales de la picaresca que le permiten trascender las épocas y gozar de vigencia plena: el molde autobiográfico —con aquel iniciático «Yo por bien tengo...» del *Lazarillo*— y la caída final en la ignominia que, sumada a la mirada crítica del protagonista, configuran el estilo paradójico del pícaro, quien asegura «no ser más santo que mis vecinos» (Lázaro de Tormes *dixit*) o que «como soy malo, nada juzgo por bueno: tal es mi desventura y de semejantes» (Guzmán de Alfarache *dixit*). Estos rasgos se plasman en la historia de un fracaso, el del protagonista, niño o joven, que a costa de reveses pierde la inocencia, padece el desengaño y, ya mayor, lo proclama al público a viva voz mediante una escritura marcadamente oralizada que, entre varios registros, recoge el habla de los marginales de su sociedad: en la España del Siglo de Oro era la germanía; en la Argentina de inicios del siglo XX, el lunfardo. Y es que el pícaro ha de ser un peregrino —esto le atraía más a Carrió de la Vandera—, un sujeto que transite por varios estados y pueda pontificar sobre los tipos sociales y sus respectivos vicios, habiéndolos practicado, a su vez, durante su aprendizaje. Precisamente por haber aprendido tanto y tan bien, el pícaro se nos hace sospechoso en su faceta de narrador, con lo que la enunciación picaresca bebe de la paradoja que divertía a los griegos («Todos los cretenses mienten. Es un cretense quien lo dice»). Claudio Guillén lo resumía con su aserto, ya clásico, de que la novela picaresca es la confesión de un mentiroso.

Ahora bien, ¿hay textos en la literatura peruana que se aproximen a estas coordenadas? Mi conocimiento general no encuentra algo parecido hasta un libro de Oswaldo Reynoso que aún preserva parte de su frescura: *Los inocentes* (1961), un conjunto de relatos protagonizados por jóvenes urbano-marginales cuyas vivencias y decepciones se nos ofrecen con una interesante alternancia de voces narrativas en primera y tercera personas (inclusive en el último relato, «El rosquita», el narrador pasa de la tercera a la segunda persona). Evidentemente, no se trata todavía de la confesión de un mentiroso; aunque es sintomático que buena parte del relato «El Príncipe» sea un interrogatorio fallido en una comisaría a la que el protagonista ha ido a parar tras cometer un robo. En su momento, *Los inocentes* fue calificado como pornográfico, obsceno o simplemente mala literatura, pero —a la distancia— cabe reconocerle haber abierto una brecha al convertir a personajes ruines de la urbe en protagonistas que, mediante un uso bastante efectivo del monólogo interior, auscultaban sus propias historias. Esto último distingue la propuesta de Reynoso de otros textos contemporáneos suyos que también se ocupan de sujetos urbano-marginales, verbigracia: el Jaguar en *La ciudad y los perros* (1963), pero los integran en una trama mayor para contraponerlos con otros tipos sociales. La literatura peruana en las décadas siguientes archivará el proyecto de *Los inocentes*, no sabrá estimar su potencial y asumirá el magisterio de Mario Vargas Llosa. No obstante, hay un fenómeno particular en los novelistas aparecidos en la década del noventa: la recuperación de la obra de Oswaldo Reynoso como una pauta o modelo que abrazar para sus particulares proyectos narrativos. Como afirma Iván Thays, ellos «son,

de alguna forma, hijos surgidos de su libro de cuentos *Los inocentes*». Pero los hijos no tienen por qué parecerse del todo a los padres.

La influencia de Reynoso en *Al final de la calle* de Óscar Malca, en *Nocturno de ron y gatos* o en los cuentos de *Previo al silencio* de Javier Arévalo, así como en *Matacabros* de Sergio Galarza, es notoria por el lado de los contenidos o del lenguaje; pero es solo en *Navajas en el paladar* de Jorge Eslava (1995), donde es patente la descendencia directa, tanto de materia como de forma, de *Los inocentes* en su faceta picaresca: la autobiografía del delincuente con los rasgos genéricos ya apuntados¹.

Tras *Navajas en el paladar*, que sería el segundo hito hacia una picaresca peruana, la novela de Beto Ortiz, *Maldita ternura* (2004), puede considerarse el siguiente paso. Y no digo esto solo porque haya niños *pirañas* en la novela, aunque como personajes secundarios, sino porque la narración cumple los dos requisitos básicos de Molho. No soy el primero que encuentra rasgos picarescos en *Maldita ternura*. En su reseña, de elocuente título, sobre la novela, Javier Ágreda ya señaló su proximidad con el *Lazarillo* y *El buscón don Pablos*, asunto palpable, a mi ver, en primera instancia por cierto barroquismo recusado en la prosa, que incorpora por igual cultismos y habla popular limeña (lamentablemente, esta carece de un sustantivo preciso para designarla, como lunfardo o jacarandina), así como la representación grotesca de la realidad. En ese sentido, la novela picaresca, vale la pena recalcarlo, no es realista. En verdad, postula un idealismo invertido, en la medida en que pone lo abyecto en primer plano. Así, nada más lejos que una representación verista y radiográfica de la realidad que una novela picaresca. Insisto en ello porque el 'realismo' que el lector podría desprender de *Maldita ternura* es engañoso. Igualmente, el 'Beto' de la novela es tan ficticio como el 'Ferdinand' de *Viaje al fin de la noche* de Louis Ferdinand Céline. Los guiños a la realidad, en todo caso, han de ser leídos en función de la crítica social inherente al género. De allí que de todos los capítulos y personajes «en clave» se desprenda, claramente, una denuncia de las falsas apariencias, la hipocresía y la ostentación. Son males que también sufre nuestro protagonista, por supuesto, y precisamente por esa razón puede hablarnos de ellos: porque los ha visto y vivido en carne propia; él también ha sido perverso, excesivo y presumido. Ahora desde su «miseria en Miami», tal como Guzmán de Alfarache confesaba sus delitos desde lo que llamaba «monte de mis miserias» (su banco de galeote), el personaje Beto puede hablarnos de la inestabilidad de la vida:

Imagínate vivir una época completa de tu vida sin sospechar siquiera que estás en cámara indiscreta. Viviendo todo aquello como si fuera de verdad. Como si eso fuera, realmente, una vida. Comiéndotela íntegra, flor de huevón. Me la había creído toda, toditita y me computaba superpoderoso como de aquí hasta la China, implacable, invencible, conciencia moral del pueblo, guardián de la democracia, dios del Olimpo, *king of the World*. (194)

Con razón se ha sostenido, a este respecto, que los autores del género no han sido otra cosa que moralistas disfrazados. Tan moralista como el anónimo autor del *Lazarillo de Tormes* lo fue Céline, exasperado por el nacionalismo de la Primera Guerra Mundial, o Roberto Arlt, cuyo Silvio Astier en *El juguete rabioso* representa a los «nuevos argentinos», los hijos de inmigrantes hasta entonces excluidos de la sociedad oficial. A manera de ilustración, he aquí, cuatrocientos años antes, una reflexión similar a la de Beto hilvanada por el mayor de los pícaros literarios españoles, Guzmán de Alfarache, hablando de un cortesano exitoso (lo más cercano a una *celebrity* en el siglo XVII) vuelto «ídolo»:

Librenos Dios, cuando se juntan poder y mala voluntad. Lastimosa cosa es que quiera un ídolo destos particular adoración, sin acordarse que es hombre representante, que sale con aquel oficio o con figura dél y que se volverá presto a entrar en el vestuario del sepulcro a ser ceniza, como hijo de la tierra. Mira, hermano, que se acaba la farsa y eres lo que yo y todos somos unos» (I, II, X: 364-365).

Maldita ternura es la narración autobiográfica, aunque no lineal (siguiendo la tendencia episódica de buena parte de las novelas peruanas de los noventa), de un perseguido por la justicia al que no le queda otra opción que escapar a Estados Unidos. Desde este exilio, como el buscón don Pablos, fugado de España tras cometer asesinato, evoca su pasado en función de su presente, que es el de un aspirante a escritor, porque así logrará la expiación de sus culpas: contando su propia historia, o sea como autor de su propia *vida* convertida en literatura. La escritura autobiográfica, ya que a eso juega el narrador picaresco, siempre ha tenido por objetivo velado la salvación personal y este propósito se desprende de cada página de *Maldita ternura*, ya que presentando la corrupción de la colectividad, el protagonista increpa al lector por su actitud cómplice, con lo que logra eludir el juicio que sobre sus propias faltas podría hacersele:

¿Qué tenía el puto público en la cabeza? Pero eso sí, al a hora de la pacharacada, llámenlo. Cuando hubiera acuchillamiento, qué vacilón, ¿destripamiento?, ¡ay, qué rico!, ¿desgramputamiento?, ¡hácheme achí! Cochínadita nomás quería esa recua de analfas. ¡Y uno allí malgastándome [sic] intentando hacer periodismo! Bah. Perdí mi tiempo. (105)

Detrás de los reproches, claro está, se sitúa el afán de ser exculpado gracias a la pluma. ¿Qué tiene de atractivo ser escritor? El poder de controlar el discurso, ni más ni menos. Dicho poder se hace mucho más palpable cuando se incluye, dentro de la novela —con sutil ironía— algún documento legal, de redacción lamentable, que dan testimonio, implícitamente, de la superioridad del Beto narrador, quien exhibe todos sus recursos estilísticos para llamar a la risa, que nada tiene de frívola. Por el contrario, esta encierra la gran amargura de quien recurre a ella para volver atractiva una historia que, contada desde una óptica realista, sería embarazosa y pesada. La narración picaresca es la única forma en que el lector digiera algunos de los escabrosos asuntos de la

novela (la pederastia, la amoralidad de una seudoreformadora de menores o la muerte de un periodista decadente llamado Bruno) y que, al mismo tiempo, el narrador, contenido en su propio discurso, resucite como ave fénix de las cenizas de su pasado, cuyos hechos nos presenta mañosamente con una prosa aderezada, entre burlas y veras, para producir tal efecto. Esa es la gran hazaña del pícaro desde hace más de cuatrocientos años: redimirse a sí mismo acusando a los demás. Por ello, en su carrera vital, el narrador Beto sostiene recibir una gran lección de los *pirañas*, los pícaros modernos de la sociedad peruana, en las incursiones reporteriles a sus antros: «Fueron esos secretos paisajes de la patria criminal los que hicieron crecer en mí el querubín obsceno que hoy me habita y que, cada vez que se le antoja, me revuelve las vísceras y me dicta palabras salvajes que nadie tendría que haber padecido: el evangelio pavoroso del rencor» (177). Y es el rencor del yo presente, hundido en Miami, «la capital hispana de la desesperación», el sentimiento que genera la reinención del yo del pasado, puesto que «salvo que quieras dedicarte a escribir boleros o rancheras o valsecitos, la pena nunca sirve para malhaya cosa. El rencor, en cambio, es energía. Energía purísima. Es una bendición» (88).

¿A qué viene esta reflexión sobre el propio acto de la escritura? La respuesta nos la brinda Roberto González Echevarría en uno de sus estudios sobre el género: «La picaresca está hecha de la vida pasada del pícaro y su actividad presente como escritor. La picaresca es la novela del escritor» (25; traducción mía). Esto ayuda a comprender a Fernández de Lizardi, a Roberto Arlt o al propio Reynoso: la novela picaresca permite, a través su máscara autobiográfica, plasmar las inquietudes del *young artist*, del artista adolescente joyceano, y al mismo tiempo las de toda una literatura nacional —y por qué no continental— en ciernes. (Por cierto, en el Siglo de Oro español ocurre el fenómeno notable de que los practicantes del género son novelistas de una sola novela. Lo que es mucho más frecuente es que la picaresca venga a ser, si se elige practicarla, la primera novela de un autor. En el caso particular de Céline, no solo ocurre que el *Viaje al fin de la noche* sea la primera, sino que es la mejor.)

Es tan marcado aquel presente de escritor en *Maldita ternura*, que, siguiendo la naturaleza intrínseca del género picaresco, las páginas finales nos conducen al verdadero inicio de la novela. En otras palabras: la historia de Beto, tal como la recibe el lector, no empieza en las primeras páginas, cuando nos cuenta que siempre quiso ser famoso o que era un exhibicionista de un barrio de clase media, sino en el momento mismo en que decide escribir, o sea a su llegada al exilio, en las últimas líneas del libro:

Vénganos en tu reino. Aprovecha que ahora piensan que estás muerto, que no saben que aún existes. Que aún hierves, que aún ardes. Que aún jodes y maldices. *No dejes que mueran sin decirte adiós*. Olvidate del tiempo. Límpiame el rostro de escupitajos. Desinfectate. Descaráchate. Cicatrízate. *Pero regresa*. Todavía eres tú, rey del despecho, todavía eres tú. (291)

El insistir en la conservación de la identidad («todavía eres tú») es una estrategia más del narrador, pero no hemos de caer en ella. Todo lo contrario, el protagonista deja de ser él a merced del narrador, que es, paradójicamente, él mismo. Pero no hay otra forma de salvarse. La escritura picaresca es un acto de transposición del pasado criminal bajo la apariencia de una confesión particular; no obstante, encierra mucho más que eso. El pícaro siempre habla de más y en esas digresiones se encuentra su capital, a la que debe buena parte de su situación liminar en relación con la sociedad. ¿Inocente o culpable? Si fuera inocente, el libro no tendría razón de ser. En última instancia, Beto narra su historia para demostrar que, en todo caso, tan culpables como él lo son todos los que, directa e indirectamente, intervienen en su vida. Y entonces resulta que la cuestión se desplaza del yo a ustedes, los propios lectores, que han de leer la novela dejándose llevar del artificio (diríase que cayendo en el juego del pícaro) y concluyendo que así es el Perú y que, como diría Guzmán de Alfarache, «todo anda revuelto, todo aprieta, todo marañado. No hallarás hombre con hombre, todos vivimos en asechanza los unos con los otros, como el gato para el ratón o la araña para la culebra» (I, II, IV: 298). Así, la repulsión y el atractivo del discurso picaresco están asegurados. En el mundo de *Maldita ternura* no existe un solo personaje que no padezca alguna tacha moral y ello no debería extrañarnos, pues tal es la visión parcial que el narrador ostenta y quiere hacer pasar por general y absoluta.

Por todo lo expuesto, me parece evidente que nos hallamos ante la inminente constitución de una picaresca peruana. Su raíz estaría en los relatos contenidos en *Los inocentes*, que encierran una pauta narrativa en germen —darle voz al sujeto marginal— que solo será retomada treinta y cuatro años después con *Navajas en el paladar*, donde el discurso picaresco se encuentra en estado de ebullición, pero que no se desenvuelve del todo por la brevedad de los textos que integran el volumen, dada su naturaleza de recopilación de testimonios, aunque magistralmente facturada como literatura por Eslava. Con *Maldita ternura* (pese a todas las objeciones formales, estilísticas o ideológicas que se le pueden hacer) nos encontramos ya ante el discurso picaresco propiamente dicho, es decir, en una narración de largo aliento, finalmente novelesca —puesto que hasta ahora solo habíamos contado con visos del mismo en textos breves— que «pone en cuestión el código moral y social de los grupos dominantes» (Molho: 129) mediante aquel yo carente de referente real, el yo de una pseudoautobiografía:

En vista de las riesgosas confusiones que pudiera generar el hecho fortuito de que uno de los personajes de esta novela tenga idéntico nombre que su autor, resulta pertinente declarar que la vida del mismo no es, en todos los aspectos, igual a la de su homónimo literario. La mayoría de las veces es peor. («Advertencias»: 9)

El futuro de la picaresca peruana, por tanto, depende de otros protagonistas mentirosos dispuestos a confesarse. Con todo, alguien podrá argüir que he excluido de mi brevísimo itinerario picaresco a libros como *Canto de dolor* de Alex Brocca o el que

publicó una bailarina de la década pasada. No los he considerado por la sencilla razón de que, hasta donde tengo entendido, se presentaban como autobiografías netas, es decir que su yo venía directamente del yo romántico, autorreferencial, de las *Confesiones* de Jean-Jacques Rousseau. En cambio, como señala Maurice Molho, la vitalidad del género picaresco, con su yo sin referente real (Lázaro, Guzmán, Silvio, Ferdinand, Beto...), obedece a que es «una forma fija reiterable que, dentro del marco formal que constituye es susceptible de variaciones de más o menos amplitud» (135). Viendo el género así de dúctil, persiste la pregunta de por qué la novela en el Perú no empezó siendo picaresca... *forse altro canterà con miglior plectro*.

NOTAS

- 1 Para el análisis, en ese sentido, de un relato de *Navajas en el paladar* remito a mi artículo «Los inconvenientes de no ser limeña: la cicatriz de la subalternidad en 'Reina de Corazones' de Jorge Eslava». *Página cultural de LASA Perú. Siglos XX-XXI*. <http://web.presby.edu/lasaperu/Eslava.htm>

BIBLIOGRAFÍA

- Ágreda, Javier. «Beto Ortiz y los esfuerzos de escribir una novela picaresca». *La República*. Lima, 18 de diciembre 2004. Sección cultural. 7.
- Alemán, Mateo. *Guzmán de Alfarache*. Edición de José María Micó. Segunda edición. 2 vols. Madrid: Cátedra, 1994.
- González Echevarría, Roberto. «The Life and Adventures of Cipión: Cervantes and the Picaresque». *Diacritics* 10.3 (1980): 15-26.
- Molho, Maurice. «¿Qué es el picaresmo?». *Edad de Oro* 2 (1983): 127-135.
- Ortiz, Beto. *Maldita ternura*. Lima: Alfaguara, 2004.
- Rodríguez Mansilla, Fernando. «Los inconvenientes de no ser limeña: la cicatriz de la subalternidad en 'Reina de Corazones' de Jorge Eslava». *Página cultural de LASA Perú. Siglos XX-XXI*. <http://web.presby.edu/lasaperu/Eslava.htm>
- Thays, Iván. «La edad de la inocencia: acerca de la narrativa peruana última». http://www.apuntes.org/paises/peru/ensayo/thays_inocencia.html



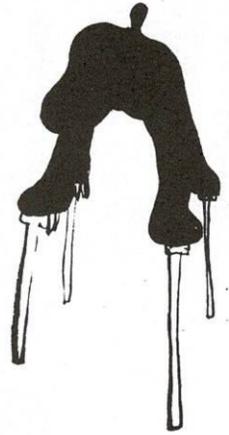
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Universidad del Perú. Decana de América



Coros de la piedra

as&zs

Universidad Nacional del Sur y el Consejo de Salta
Universidad de Chile y la Universidad de



Terminal Pesquero, Cerro Azul
A la manera de Joseph Brodsky

 Mirko LAUER

La señora no es hermosa, es medusa
entre sus pejerreyes

anillados en torno de los dedos.
Les arranca la cola y la cabeza,

los amontona en desencuadradas
páginas de un libro plateado.

Con sus últimas fuerzas el sol salado
cruza el aire de este otoño,

y a esta carne pescada en plena noche
le enfrenta un trasluz gelatinoso.

Los veo más bien enanos,
Pero ella afirma con aplomo que es así

como el pejerrey está saliendo.
El mar vuelve a expulsar chalanas que volverán

cargadas de resplandecientes sinsabores.
Nuestras miradas no se cruzan, y eso es peligroso.

Hasta que llega súbito el momento:
el cambio de manos exige imaginación,

y luego cierta velocidad. Pues ya
desde debajo del mostrador está reptando,

silenciosa y eficaz como otro futuro,
la pestilencia de las vísceras.

Muelle en la calle 50

✍️ **Rodrigo ROJAS**

A lo lejos las grúas beben de la corriente
estiran su cuello sobre barcazas
que flotan río abajo con escombros de un templo
seis veces mayor que Ghiza. A bordo
agentes del FBI imitan a perros, a niños
escarbando la basura.
El desecho navega y vara en caletas remotas,
encalla en los bajos de arena del Níger, del Rímac.
Pero el Hudson solo alberga hongos silvestres
y una planta nuclear que crece entre los robles.
En otoño el bosque refleja una pátina de oro y vino
sobre el agua que la planta succiona
para enfriar sus reactores.
El río acuna grandes témpanos en invierno.
Desde el muelle en la calle 50
los veo pasar lentos,
con su transparencia lechosa hacia el mar.
Más allá quizás raspen el casco de un carguero
con familias enlatadas de Oriente.
Esas naves hace siglos atracan
días después que su hedor llegue a puerto.

Afluentes Subterráneos

i.

De madrugada en el subway,
una fila de orinantes dreña sus aguas
sobre la plataforma del express hacia el Upper West Side.
Dibujan la línea 1 o la 9 que baja del Harlem.
Una línea carmín, el color del portal
de la Iglesia Bautista de Broadway.
Quizás el tono sea más cercano
a un tinto turbio, hondo
un torrente bermellón.
Parecen una fila de niños
con un fruto escarlata en la mano
entre índice y pulgar aprietan
el gajo sangrón de un pomelo.



Concierto de verano

La Sra. Fulton ha importado
tres músicos de la otra Europa.
Los exhibe en su barcaza sobre el East River.
El concierto parece mover al paisaje
el puente ondula con el paso del tren.
Una pequeña tormenta se desata
y mece las púas de edificios.
Se curvan los rayos
para ser tragados por antenas,
gaviotas curvan su vuelo en la lluvia.
Se curva el arco sobre el cello,
este conversa con las frutas
que regala el violín, con abejas
que azuza el piano desde sus cuerdas.
Los tres músicos inflan el pecho,
alzan un brazo, embisten.
Pero su mano solo rosa, rosa.

 Manuel FERNÁNDEZ

MIENTRAS EL PAPA BAJA LAS ESCALERAS DEL VATICANO

un sereno temor lo asalta

quizás murmullos lejanos que vienen de los pasillos

quizás lo oscuro

lo borroso que se ven algunos de los escalones al fondo

aunque confía su brazo a un adusto cardenal

los años le han enseñado que la iglesia está conformada por hombres

y que el perdón nos llega a todos

tarde o temprano

conoce bien el idioma del hombre que lo guía

pero no conoce nada más

está al tanto de los debates sobre su salud y su posición

al frente de la iglesia

conoce bien la historia de los hombres que lo han precedido

y ha leído libros que nadie más ha leído

conoce bien la profecía

los escalones se suceden mientras tanto

uno a uno

sin fin.

SYNICISM

 **Mónica BELEVÁN**

(Traducción de Penélope Vilallonga Natteri)

I vie to leave no words, no verses
To the whore;
No matter how respectably

She would, in essence,
Like all essences, remain both
Formal and unchanged; existent.

Her quietude,
Reminiscent of interstitial Cathay's, is
The shadow of the stretching tremor of a silence

Which did not require
My compliments or my indictments
To proffer its respects to her

Behind the bare antiquity
Of her back. I wish to leave no words,
No verses to the world that may bear witness

To what were, at first, my compliments, then,
My indictments, and, yet more especially,
The stately and elusive silences

That Li returned to me,
Respectably; in solemn envelopes,
By spare,
Unsigned,
Discretionary

Hand¹

¹ Luchó por no dejar palabras, ni versos / A la puta; / No importa cuán respetablemente // Ella habría, en esencia, / Como todas las esencias, de permanecer tanto / Formal como inmutable; existente. // Su quietud, / Recuerdo de Cathay's intersticial, es / La sombra del tirante temblor de un silencio // Que no requería / Mis halagos ni mis críticas / Para proferir sus respetos a ella // Detrás de la desnuda antigüedad / De su espalda. Deseo no dejar palabras, / Ni versos al mundo que queda como testigo // De los que fueron, al principio, mis halagos, luego, / Mis críticas, y, aún más especialmente, / De los majestuosos y elusivos silencios // Que Li me devolvió, / Respetablemente; en sobres solemnes, / libre, / Anónima, / Discreta // Mano

Mare tranquillitatis

Diego LAZARTE

«Los mejores hombres son
aquellos a los que sólo en sueños se les
ocurre lo que los demás hacen
despiertos»

Platón

te creé bajo los párpados
en sótanos de agua luminosa
lamías la sal de los durmientes

a tu reino me aproximo
entre monarcas exornados de algas
entre fámulos que te llevan pesados cofres
enmohecidos por el sueño

a tu reino me aproximo
a tus palacios de sal y aguas fúnebres
al oleaje de tu rostro
a la opulencia del silencio

y tus súbditos como un oleaje inerme y lejano
regresa la melancolía como un joven ahogado
alguien hablará de la felicidad como un bello traje
que abandonó en la orilla

y todos dirán que están bien y felices todos
como una vieja ceremonia
como una secreta condolencia
nadie dirá que el silencio también es traición.

Palus Somni

sospecha de los telares celestes
de los soles filamentos que vigilan las ciudades
de esa cabellera dorada que cubre los rostros
en la oscuridad veré más clara tu imagen

sospecha de los espejos
de quienes sumen el rostro en ellos
cuídate de quienes fecundas en los espejos

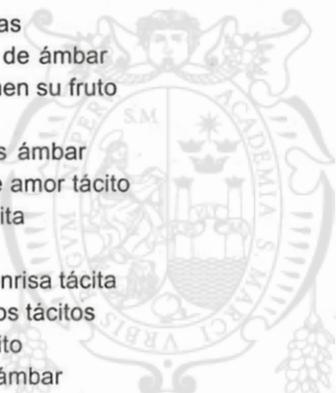
sospecha del ruido
de mis palabras
cuídate de los árboles de ámbar
de quienes comen su fruto

aléjate de las ciudades ámbar
de sus calles de amor tácito
aléjate de su gente tácita
hombres de ámbar
de sonrisa tácita
de ojos tácitos

cuídate de su cielo tácito
de su lluvia de ámbar

aléjate de tu puerta de ámbar
cuídate de tus manos tácitas
de las cuerdas tácitas
de los sebos de la eternidad

sospecha del tiempo
de la ablución en los relojes
sospecha de la muerte
en la oscuridad veré más clara tu imagen



UN EMPLEADO PÚBLICO

 José B. Adolph

Quienes me critican no conocen el significado de la palabra lealtad. Tampoco el de sacrificio.

Tendré mis defectos, como todo el mundo, pero provengo de un hogar en el que Dios, Patria, Familia, en ese orden, son el eje central de una formación humanista.

Y son precisamente esos los valores que toda mi vida he defendido, quizás pecando por exceso pero nunca por omisión.

Por eso hablo de lealtad.

Y de sacrificio.

A veces se requiere de sacrificios en los métodos para preservar los verdaderos fines.

Reflexiono sobre todo ello, sobre lo difícil que es la vida para los que honramos nuestros principios –aun a costa de limitar nuestra vida personal– al volver a encender la grabadora. Allí está todo: la basura y el éxito: la condición humana, que le dicen. Escucho con cierta satisfacción que no es ni horror ni placer.

Nada más hermoso que sobreponerse a la desgracia, al sufrimiento y a la náusea. Poder trabajar tranquilo.

Escucho la grabación y pienso muchas cosas: en que logré doblegar al enemigo, en mi mujer y en mis hijos –en última instancia trabajo para ellos–, en cosas delicadas que me ocurrieron en mi vida.

Por entre los gritos y llantos de la grabación me veo más joven, jugando fútbol con pelota de trapo, tomando cerveza con los amigos del barrio, esas cosas lindas que forman al hombre. Aunque siempre he sido más bien bajo y delgado, me sobrepuse cultivando mi físico. Primeros amores, mujeres de toda clase. Mi padre, severo pero justo, que no tenía problemas para corregirme. Una madre dulce y buena, tan callada ella, tan de su casa, que veneraba a mi padre. Claro que a veces discutían, más él que ella, naturalmente, porque está en la naturaleza de la mujer respetar al varón. Pero en estas cosas no quiero insistir demasiado, salvo para decir que recuerdo con nostalgia esos tiempos en que todo era más claro. Todos tenemos un pasado, bueno y malo. Ahora que mi trabajo me aísla, a veces me escapo de mis preocupaciones para visitarlos. Me pesa que no pueda ser más a menudo. También echo de menos las amistades de entonces, verdaderas amistades entre hombres, sin mariconerías, a veces a la bruta, como debe ser, pero siempre con cariño y respeto. Me encantaba ser el líder de nuestras pequeñas mataperradas. Y, no crean, me gustaba leer cuando podía: periódicos, historietas, algunos libros. Siempre me fascinó la lectura, a pesar de mi vida tan activa. Y pensaba en el sentido de la vida. Nunca he despreciado al hombre que piensa y que no vive sólo para el momento. Otra cosa son esos pelucones sin hormonas que no creen en nada. Odio a esa gente vulgar que habla lisuras delante de damas. Pero lo que más odio es el cinismo.

Me concentro en la grabación. Oigo que dice algo entre hipos. Anoto ciertos datos. Vuelvo atrás la cinta. Los hipos no dejan oír bien.

Cualquiera que simplemente escuche esta grabación, sin saber lo que está en juego, tendrá una imagen equivocada, como decía mi instructor. Y yo no quiero que se tenga una imagen equivocada, ni sobre mí ni sobre mi trabajo.

Ese instructor se pasaba. Un hombre culto. Nos metía libros. Nos hablaba no sólo de psicología, que era su especialidad, sino de filosofía, de literatura. Decía: «bagaje cultural».

«Cuanto más ha leído un hombre», decía, «cuanto más culto es, más preparado estará para desempeñar su papel en el teatro de la vida. Hay quienes creen que ciertos trabajos es mejor encomendárselos a operadores medio brutos. A lo mejor antes era así. Ya no. ¿Para qué quieren músculos de rambos si existe la química, si trabajar es apretar teclas o hacer click y usar los sesos? Para unos golpes bien dados no necesitamos tarzanes.»

También esas cosas las tengo grabadas y las escucho cada cierto tiempo.

Ese instructor, al que llamábamos doctorcito, me daba buenas notas. Y me decía, fuera de clase:

«Nunca olvides que eres cristiano.»

Y me apretaba cariñosamente el hombro. A veces me recuerda a mi padre.

Con él aprendí que (frase suya) «el bien está más allá de las contingencias». No sólo era sabio sino que también era buena gente. Si hubiera más hombres como él, otro sería este mundo.

Nos hablaba de las cruzadas, del terrible trabajo de la Inquisición, «una pesada y dolorosa carga para esos jueces a quienes Dios impuso el lastre de defenderlo».

Nos hablaba de las mil batallas de la Iglesia contra los infiltrados de Satanás: los nestorianos, los cátaros, los gnósticos. Y contra los herejes y subversivos: los judíos que se niegan a ver la luz que nos trajo Jesús, los masones y protestantes que cuestionan la autoridad, las sectas infames y extremistas, esos antepasados de los terroristas con sus trapos rojos. En fin.

Pero yo le preguntaba qué pasaba cuando teníamos que trabajar con algunos de ellos.

El doctorcito se sonreía y aprobaba.

«Buena pregunta», decía. «Aprendan del teniente». Y añadía:

«¿Se acuerdan que les hablé de Zoroastro, ese antiguo profeta persa que fue el primero en predicar que el mundo es una permanente batalla entre la luz y la oscuridad, entre el bien y el mal? Bueno, la guerra es permanente, pues. Y nosotros somos actualmente los soldados de la Fuerza de Mazda, de la luz. Y la guerra, como la política, exige aliados transitorios. Si podemos lograr que unos demonios nos ayuden a derrotar a otros demonios, ¿qué más queremos?»

También eso lo tengo grabado, para escucharlo una y otra vez y aprenderlo de memoria. Para eso sirve ser culto. Para comprender, como decía el doctorcito, que «las pequeñas y grandes miserias de nuestra guerra no son sino incidentes o accidentes», como la grabación que ahora recorro con esa mezcla de asco, de compasión y de triunfo que siente todo soldado decente ante el enemigo caído. Ah, si este mundo estuviera consagrado al amor entre todos los seres humanos, como quería Jesucristo, a la cultura, al respeto mutuo, todo este terrible trabajo que hacemos sería innecesario. Que nos paguen, bien o mal, y que tengamos algunas gollerías es en realidad reconocer nuestro sacrificio.

«Hay y habrá algunos», decía también el instructor, «que gocen con este trabajo. No los crítico, pero en ese caso hay que tomar precauciones, como trabajar siempre en pareja, con un jefe presente que sea objetivo, porque ese gozo puede ser contraproducente ya que a menudo distorsiona los resultados. ¿Qué pasa si el sujeto muere por nuestro exceso de entusiasmo antes de brindarnos información útil, por ejemplo? ¿O si, inconscientemente, se establece una relación de mutua dependencia que puede ser

esclavizante para uno y otro? Buscamos eficiencia, no el placer individual.» Pienso en algunos de mis compañeros, en el bulto detrás de sus braguetas. Meneo la cabeza. Ellos pierden la suya. Y hay los que se quiebran, lloran como maricones y terminan con asistencia psiquiátrica. Para mí que son una vergüenza para la institución, pero pienso después que no todos son como yo, verdaderos hombres, verdaderos líderes, si se me disculpa la inmodestia.

Yo no siento placer alguno cuando trabajo. Tampoco disgusto, llanto o insomnio. Es un trabajo y punto, y es el objetivo lo que cuenta. No me interesa la batalla sino la guerra. En realidad, somos empleados públicos. «El pueblo nos paga por defenderlo», dijo el doctorcito.

Pero también somos algo más.

Somos misioneros militantes y cruzados. Extirpamos idolatrías, aplicamos antidotos.

La mayoría de mis colegas no entiende estas cosas. Actúan como zombies, como quien se lava los dientes sin pensar (yo, cada vez que me lavo los dientes, pienso en las caries que evito). Son superficiales; los llamo mascadores de chicle. Tengo un buen sentido del humor. Pero me cuido de hacer tales reflexiones en voz alta. Alguna vez conversamos sobre esto el doctorcito y yo. Con el afecto de un padre me explicó que hay los llamados y hay los escogidos: «Tú estás entre los escogidos», me dijo. «Estás preparado para grandes cosas, para no ser un soldado más sino un jefe. Tú sí sabes de qué se trata.» Pero también me dijo: «Guárdate esto para ti y trata siempre a tus futuros subordinados con tolerancia y generosidad. Recuerda siempre que entre los valores más altos está la solidaridad.»

Sí, Dios, Patria, Familia, Solidaridad. Y hasta amor y compasión por los enemigos que derrotamos, ¿por qué no? ¿Qué importan el dinero, las ventajas? No es por eso que me sacrifico, que hago horas extras, que afrontaré ciertos reproches que ya preveo. Soy un idealista, un hombre dispuesto al anonimato, a que no se conozca ni reconozca jamás mi contribución. ¿Quién recuerda hoy los nombres de los miles, no, de los millones de combatientes anónimos que tuvieron que ensuciarse las manos en esa tan larga guerra entre el bien y el mal? Ni el silencio ni las calumnias —ni la compasión, ese hermoso sentimiento que puede debilitar, esa trampa del diablo— detuvieron nunca la sagrada guerra que heredamos y que nuestros descendientes continuarán hasta la victoria final.

«Por eso eres diferente», me dijo, conversando en un café, el instructor. «Por eso te vigilo especialmente.»

Me sacudo de mis reflexiones y vuelvo al trabajo de hoy. Creo que esa mujer ya está quebrada. Escucho la grabación, evalúo. Calculo mis posibilidades. Me parece que bastará un ajustón más. Sonríe.

LA DESHONRA

 **Cronwell Jara**

Cuando Mauricio Barbarán, domador de potros y laceador de toros, se enteró de que su mujer había sido desflorada años atrás, a los dieciocho, cuando «casi era una niña»; decidió aferrar la indignada faca y cortarle el pescuezo a quien cometió tamaña ofensa, y juró colgarlo de un árbol como a pellejo de toro recién sacrificado.

La mujer, en pleno acto de amor, bajo una luna otoñal, acaso por el delirio de excitarlo, acaso por la locura de los celos, le untó con pocas palabras, cómo había sido el desgarró, aquella ciega levitación entre gemidos que la llevaron al primer delirio, y con quién se hubo extraviado el delicado trofeo de su pureza.

Jadeante, furibundo, ciego de celos, decidió darle una mano a su humillado honor; esa mañana, Mauricio Barbarán encaró faca en mano al otrora amante. Apenas lo retó a duelo sin ninguna justificación y lo venció, lo miró como a toro ya laceado y a punto del matadero. Había decidido, luego de asesinarlo, tajarle los compañeros.

Le dijo:

–Vine a matarte. Y lo cumpliré.

–¿Por qué razón? –reclamó el herido.

–El rencor que me ciega, los celos que me arrastran a esta vindicación.

–¿Qué delito cometí?

–Un abuso. Despojaste a mi mujer de su virginidad, cuando poseía apenas dieciocho años. Casi una niña. Fue un acto de corsario, un atropello brutal, el delito más abominable, pero digno de merecer los filos de este puñal entre tus intestinos; y, luego, digno también de colgarte a un árbol y de arrancharte los compañeros de un tajo.

–¿Su mujer? ¿Quién es su mujer?

–María Azucena, hoy mujer de Mauricio Barbarán, marido y vindicador de esa deshonra que me humilla y cuelga como de una horca.

–¿Y ese hombre. quién es?

–Este puñal.

–Ah, sí. Cierto; ella entonces tendría unos dieciocho años. Cuando se nos cruzó el río y rodamos entre los roquedales. Y nos retorcimos como un leño verde ardiendo. Un grito de sangre. Y si por haber gozado de su virginidad yo debo morir, es justo. No será un deshonor. Pero...

–Pero, qué.

–Nunca me jacté de que María Azucena me hiciera perder los sentidos y me arrastrara a ese acto que usted dice de corsario y abominable. Yo no lo vi así, sería porque vivía yo en inocencia y sin malicia.

Entonces el hombre le contó todo. No olvidó detalles, no dejó dudas. Hasta habló de sus gemidos, de aquel mordisco, del hervor de la sangre y del éxtasis supremo en la fiebre de la dicha. Al oír la historia y sumergirse en el vértigo de voces y súplicas, Mauricio Barbarán se vio atrapado en un repentino vacío. Sintió que la tierra se abría y lo tragaba.

Quiso llorar pero se sobrepuso. Sabía que un puñal no llora, solo sangra.

Sorprendido, tragó saliva, vaciló. Le perdonó la vida. No entendía bien aún por qué, pero lo hizo. Le perdonó. Guardó la confusa faca y se retiró, dos veces vencido, con paso de caballo recién domado; luego, como si a él, no a otro, lo llevaran, toro, al matadero o le acabaran de arranchar los compañeros.

No dio la mano al despedirse. También le perdonó el saludo cuando el joven le dijo:

–Sí, yo era entonces el ser más puro. Tendría trece o catorce años, y nunca me quejé. Menos sentí la deshonra de haber perdido la mía, teniendo mucha menos edad que María Azucena. Y, peor, siendo un ciego como soy, como siempre fui...

HOMBRES/MANIQUEÍES

✍ **Carlos Schwalb Tola**

Ah Heidi, cómo admiras los torsos desnudos de piel parejamente bronceada, los vientres lisos, musculosos, los hombros modelados por invisibles olas, la vida del mar y del sol, cómo no desear compartirla con ellos, bañarte en la misma luz diáfana que los hace resplandecer, pisar descalza las arenas de sílice salpicadas con estrellamares de goma, sentarte bajo la sombra de verdes palmeras de plástico de penachos exuberantes, delante de empapelados de mares azules con horizontes de hinchidas velas multicolores, bajo un sol que nunca se pone, ah Heidi, cómo no soñar con todo eso, cómo no desear compartir esa vida esplendorosa y amarlos a todos, a todos ellos, pero sobre todo a ése, al que más te cautiva, el que viste la semana pasada cuando caminabas por las galerías del *Mall* del brazo de Ernesto, cuando obviamente no te ibas a detener a contemplarlo como ahora, libre, desahogadamente, y a dejar que tus ojos se posaran en sus ojos azul marino y a contagiarte con su sonrisa immaculada y a soñar que acaricias sus cabellos dorados y lacios que caen en catarata sobre su frente, ah Heidi, cómo no soñar que ese mundo también es el tuyo, y que él te invita a subir a su escaparate, ven Heidi a mi lado, tuyo será mi eterno verano, te ha escogido entre cientos de mujeres-compradoras, tú eres la elegida, tu sueño convertido en realidad, ven, pégate al vidrio que nos separa, deslízate por el tobogán de la vida como yo, te invito a ser inmune al desánimo, a la amargura, a la corrosión del tiempo, ah Heidi, cómo no hacerle caso, si al verlo ¡parece tan fácil vivir, tan fácil subirse al escaparate de la felicidad! y olvidarte que eres una mujer casada que ha rebasado la barrera de los cuarenta, que tienes tres hijos en edad escolar, que trabajas diez horas diarias detrás de un mostrador en una tienda de lencería, olvidarte de todo, ah Heidi, no le confesarás a él tu condición, aunque seguramente no le importaría, nada parece preocuparlo, él vive simplemente, está disponible para todas las aventuras que le depare el azar, mientras que tú, para ti vivir se hace cuesta arriba, ya casi te has olvidado cómo se seduce a un hombre, cómo dejarse seducir, ah Heidi, te haría falta tanta desenvoltura, menos

temores, y mientras tanto la vida se te escurre como agua entre los dedos, no sabes beber de sus fuentes, ah Heidi, qué tentador traspasar la barrera de vidrio que te separa de él, qué tentador imprimir un beso cálido en sus labios carnosos, un beso que te transporte fuera de ti, a la burbuja espléndida de su mundo, moldearte con sus mismos materiales, rendirte a su encanto, aunque ya te estás rindiendo, tu corazón se desboca, dejarte arrebatar por esa gozosa plenitud que hacía tiempo no sentías, besarlo como las amantes de los presos los besan a través de los vidrios en las penitenciarías, dejar el *rouge* de tus labios impreso en el vidrio junto con el vaho cálido de tu aliento, así, un testimonio de tu amor, de tu deseo, de tu desliz de mujer casada, qué locura, qué vergüenza, ah Heidi, te sonrojas, te turbas, crees que todos en el *Mall* te han visto y quizás hasta Ernesto te ha seguido hasta aquí y ha descubierto tu traición, pero no es él quien te ha visto sino alguien a tus espaldas, al otro lado del pasillo, una habitante de otro mundo luminoso y feliz, alguien con un provocador bikini rojo y un pareo amarrado a su cintura de avispa, recostada sobre una cheslón playera, bajo la sombra de una exuberante palmera de plástico, las puntas de sus pies desnudos sobre las arenas de sílice, esbozando un saludo a la vez indolente y coqueto, ¿a ti te saluda?, no, qué va, a ti no, sino a él, como si le dijera ven a tomarte un *drink* conmigo, ven, échame crema bronceadora en la espalda, bebamos la vida a grandes sorbos, una tigresa convencida de su poder seductor, que puede corroborar a diario cuando cientos de hombres-compradores se detienen a devorarla con la mirada, y también las mujeres-compradoras se detienen y la contemplan con envidia, como tú, ah Heidi, su escultural anatomía, sus cabellos lacios inmunes a las inclemencias del clima, su inmaculada epidermis, sus piernas interminables, la profundidad azul de sus ojos bajo el toldo negro de sus largas pestañas, ella, una rival de cuidado, capaz de arrebatarse la felicidad a cualquiera, de malograr tus sueños, si ella pudiera cruzar el pasillo que lo separa del otro, seguramente se unirían en un largo abrazo, porque los dos están fraguados en el mismo molde, hechos con los mismos materiales, y habitan un universo sin sombras en el que jamás declina la luz del día, mientras que tú, ah Heidi, tú tienes tus ocasos, tú, a pesar de las largas y costosas sesiones en el gimnasio y las penosas dietas no exhibes ninguno de los atributos de ella, los que te harían deseable a los ojos de los hombres-compradores y a los ojos de Ernesto, quien ahora te ama al amparo de la oscuridad, no a plena luz del día, como antes, ah Heidi, no puedes negarlo, tú también tienes celos, tú quisieras ser como ella, exactamente igual, para que Ernesto quiera conquistarte nuevamente, pero ahora sólo te queda soñar, soñar mientras caminas de regreso a casa, sola, bajo la tenaz llovizna que cala tus huesos, por la desolada acera prendida de bullones de luz artificial, expulsada de las playas de cielos de policarbonato y de los mares azules empapelados, exiliada del paraíso de los seres gozosos, de la felicidad inextinguible, caminar por una ruta que no flanquean esbeltas palmeras verdes de exuberantes penachos, sino renegridos colosos de cemento con ventanas ajadas y cortinajes raídos, abofeteada por la luz de los autos en la congestionada avenida, como si castigaran tu infidelidad, como si te abofetearan, ah Heidi, el corazón pesado por la culpa de tu traición de esta noche y de otras innumerables noches, ocultándote siempre de Ernes-

to, de todos, porque ¿quién entendería tu loca infidelidad?, ¿habrá seres humanos capaces de entender tu angustia de vivir, de no vivir? Ah Heidi, cómo tiembles cuando entras a casa y Ernesto te interroga desde el fondo del dormitorio con voz ronca y severa: «¿por qué tardaste tanto, mujer? ¿Por qué, Heidi, sí, por qué no quisiste volver antes a casa?» Ah, si él supiera; «¿qué hiciste en el *Mall* durante más de tres horas?», ¿qué hiciste? Sí, cuéntale todo; «se suponía que sólo habías salido a comprarme unas medicinas para la gripe...» Probándote ropa, ¿eh? probándote zapatos, sombreros, bikinis, pareos, rociándote perfumes costosos, soñando con una nueva cartera, con una sortija de brillantes, con aretes y collares... Ah mujer, mujer, ya no sabes cómo perder el tiempo; no, ya no sabes en verdad de qué otra manera puedes perderlo, si todos los días lo pierdes tras el mostrador de la tienda de lencería y cada fin de semana lo pierdes en el desamor de Ernesto, cuando dejas que se encarama sobre ti, como ahora, e imprime en tus labios un largo beso calenturiento, como ahora, y te roce con su barba hirsuta de cuatro días, y te hiera la piel, no como aquel beso en el vidrio del escaparate, y no sabes cómo impedir que sus manos empiecen a frotarte las corvas con un movimiento frenético de abajo a arriba, trepando por tus muslos, por tu vientre, torneando tus senos, rehaciéndote, como si él también quisiera que seas como la otra, con sus senos tan turgentes y su piel tersa, tan perfecta, con esa urgencia que tiene de obtener un placer rápido que le quite la ansiedad de vivir y lo haga dormir a pierna suelta hasta mañana, y para siempre, ah Heidi, tienes que soportar su masa corporal no modelada por las olas de ningún mar azul e infinito, sino por un sillón de funcionario público durante veinticinco años de servicios, y aprender a desear ese cuerpo que no se ha bronceado bajo ningún sol del trópico, sino que ha empaldecido bajo los fluorescentes de una oficina en el duodécimo piso de un ministerio público, ¡qué vida, Ernesto, ah Heidi, qué vida! Nada resplandece en ella, tú no te deslizas por ningún tobogán, él sólo te fuerza a desear con su astucia animal, te fuerza con el fraude de su cariño de fin de semana y tú debes acatarlo, acatar sumisa el cauce que va abriendo su imperioso deseo, hasta que todo acaba, por fin, acaba para ambos el amor de cinco minutos, y él se aparta de ti enseguida y segundos después ronca a pierna suelta de espaldas a ti, a tus sueños, mientras que tú debes ser testigo insomne del universo que te rodea, del reflejo de la luz del poste de la calle en el techo de tu cuarto, porque este techo es tu cielo, ah Heidi, y esta luz artificial es tu sol, y este hombre que ronca a tu lado es tu hombre, y esta habitación en la sucia penumbra es el escaparate de tu vida, porque a ti no te baña ningún sol del trópico, sino una marea oscura que se abate contra los flancos de tu alma y hace que nazca y crezca desde lo más profundo un sentimiento parecido a la tristeza o a la envidia o al rencor, no sabes a qué exactamente, no sabes hacia qué guardas tanto rencor o hacia quién, hacia la vida, tal vez, hacia Ernesto, quizás, hacia ti, hacia tantas cosas, ah Heidi, pero sobre todo hacia esas radiantes criaturas en los escaparates del *Mall*, hacia la esplendorosa felicidad en vitrina que enturbia tu alma y causa que ahora sueñes con el fin de la temporada veraniega, cuando veas en los escaparates, en todos absolutamente, pero sobre todo en esos dos, vistosos letreros con gruesos caracteres rojos, como escritos con sangre, que proclamen una sentencia de muerte: ¡LIQUIDACIÓN!

OTRA DE MEFISTÓFELES Y EL ANDRÓGINO

 **Fernando Iwasaki**

Interrogado por alguien sobre la venida del Reino, el Señor respondió: «Cuando los dos se hagan uno, lo de dentro igual a lo de afuera y el varón con la hembra ni varón ni hembra»

Del Evangelio según los egipcios, Epístola de Clemente II, 157.

—El problema con algunas enamoradas —explicaba Rafa— es que a veces lo quieren tener todo, dominarlo todo. Mucho más que vivas por tu cuenta, lo que les jode es que pienses por tu cuenta porque eso sí que no lo pueden controlar. Si conoces a otra chica y te enrollas con ella, les da igual porque saben que en el presente real podrían torcer a su favor cualquier situación. Pero ante el pasado imaginario de la memoria, se encolerizan y reemplazan la indulgencia por los celos. No hay nada peor que una hembrita celosa, ¿no compadre?

Hernando asentía con la cabeza y escuchaba las lecciones de Rafa con aplicado estupor y no pocos complejos. Rafa nunca seducía por seducir, sino que escogía rigurosamente a sus parejas y exigía en ellas una serie de requisitos que habrían desanimado al más pintado. Y sin embargo las conquistaba, las sometía y luego las transformaba. A Hernando le habría bastado estar con alguna de las desechadas novias de su ídolo, pero después de haber estado con Rafa las chicas no volvían a ser las mismas.

—Tú sabes que mis problemas son distintos, Rafa —intentaba replicar Hernando gesticulando con las manos—. A mí es que no me dan bola, no me hacen caso, se ríen.

—A mí me parece alucinante eso que me cuentas, Hernando. Un hombre como tú, hecho y derecho, así, hasta las huevas. La crueldad de las mujeres puede ser bien jodida, pero todo tiene remedio. ¿Tú cómo haces para sacarle plan a una chica?

–Ya he probado de todo, ¿sabes? Al principio les contaba mis problemas, mis traumas, mis angustias e intentaba despertarles algo de compasión, ¡pero nada! Después cambié de táctica y empecé a hacerme el enfermo en los viajes, a padecer dolencias exóticas durante las excursiones y a desmayarme en todas las fiestas, pero en lugar de cuidarme o protegerme se iban corriendo y me dejaban tumbado en la primera silla que encontraban. Luego intenté llamar la atención con la onda intelectual, saltando de *Salvador Gaviota* a *El señor de los anillos* y citando a Joyce, Heidegger y Proust en cualquier conversación; pero igual me mandaron a la mierda. Volví a la carga con la finta del viajero cosmopolita que conoce a fondo Berlín, Nueva York, Bangkok y la Polinesia, pero pronto me gané una fama de huevón-*green card*-visa múltiple indefinida que para qué te cuento. Así que, por último, decidí presumir de una lúbrica y vasta experiencia amorosa que acabó por marginarme a la peor de las soledades. Ya estoy por tirar la toalla, Rafa.

–Es que la has cagado pues, huevón –contestó Rafa con una cierta dulzura en su reproche–. Para empezar, a ninguna chica le gusta cargar con un cojudo al que le dan pataletas, que tiene más problemas que Baldor, que habla huevada y media y que encima se las da de bacán. Por otro lado, a las chicas tampoco les atrae un patita todo meloso que siempre anda llamándolas e insistiendo, regalando ositos peludos y contándoles cuántos hijitos quiere tener. En verdad en verdad, si no eres interesante, si no eres un reto y si no tienes una leyenda, vas de culo, compadre.

–No te entiendo, Rafa.

–¡Es que eres el típico pata que no entiende un carajo de la forma de ser de las mujeres! –se desesperaba Rafa sin ocultar su sonrisa burlona–. Mira, Hernando. A las chicas no es que no les gusten los hombres altos, guapos y fuertes. Hasta a mí me gustan, ¿sabes?; pero resultan demasiado bonitos, femeninos, maniqués. ¿Entiendes? Lo normal es que entonces las chicas se fijen en los patas normales como tú o como cualquiera.

–¿Y entonces cómo es esa vaina del reto, la leyenda y lo interesante?

–Mira, a ninguna chica le gustan los patas planos, sin arrugas y planchaditos por su mamá, porque en realidad se mueren de ganas de plancharlos ellas mismas a su imagen y semejanza. Un chico rebelde, un compadre malogradazo o un huevón de ideas extravagantes resultan más arrechantes para cualquier mujer que un patita angustiado, hipocondríaco y pedante. ¿Y sabes por qué? Porque son el vivo retrato de los temores de sus viejas y porque son los típicos huevones que siempre las van a estar comparando con sus mamás. En cambio, los hombres interesantes son los que están por planchar, los que representan el fracaso materno y son cancha libre de todas las cojudas que desfogon con ellos a la mamá que llevan adentro.

–Ajá –exclamó Hernando–. ¿Y qué es eso de los retos?

–¡Tiene que ver con los interesantes pues, lenteja! ¿Me voy a resentir si no estás pendiente de mí, aaahh? –se quejó Rafa–. Todas las chicas se han empeñado alguna vez en redimir a alguien, en cambiarlo, en ponerlo en el camino correcto. Si supieras la cantidad de amigas que tengo que han perdido años y años de sus vidas al lado de huevones que no valían la pena. ¿Y todo por qué?, porque creyeron que no eran casos perdidos y que ellas triunfarían allí donde habían fracasado veinticuatro.

–¿Y esa huevada de la leyenda? –inquirió Hernando.

–Tú sí que no agarras ni una, huevón –le zahirió Rafa con una sonrisa cómplice–. Volvamos al ejemplo anterior. Un compadre que ha tenido veinticuatro enamoradas registradas por la chismografía y la memoria oral, es ante todo un pata con historia. Es el arquetipo de la bestia salvaje, del indómito y del revejido. Su trayectoria lo vuelve interesante y a la vez constituye un reto, pero salir con él implica además el doble atractivo de dominarlo o convertirse en la número veinticinco; es decir, entrar en la leyenda. Ten presente siempre que los hombres valen más por las mujeres que han tenido, pero sólo cuando se sabe qué mujeres han sido. Por eso los fanfarrones que presumen y presumen llegan a caer tan mal.

–¿Y tú cómo sabes tantas cosas, Rafa? –preguntó ingenuamente Hernando.

–Porque me lo cuentan las mismas mujeres –retrucó Rafa con evidente doble intención–. A mí me encanta saber todo acerca de los ex-amantes de mis enamoradas. En honor a la verdad, aprendo mucho de los errores de los hombres, ¿sabes? Porque sí es cierto que las mujeres tienen una sensibilidad especial que debes saber rozar para tocarles en lo más profundo. La mayoría de los patas –por ejemplo– creen que hacer el amor es tenerla kilométrica y sólo machacan hasta que se corren y encima suponen que su placer proporciona placer a la mujer. Están hasta las huevas, pero si no hubiera un montón de cojudos que pensarán así yo no tendría hembritas tampoco.

–¿Tú crees? –preguntó Hernando.

–Claro pues, huevofrito –replicó Rafa–. Yo necesito que mis enamoradas hayan vivido su vida intensamente para que me la cuenten en la cama y así aliviarles las heridas que otros les infligieron. A mí me interesa saber cómo fueron sus orgasmos para que noten la diferencia que existe cuando yo las toco, cuando yo las beso o cuando mis dedos penetran en esos sitios que nunca fueron hollados por la piel de sus amantes. La mayoría de los hombres sólo juega con su pinga y exigen que sólo se juegue con su pinga. Jamás usan los dedos, jamás usan las manos, jamás usan la lengua e ignoran así las infinitas posibilidades que atesoran esos artificios.

—¿No te jode saber cómo ha sido la intimidad de tus enamoradas? —se atrevió a preguntar Hernando, algo turbado.

—Al contrario, Hernando. ¡Me excita!, ¡les excita! Les permite comparar y las une más a mí, las confrontas con su sexo y las obligas a romper con un pasado que se hace añicos para siempre. Conmigo inician una nueva vida y la ruptura con la anterior es inexorable. Eso puede ser de la puta madre, pero a veces la relación se descontrola y entonces ellas quieren tenerlo todo, poseerlo todo y saberlo todo, ¡hasta lo que estás pensando! Es horrible, pero a la vez significa la entrega total, la dependencia absoluta y el deseo irracional. Eso es lo que más me arrecha, ¿sabes?

—Debe de ser bien bravo seducir a una chica de esa forma, ¿no? —apuntó Hernando mientras acariciaba el pelo de Rafa.

—No creas, compadre —respondió Rafa retribuyendo el cariño sincero de Hernando con una sonrisa—. Creo que la cosa consiste en adoptar una actitud femenina en lugar de masculina, porque eso es ir contra lo que todo el mundo espera y el factor sorpresa es importante. La sensualidad femenina crea primero una atmósfera de complicidad que descubre las partes blandas de la persona que te interesa; luego la desarmas dando rienda suelta a tus impulsos masculinos y finalmente te sometes para que ella crea que el falo le pertenece y que ella es la que manda en la relación. Yo creo en el transformismo, en el cambio de roles y en el juego de disfraces. Aunque te parezca increíble, al final ejerzo más la femineidad que la masculinidad. A lo mejor tú podrías hacer lo mismo, ¿por qué no tratas de hacerle plan a una chica con una seducción femenina?

—Sabes que no podría —respondió Hernando abrazando a Rafa—. Yo no sirvo para seducir a nadie, yo no tengo atractivos, no puedo hacer ni la mitad de lo que haces tú.

—No seas zongo, Hernandito —le consoló Rafa—. Tú lo tienes todo, siempre te lo he dicho. Si yo tuviera solamente la mitad de tu pincho ahí sí que sería el ser más feliz de la tierra. ¿Acaso no crees que muchas veces he querido ser como tú?, ¿sabes todas las cosas que haría si yo fuera tú?

—¿Y tú sabes lo que a mí me gustaría? —exclamó Hernando hundiendo su rostro en el regazo de Rafa— A mí lo único que me gustaría es ser una chica, una chica muy bonita y experimentada para que tú te fijaras en mí y pudiéramos estar juntos de nuevo.

Se hizo un silencio metálico en la habitación y una tensa emoción invadió a la pareja que se acurrucaba en la oscuridad. Después de todo, ella había renunciado a planchar todas las plisaduras que surcaban la personalidad de Hernando, pero ya no recordaba en qué momento dejó de encontrarlo interesante, provocador y legendario. Y

aunque cada vez que lo veía recuperaba unas remotas sensaciones de lazos y trajes que creía perdidas, en ese momento era preciso asumir una autoridad masculina y a la vez maternal. Por eso Rafaela le susurró con los ojos humedecidos de gratitud: «Yo te quiero mucho Hernando, pero no me gusta cuando te pones maricón».

Sanlúcar de Barrameda, 1992



UBICUIDAD DE LAS VOCES

 José Güich Rodríguez

Las aves del cielo...los peces del mar...los animales de la selva... Por más combates que entabló contra la duda, no había identificado esa voz. Parecía nacer de todos los rincones y de ninguno en particular. Buscando su origen, se acercó a la inmensa puerta de hierro –culminaba en una letra *K* maciza– que permanecía cerrada con enormes candados y cadenas. Salir era improbable, a menos que se decidiera a escalar, como si fuera uno de los extraños simios que custodiaban la entrada y miraban a su alrededor con expresión de asombro, encaramados sobre barras de acero. Solo estaba seguro de que esas palabras no provenían del nebuloso mundo exterior. Dueño de esa certeza, vagó por horas entre las jaulas, los estanques, las embarcaciones y los parques. La propiedad era inmensa, realmente inabarcable. El dueño estaba obsesionado por la acumulación de fieras, animales silvestres y especies vegetales de variada procedencia. Además, había alterado el normal transcurso de los ciclos naturales.

Después de la caminata, decidió retornar sobre sus propios pasos en dirección contraria al desmesurado portón...*Los peces del mar...* Al aproximarse a la casa, erigida sobre un promontorio rocoso, una impronta de familiaridad lo animó a proseguir. A la distancia, era muy complicado hacerse una idea cabal de las verdaderas dimensiones del inmueble. Se asemejaba a un castillo o a un palacio, pero no era ni lo uno ni lo otro; incluso, ostentaba cierto aire de proyecto inacabado. El constructor había dispuesto que la heterogénea edificación fuese visible desde cualquier punto de la propiedad. ¿Por qué ese anochecer se prolongaba tanto? Cuando la distancia entre él y la mansión ya era razonable, distinguió una lámpara encendida en lo más elevado del ala derecha. Destacaba con apabullante nitidez en medio de las sombras que la sobrecogedora estructura generaba en torno de sí. Era la única habitación donde se distinguía una presencia humana. Por su ubicación, que debía permitir una vista magnífica del paraje

y sus contornos, dedujo que ahí moraba el amo de aquel reino. De improviso, el haz que lo había reconfortado desapareció. En ese instante, la voz envió sus modulaciones graves... *Los animales de la selva...obras de arte de todos los confines de la tierra...el costo: nadie lo sabe...Kublai Khan.*

II

Una vez en el interior del exuberante edificio, mezcla de incontables estilos, deambuló entre corredores y salones con piso de mármol; estos últimos carecían de atributos funcionales: podrían haber fungido de salas de estar, salas de juego y hasta de suntuosos comedores. Los ambientes estaban saturados de piezas de porcelana, esculturas y pinturas en un número tan grande que un inventario supondría una tarea inútil. ¿A quién se le había ocurrido semejante empresa? Sin duda, el recolector albergaba una fiebre por las posesiones. Quizá sus propósitos fueron insondables; por ejemplo, que el recinto y sus alrededores se convirtieran en una representación del mundo. El asunto, sin embargo, medraba en un umbral de conjeturas. Nuevamente el rumor de aquella voz ubicua lo acompañó en su soledad. Concebir la existencia del palacio sin su concurso ya era absurdo...*Lo que enfrentan al final todos los hombres...* Había notado que los objetos y la sucesión de salas solo mostraban dos tonos, blanco y gris, sin ninguna riqueza o alternancia de matices... *«Prohibido el paso».*

III

Hacía mucho que la voz delataba su ausencia. Agotado después de largas horas de idas y venidas, tomó asiento en una de las mullidas butacas de las galerías. Tenía la esperanza de que un anfitrión se presentara en cualquier momento para darle la bienvenida. Su objetivo de llegar a la habitación del ala derecha, donde la luz se había extinguido, resultó un fracaso, pues se desorientó en una maraña de pasadizos y escaleras. La casa era infinita o, al menos, esa impresión causaba. Sus únicos compañeros en la travesía habían sido las pinturas que colgaban de los muros, esculturas y otros artefactos que apenas logró descifrar. Aún abrumado por la fatiga, aguardó, pero nadie acudió a la cita. A pesar de todo, distaba mucho de experimentar angustia o desesperación ante sus circunstancias actuales. Si detrás de su larga espera existía una lógica, estaba convencido de que ella revelaría sus secretos mecanismos cuando fuera pertinente.

Un rumor lejano, casi inaudible, lo arrastró a la realidad. Se puso de pie, intrigado, y avanzó en esa dirección. Sin duda, aquellos sonidos sí brotaban de una fuente tangible. Era un hombre mayor, quizás un anciano. Percibía un enfado creciente, pero también un deseo de persuadir a alguien que partía sin remedio. Al final de un pasillo, distinguió una silueta femenina que cruzaba hacia alguna salida. La luz de un día esplendente la bañaba con generosidad, siempre en los dos tonos. Esa intromisión de claridad en una atmósfera de claroscuros lo impresionó. La mujer era la depositaria de los requerimientos del sujeto. Lo verificó con creces al asomarse a esa zona, después de recorrer el largo pasaje. Se trataba de un hombre alto, corpulento, viejo y calvo, cuyo rostro estaba surcado de arrugas. Demolía una alcoba matrimonial con auténtica furia,

bañado en lágrimas de odio y resignación. Un dios caído...*Las aves del cielo*...Otra vez más la indeterminación, la ambigüedad de la voz que nacía de ninguna parte.

IV

La escena del hombre viejo, presa de la ira, resultó tan fugaz como la mujer en ruta hacia el exterior, por fin libre. Ahora, sin tránsitos previos que evocar, se hallaba en una especie de bodega. Como las demás dependencias de la casa, era descomunal. Su mirada no alcanzaba a cubrir los espacios hiperbólicos, en los cuales se amontonaban miles y miles de instrumentos, piezas de arte y rumas de periódicos. Llamaron su atención unas cajas metálicas, redondas, cuidadosamente etiquetadas. Abrió una de ellas; el contenido removió algo en su memoria; palpó delgadas cintas de un material brillante, enrolladas sobre un carrete. El automatismo guió sus movimientos. Extrajo una de las bandas y, sin saber por qué, la examinó contra una de las lámparas. Ahí descubrió el paraje exterior, la enorme puerta de entrada con la *K* en la cima, y en la que campeaba un cartel amenazante: «Prohibido el paso». La imagen se repetía decenas de veces, con mínimos cambios entre uno y otro fragmento. Luego, reproducida en abundancia, la boca del hombre viejo murmuraba sonidos enigmáticos y una esfera de cristal caía al piso, agitando pequeñas bolas en suspensión; al fondo, se distinguía una cabaña en miniatura. Y alguien cubría el cuerpo después de acomodar las grandes manos sobre un pecho de toro.

No soportó más; dejó la banda en la caja, con el corazón desbocado. Comenzaban a revelarse muchas claves ocultas. Había reconocido la palabra pronunciada por el hombre desarticulado en esos fotogramas. Él había creado ese mundo, y a ese sujeto, al que había visto fuera de sí cuando despedazaba un dormitorio, y luego agonizante, segmentado en los minúsculos cuadros de la película. El verdadero amo del paraje, cuyo nombre lo sacudió igual que una bofetada, era él y nadie más. Presenciaría por toda una eternidad su creación desde las mismas profundidades; no solo eso: moraría dentro de ella, dueño y a la vez prisionero...*Amo de Xanadu*...*Charles Foster Welles*...*K*...*Kublai Kane*. Luego recordó el trineo abandonado a su suerte, como un trasto sin ninguna relevancia; vio el horno abierto dispuesto a recibir en sus fauces al modesto juguete.

La bodega se diluyó, junto a todo lo que atesoraba. Retomó su vagabundeo entre las jaulas de las fieras y los estupendos lagos artificiales donde reposaban góndolas. Ya no había dudas; asumió sus potestades de *landlord* con serenidad. Esa voz omnipresente era la suya. Ya no habría sorpresas cuando el hombre viejo y calvo rogara, y la mujer se alejara para siempre. Porque él, de algún modo trágico y secreto, también era ese viejo corpulento y desesperado, presa del pánico ante la inminencia del abandono. Era él quien desharía, por siglos y siglos, los átomos de esa habitación matrimonial. Era él quien contemplaría mil, un millón de veces, la chimenea de *Xanadu* y el humo denso, secuela de la muerte de un trineo llamado *Rosebud*. Él se aproximaría por edades enteras a la increíble puerta de hierro coronada por la *K*, que se perfilaba contra un cielo siempre gris... *Las aves del cielo*...*los peces del mar*...*los animales de la selva*...

Mil lenguas de distancia



as & Zs



Asociación Cultural Peruano Británica

BRITANICO

Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Universidad del Perú. Decana de América

Muestra bilingüe de poesía británica contemporánea

Sección supervisada por

Frida Poma Escudero

Penélope Vilallonga Natteri

MUSA

 **Jo Shapcott***

(Traducción de Mirko Lauer)

Cuando te beso en todos los pliegues
de tu cuerpo, haces ese ruido de perro
que sueña, sueña con su larga carrera
en respuesta a algún sacudón de sus hormonas,
corriendo sobre terrales, corriendo, corriendo
sobre puntas y litorales dejando atrás un olor excesivo,
pero siempre con la cabeza en alto y el hocico
venteando porque ama todo eso
y tiene que alejarse. Tengo que besar más profundo
y más despacio –tu cuello, tu brazo interior,
los ordenados entresijos bajo tus dedos del pie, la sombra
detrás de tu rodilla, los blancos ángulos de tu ingle–
hasta que te callas, pues solo entonces logro
que las malditas palabras acudan a mi boca.¹

Jo Shapcott nació en Londres, Reino Unido, en 1953. Con frecuencia, su poesía da la impresión de ser un intento completamente conciente de surrealismo, donde mucho de lo escrito es tanto extraño como plenamente convincente. Su trabajo afirma el predominio de la visión y el puro vuelo imaginativo a pesar de estar dirigido por un fiero rigor intelectual. Su labor ha recibido la influencia de la obra de Rilke, que la ha inspirado a producir el poemario *Tender Taxes* (Faber & Faber, 2001), basado en los poemas del vate austro-germánico en francés. El libro no es ni una visión ni una imitación, sino que establece un diálogo cruzado de géneros con los poemas originales; dicho intercambio apunta a una nueva aproximación al texto traducido y confirma, además, la reputación de Shapcott como una de las voces poéticas más originales de habla inglesa. También ha publicado *Her Book: Poems 1988-1998* (Faber & Faber, 1999).

¹ MUSE. When I kiss you in all the folding places / of your body, you make that noise like a dog / dreaming, dreaming of the long run he makes / in answer to some jolt to his hormones, / running across landfills, running, running / by tips and shorelines from the scent of too much, / but still going with head up and snout / in the air because he loves it all / and has to get away. I have to kiss deeper / and more slowly –your neck, your inner arm, / the neat creases under your toes, the shadow / behind your knee, the white angles of your groin- / until you fall quiet because only then / can I get the damned words to come into my mouth.

MI VIDA DORMIDA

 Selima Hill'

(Traducción de Mirko Lauer)

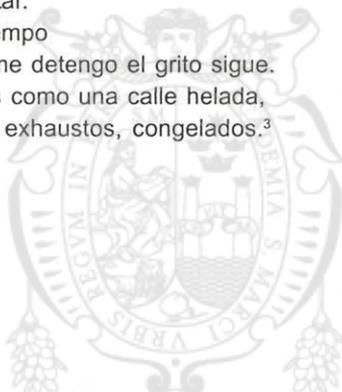
Todo suena en alto: la fricción entre sábanas,
el clamor de pelos enredados, el claqueteo de dientes.
Un pequeño sudor se aloja en cada pliegue
del cuerpo, pero la respiración es pareja, ella tibia,
el cuarto seguro como puede serlo un cuarto en Londres.
El metro ruge allí cerca, bajo de la superficie
y circundan el techo aviones hacia Heathrow.
Encontrarás el cuerpo y todo el aire que exhala
más olorosos que de día; a ella más amable, más flexible.
Inclínate para pescar de cerca los manjares del sueño,
para oír el tic-tac de la piel, saborear la mandrágora
del sudor nocturno. Inclínate y coloca un dedo
sobre el punto que piensas que es el sueño.²

Selima Hill nació en Londres en 1945 y vive en Dorset. Con frecuencia vemos a los personajes de Hill abandonados en medio de las situaciones más extrañas, pero a pesar de su sorpresa inicial, resultan ser individuos seguros y persuasivos. Hill es una de las pocas poetisas que ha aportado algo de sustancia al debate feminista en los últimos veinte años; sin embargo, su proyecto creativo es mucho más amplio, y ha ejercido una liberadora influencia en la poesía ambos sexos. Lo que con frecuencia se percibe como asociación libre en sus libros es más bien un efecto en la cuidadosamente calculada y perturbada forma del monólogo interior; a veces parece desafiar al lector a combinar el 'yo' del poema con el la confesión del poeta, la cual claramente no existe. Este perturbador abordaje casi siempre da a su obra una cualidad descentrada e inestable. Ha publicado *A little Book of Meat* (Bloodaxe, 1993) y *Violet* (Bloodaxe, 1997).

² MY LIFE ASLEEP. Everything is loud: the rasp of bed-sheets, / clamour of hair-tangles, clink of teeth. / Small sweat takes up residence in each crease / of the body, but breathing's even, herself warm, / room safe as a London room can be. / The tube rumbles only metres underneath / and planes for Heathrow circle on the roof. / You'll find the body and all the air it exhales / smellier than by day; she's kinder, more supple. / Bend close to catch the delicacies of sleep, / to hear skin tick, to taste the mandragora / of night sweat. Lean forward and put a finger / on the spot you think the dream is.

SÉ QUE DEBERÍA AMARTE

Sé que debería amarte
pero no hay modo.
Solo llego hasta gritar.
Te grito por tanto tiempo
que hasta cuando me detengo el grito sigue.
Grita entre nosotros como una calle helada,
con pájaros tiesos, exhaustos, congelados.³



³ I KNOW I OUGHT TO LOVE YOU. I know I ought to love you / but it's hopeless. / Screaming is the best thing I can do. / I scream at you for such a long time / that even when I stop the scream goes on. / It screams between us like a frozen street / with stiff exhausted birds embedded in it

AÚN NO ERAS MI MADRE

 Owen Sheers*

(Traducción de Yander Miroslavy Abanto)

Ayer encontré una foto
tuya a los diecisiete,
sujetando un caballo y sonriendo;
aún no eras mi madre.

El apretado sombrero de montar escondía tu cabello,
y tus piernas aún eran las largas canillas de un muchacho.
Tú sujetabas al caballo por el cabestro,
tu mano en un puño bajo su enorme mandíbula.

Los árboles en su vaivén permanecían quietos en segundo plano
y el cielo era graneado por la acción de la vieja película,
pero lo que me sorprendió fue tu rostro,
que era el mío.

Y pensé, solo por un segundo, que tú eras yo.
Pero luego vi la chaqueta de mujer,

Owen Sheers nació en 1974 en Suva, Fiji. Su primera colección de poemas, *The Blue Book* (2000), quedó finalista en el año 2001, en el Premio Forward, como mejor primer poemario, y en el premio «Libro Galés del Año». Actualmente, es escritor residente en *The Wordsworth Trust* de Grasmere, Cumbria.

NOT YET MY MOTHER // Yesterday I found a photo / of you at seventeen, / holding a horse and smiling, / not yet my mother. // The tight riding hat hid your hair, / and your legs were still the long shins of a boy's. / You held the horse by the halter, / your hand a fist under its huge jaw. // The blown trees were still in the background / and the sky was grained by the old film stock, / but what caught me was your face, / which was mine. / And I thought, just for a second, that you were me. / But then I saw the woman's jacket, / nipped at the waist, the ballooned jodhpurs, / and of course the date, scratched in the corner. // All of which told me again, / that this was you at seventeen, holding a horse / and smiling, not yet my mother, / although I was clearly already your child.

ajustada en la cintura, el pantalón de montar abultado,
y, por supuesto, la fecha, garabateada en la esquina.

Todo lo que me dijo nuevamente,
que esa eras tú a los diecisiete, sujetando un caballo
y sonriendo, aún no eras mi madre;
aunque claramente yo ya era tu hijo.¹

SAN VALENTÍN

La tortura del agua de tus tacones
vacíándose frente a mí en esa calle de París,
evacuada como los canales de nuestros corazones.

Ese será un recuerdo.

El balanceo de las borlas en tu falda,
cada paso marcando la curva de tu cadera;
tus pestañas húmedas, la pérdida de todo lo que aprendimos.

Ese será otro.

Luego, más tarde —abrazándonos en la cama de hotel,
como un par de viajeros ahogados
que se creían perdidos,

solo para despertar varados en una orilla,
dudosos en su agotamiento,
sin saber si reír o llorar.

Ese, mi amada, será el que guardaré.²

² VALENTINE // The water torture of your heels / emptying before me down that Paris street, / evacuated as the channels of our hearts. // That will be one memory. // The swing of the tassels on your skirt / each step filling out the curve of your hip; / your wet lashes, the loss of everything we'd learnt. // That will be another. // Then later – holding each other on the hotel bed, / like a pair of sunken voyagers / who had thought themselves done for. // only to wake washed up on a shore, / uncertain in their exhaustion, / whether to laugh or weep. // That, my valentine, will be the one I'll keep.

MONOPOLIO

 Paul Farley*

(Traducción de Penélope Vilallonga Natteri)

Nos sentamos como caseros de barriada alrededor del tablero
negociando unos con otros con billetes falsos,
hasta que perdimos más de lo que podíamos pagar,
o esperábamos poder devolver. Ahora, nuestros asientos
están vacíos –uno por uno abandonamos el juego
para jugar de verdad, al principio completamente perdidos
en este otro mundo, en sus construcciones, en su lluvia;
pero lentamente aprendimos las reglas e hicimos las nuestras,
permanecemos fuera de la cárcel y procuramos no meternos en problemas.
Y ahora sólo quedo yo –único terrateniente
de cada espacio vacío de oficina en la ciudad,
y desde el muelle puedo contar el costo
que cada marea baja trae –los esqueletos y el óxido
de botes, autos, sombreros, botas, una plancha, un terrier.¹

Paul Farley nació en Liverpool en 1965 y estudió en la Escuela de Arte de Chelsea. En 1998, su primera colección, *The Boy From the Chemist is Here To See You* (1998), fue finalista del premio de poesía Whitebread, ganó el premio Forward y el premio Somerset Maugham. Un año más tarde, Farley fue elegido «El escritor joven del año» por el *Sunday Times*.

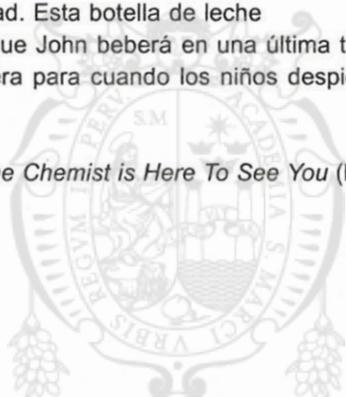
MONOPOLY // We sat like slum landlords around the board / buying each other out with fake banknotes, / until we lost more than we could afford, / or ever hope to pay back. Now our seats / are empty –one by one we left the game / to play for real, at first completely lost / in this other world, its building sites, its rain; / but slowly learned the rules and made our own, / stayed out of jail and kept our noses clean. / And now there's only me –sole freeholder / of every empty office space in town, / and from the quayside I can count the cost / each low tide brings –the skeletons and rust / of boats, cars, hats, boots, iron, a terrier.

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

11 DE FEBRERO DE 1963

El peor invierno en décadas. En la helada
algunas cosas se pierden y yo ni siquiera he nacido,
pero piensa hasta que cumplas muchos febreros
absorto en mí y encuentres Londres
ese día como mantenido dentro de un glaciar;
una fisura donde dos códigos postales se tocan,
su gente atrapada en témpanos de hielo, en muebles,
el contenido de sus estómagos, un reloj detenido.
A estas presiones la distancia ha colapsado:
el reloj del estudio acaba en Primrose Hill
o la poeta y sus hijos dormidos cruzaron
la milla a Abbey Road. Esta botella de leche
puede contener lo que John beberá en una última toma
que ella dejará afuera para cuando los niños despierten.²

De *The Boy From the Chemist is Here To See You* (Picador, 1998)

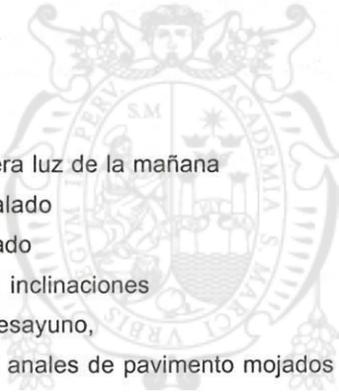


² FEBRUARY 11TH 1963 // The worst winter for decades. In the freeze / some things get lost and I'm not even born, / but think until you're many Februaries / deep in thought with me and find London / on that day as held inside a glacier; / a fissure where two postal districts touch, / its people caught mid-floe, at furniture, / the contents of their stomachs, a stopped watch. / At these pressures the distance has collapsed: / the studio clock winds up over Primrose Hill, / or the poet and her sleeping children crossed / the mile to Abbey Road. This milk bottle / might hold what John'll drink for one last take; / that she'll leave out for when the children wake.

AQUÍ ESTÁ TODO

 Peter Sirr*

(Traducción de Alberto Valdivia Baselli)



Aquí está todo
y no puedes perderlo
aquí, el archivo de la primera luz de la mañana
numerado, detallado, instalado
la rebosante cesta del lavado
aquí está el museo de las inclinaciones
aquí están la galería del desayuno,
el vendedor de *halal*¹ y los anales de pavimento mojados por la lluvia
la colección de boletos de bus, la crónica del estarse en pie
de la inhalación del perfume, de los titulares
de urgencias de teléfono celular
eternamente asido, ningún pensamiento borrado
aliento sin examinar, ningún cabello sin revisar, hueso
sin recoger. Laberintos de la máquina ínfima

Peter Sirr ha publicado cinco poemarios con *Gallery Press*: *Marginal Zones* (1984) *Talk, Talk* (1987) *Ways of Falling* (1991), *The Ledger of Fruitful Exchange* (1995) y *Bring Everything* (2000). Vivió numerosos años en Italia y Holanda. Vive en Dublín donde es director del Centro Irlandés de Escritores.

¹ El término «halal» es un etiquetado internacional que se usa en relación con los alimentos que son considerados lícitos con arreglo a la ley islámica.

aquí está
el Museo de Calculadores Soviéticos
sitio web de códigos vigentes, con abrigos blancos
dedicados curadores: tengan cuidado
nada muere, nada escapa a esa hoja de hierba
a esa partícula
visitantes desfilan por delante de ellos
atravesan este mismo instante, esta línea
guardada en un cofre brillante, un bosque de ojos
alrededor²



² HERE IS EVERYTHING // Here is everything /and you can't lose it / here the early morning sunlight archive / numbered, itemised, set down / the laundry rampant in its basket / here is the museum of bending down / here the breakfast gallery / halal grocer and rained pavement annals / bus ticket trove, the chronicle of standing / of the inhalation of perfume, of headlines / urgencies of the mobile phone / eternally held, no thought erased / breath unexamined, no hair unturned, bone / unpicked. Labyrinths of the least machine / here it is / the Museum of Soviet Calculators / website of undead code, whitecoated / loving curators: take care / nothing dies, escapes that blade of grass / that particle / visitors file past them / past this very moment, this line / stored in a bright case, a forest of eyes / around it

UN DÍA EN HIROSHIMA (1996)

HIROSHIMA AL MEDIODÍA

 **Tobías Hill***

Traducido por Lis Arévalo Hidalgo

Parque de la Paz. En los árboles de la posguerra
las cigarras se calientan como motosierras.
Niños de escuela salen a atraparlas,
jaulas de insectos en sus brazos
como bolsos de mano. Plástico rojo, plástico verde.
Agolpándose hasta alcanzar el ruido.

Nada sucede hoy.
Los relojes alcanzan el mediodía
en las muñecas de hombres que almuerzan.

Se escuchan aeroplanos
y el breve crujido de regaderas de césped.
Woods, el vendedor de carne de caballo,
dormita en un banco de hierro, piernas de nylon extendidas.

* Tobías Hill nació en Londres en 1970. Es autor de los poemarios *Año del Perro* (Fareham, Hampshire: National Poetry Foundation, 1995), *Medianoche en la ciudad de los relojes* (Oxford and New York: Oxford UP, 1996), y *Zoo* (Oxford UP, 1997), el libro de cuentos *Piel* (Faber, 1997, ganador del PEN / Macmillan Silver Pen Award for fiction), y las novelas *Subterráneo* (Faber, 1999), *El amor de las piedras* (London / New York: Faber / Picador, 2001), y *El Criptógrafo* (Faber, 2003). «Un día en Hiroshima» pertenece a *Medianoche en la ciudad de los relojes*.

Sus sandalias se mojan.
El sol marca la hierba como vapor,
humo, el olor de los minerales.
Sueña con la primavera. Lluvia que hormiguea.
A través del camino en la gasolinera.

bordes de hortensias
magullan contra el aire, sus puños
delicados como papel tornasol.
Probando el ácido y la violencia
del subsuelo y el calor. ¹



¹ HIROSHIMA NOON // Peace Park. In the postwar trees / cicadas warm up like chainsaws. / The schoolchildren are out to catch them, / insect cages on their arms / like handbags. Red plastic, green plastic. / Crowding up to reach the noise. // Nothing is happening today. / Watches are reaching noon / on the wrists of lunchbreak men. / There is a sound of aeroplanes / and the small creak of lawn sprinklers. / Woods the horsemeat salesman / dozes on an iron bench, nylon legs splayed apart. // His slip-on shoes are getting wet. / Sun ticks off the grass as steam, / smoke, the smell of minerals. / He dreams of spring. Teeming rain. / Across the road in the petrol station // borders of hydrangea / bruise against the air, their fists / delicate as litmus paper. / Testing subsoil and heat / for acid and its violence.

HIROSHIMA A MEDIANOCHE

Ciudad del Río. Guetos de barro
corren hacia los caminos del mar
entre el parque de los cenotafios,
la estatua en honor a escolares muertas,
la calle de los hoteles de amor. La noche muestra
su adicción a la luz.

Nudillos en carne viva como ciruelas en conserva,
Mister Fatboy nos sirve
sake frío. Tenemos el mismo empleo.
Hacemos dinero. Ese es nuestro trabajo.
El reloj del bar en el Gourmet Globe
se ha detenido. Muero por un trago
nuevamente. Observo a la cocinera del último turno
que remueve la piel del pollo primavera como un guante.
Mañana es el Día de los Muertos, cuando
todos sus ancestros cabalgan a casa en las curvas espaldas de las berenjenas.
Ella los escucha ahora, su insistencia
agitando las ventanas de tormenta.
Lava los platos, buscando en la calle
carros veloces. Alas de gaviota, colas aletas.
Luces de freno vibran a lo largo de las líneas del tranvía, asfalto irradiando calor
y las perrunas huellas perdidas de basura
subiendo por la Calle de la Paz.

Allá, por los muelles, donde están los desechos,
los fuegos artificiales del verano comienzan antes que podamos atravesar el gentío.
La oscuridad se fusiona con un olor como a zinc;
latas de cerveza y pulpo frito. Oficinistas de caras rojas
se reúnen bajo los árboles de *ginko*,
esperando el festival.
A todo lo largo de la línea costera, luces en el agua como códigos de barra.
La niña corriendo
entre la multitud en traje de verano y Adidas
ha sido alcanzada por los fuegos artificiales.
Estira el cuello, cabeza atrás, para mirar su caída,
su deriva. Espectáculos de humo
destellantes, enormes a media luz.

Hora de cerrar. A través de mis zapatos
siento la calle aún tibia y el aire
contra mis ojos y dientes, seco
con pólvora y polvo de río.
Arriba, cerca al esqueleto del campo ferial de la Cúpula de la Paz,
alguien le grita a alguien.

No puedo entender qué. Mister Fatboy
comienza a llorar. Lo ayudo a ir a casa,
las calles vacías
con el olor a ozono
y el sepia de las luces de las calles en cada cuarto oscuro.²



² HIROSHIMA MIDNIGHT // River town. Ghettos of mud / run out to the sea-roads / between the park of cenotaphs, / the statue to dead high-school girls, / the street of love-hotels. Night brings out / their addiction to the light. // Knuckles raw as pickled plums, / Mister Fatboy pours us out / cold rice wine. We have the same job. / We make money. That's our job. / The barclock in the Gourmet Globe / has stopped. I'm dying for a drink / again. I watch the late-shift cook / skin spring chicken like a glove. / Tomorrow is Day of the Dead, when / all her ancestors ride home on the curved backs of eggplants. / She hears them now, their insistence / rattling the storm windows. / She washes up, watching the street / for fast cars. Gullwings, tailfins. / Brakelights shimmy along the tram tracks, asphalt radiating heat / and the lost dog-feet of litter / skittering up Peace Street. / / Down by the docks, where the jetsam is, / the summer fireworks begin before we can get through the crowd. / The dark is fused with a smell like zinc; / beer cans and fried octopus. Office men with redmeat faces / splay under the ginkgo trees, / waiting for the festival. / All along the waterfront, lights in water like barcodes. / The child running / through the crowd in summer gown and Adidas / is overhung with fireworks. / She cranes, head back, to watch their fall, / their drift. Spectacles of smoke / flashlit, huge in the mid-dark. // Closing-time. Through my shoes / the road is still warm, and the air / against my eyes and teeth is dry / with gunpowder and river dust. / Up near the Peace Dome's fairground skeleton, / someone is shouting at someone. / I can't understand what. Mister Fatboy / starts to cry. I help him home, / streets emptied out / with the smell of ozone / and the sepia of streetlights in each dark room.

LOQUE IMPORTA

 Jane Draycott*

(Traducción de María Isabel Gómez Velarde)

es la forma en que vivimos: tú amarrando los cordones de los zapatos
cada día de escuela, aferrándote a los brazos
de tu bicicleta por miedo a que ella se marche y te abandone

tú de cuclillas cerca al fuego de la cocina
practicando una cirugía a la aspiradora
difícil y floja como un adolescente

tu cuaderno enchapado en cobre con todo
el Padre Nuestro, vendedores de discontinuadas piezas de cocina
y nuestros domicilios increíblemente distantes

luego el último de los picnics, *Viajes en Burro*,
los dulces años retornando una
y otra vez y tú cayendo dormido mientras leo.¹

De *Prince Rupert's Drop* (Oxford Poets, 1999)

Nacida en 1954, en el Reino Unido, Jane Draycott ha trabajado como profesora en Londres, Tanzania, Estrasburgo y Oxfordshire (donde actualmente es Poeta Residente en el Museo de Henley's River y Rowing). Sus dos primeros poemarios, *Prince Rupert's Drop* y *No Theatre*, fueron finalistas en el Premio Forward de poesía. Uno de sus poemas, en *Tideway*, fue finalista del Premio Forward como mejor poema del 2002. Ese mismo año ganó el Premio Keats-Shelley. Su último poemario se titula *The Night Tree*.

¹ WHAT MATTERS // is the way we lived: you tying the laces / on each school day, gripping the shoulders / of your bike lest it move off alone and leave you // you on your hunkers by the kitchen fire / performing surgery on the Hoover / difficult and slack-heavy as a teenager // your notebook copper-plated with the whole / Our Father, suppliers of discontinued kitchen parts / and our impossibly distant addresses // then the last of the picnics, Travels with a Donkey, / the sweet years turning over / and over and you falling asleep as I read.

RÍO



Llámallo noche, del tipo
sin orillas o superficie
o reflejo, una línea demarcatoria
de insomnio agitándose
en túneles y pórticos de iglesias,
un navío para personas
dadas por perdidas o listas para partir.

Llámallo fuego, de la clase
que se rehúsa a detenerse pasado el toque de queda
pero que desgarrar el corazón de la ciudad
de escote a ombligo
para luego expandirse por las calles
como las líneas de una obra
que todos saben acaba en muerte.

Llámallo plaga, de la especie
sin anuncios, una invasión secreta
por las calles sin luz infectadas
de miedo, un rumor que fluye veloz,
una sombra que vive
en el torrente sanguíneo, la noche
que atraviesa el día.²

De *Tideway* (Two Rivers Press, 2002)

² RIVER // Call it night, of the sort / with no edges or face / or reflection, a fault-line / of sleeplessness stirring / in tunnels and porches of churches, / a vessel for persons / gone missing or ready to go. // Call it fire, of the kind / which refuses to stop after curfew / but rips through the heart of the city / from neckline to navel / then spreads through the streets / like the lines of a play / that everyone knows ends in death. // Call it plague, of the type / with no signposts, a secret invasion / down blackened-out streets infected / with fear, a fast-flowing rumour, / a shadow which lives / in the bloodstream, the night-time / which runs through the day.

DURANTE EL ECLIPSE

 Pascale Petit*

(Traducción de Frida Poma Escudero)

Mi padre respira a través de
una máquina de oxígeno,

sólo una rama le queda
en los pulmones.

Durante el eclipse florece.
La flor tiene una corona

y, como nunca, es seguro
mirar su peligrosa luz.

La luz juega sobre su cuerpo
desde el árbol que se divisa por la ventana.
Soles crecientes bailan sobre su piel,
bañándolo en lustrales aguas.¹

De *The Zoo Father* (Seren, 2001)

* Pascale Petit nació en París en 1953. Antes de incursionar en el mundo de la poesía, se dedicaba a la escultura. Su segunda colección de poemas, *The Zoo Father* (2001) – que «usa imágenes amazónicas para transmutar la figura de un padre abusivo en arte» –, fue recomendada por la Sociedad de Libros de Poesía (Poetry Book Society) y quedó como finalista del Premio T. S. Eliot. Uno de los poemas del libro quedó como finalista del Forward Prize, premio creado en el 2001 para difundir poesía contemporánea entre el público general. En el 2004, *Mislexia*, revista creada para dar a conocer la poesía contemporánea a un público masivo, la eligió como una de las diez mejores poetas que surgieron en la última década. Petit opina que la poesía británica es «demasiado amable y gentil» y tiene a Galway Kinnell, Sharon Olds, C.K. Williams y Ciaran Carson entre sus poetas contemporáneos favoritos.

¹ DURING THE ECLIPSE. My father is breathing through / an oxygen machine, // only one branch left / in his lungs. // During the eclipse it flowers. / The flower has a corona // and for once, it's safe / to look at his dangerous light. // Dapple plays over his body / from the tree outside the window. // Crescent suns dance on his skin, / bathing him in lustral waters.

MAÑANA DE NIEVE

 Henry Shukman*
(Traducción de Frida Poma Escudero)

Cuando teníamos nueve o diez solíamos jugar
a morir —manos crispadas sobre el pecho,
Adiós, hermoso mundo, ¡te amo! —
no creíamos que en realidad se pudiera hacer.

¿Decirle adiós a *todo*? Una herida de bala
en 'Alias Smith and Jones' podía hacernos pensar
— por favor, *por favor* no te mueras — o una masa desordenada de plumas
que había sido un pichón aplastado en la carretera.

Hasta la clase de Divinidad, aquella esponja final de vinagre.
en la punta de una lanza. Adiós, hermoso vinagre.
Ahora, bajo el ave de las décadas, después de tanto
contacto con las cosas, se requiere de una mañana como esta.
Ha caído la nieve, una ligera corteza. Sobre el campo blanco
verdes senderos zigzaguean allá donde los caballos deambularon,
un loco garabato muestra el lugar donde se alimentaron.
Allá están ahora, dos estatuas inclinadas.

Todas las ovejas están sentadas, descongelando su pasto.
Los charcos suenan como caramelo. Pequeñas nevadas
se desmoronan desde los cercos de arbustos. El abedul
tiembla ante las sombras de sus pequeñas ramas.

Henry Shukman nació en Oxford en 1962. Ha ganado numerosos premios de poesía y es, en la actualidad, poeta residente en el Wordsworth Trust. Sus publicaciones incluyen *In Doctor No's Garden* (2002), *Darien Dogs* (2004), una novela corta y cuatro cuentos; además ha vivido en Estados Unidos, Colombia y Trinidad. En la actualidad vive en Oxford.

Y bajo el oxidado castaño camino
 a través de una lluvia de cristales. No hay mucho que decir.
 Es un día que decide ser hermoso por sí solo.
 Este campo es una novia. ¿Cómo habremos de decir adiós?²

De *Dr No's Garden* (Cape, 2001)



² SNOWY MORNING. When we were nine or ten and used to play / at dying — hands clasped to the chest, / *Goodbye, beautiful world, I love you!* — / we didn't believe it could ever really be done. // Say goodbye to *everything?* A gunshot wound / in 'Alias Smith and Jones' could set us thinking — / please *please* don't die — or a feathered mess / that had been a pigeon squashed on the road. // Even Divinity class, that final sponge of vinegar / on a spear tip. Goodbye, beautiful vinegar. / Now, under the shag of decades, after so much / contact with things, it takes a morning like this. // Snow has fallen, a light crust. On the white field / green trails zigzag where the horses wandered, / a crazy scribble shows where they fed. / There they are now, two statues stooping. // All the ewes are sitting, thawing their grass. / Puddles crunch like caramel. Little snowfalls / crumble down a hedge. The silver-birch / trembles with its own twigs' shadows. // And under the rusty chestnut I walk / through a rain of crystals. There isn't much to say. / This is a day that decides by itself to be beautiful. / This field is a bride. How are we to say goodbye?

Otros ecos habitan el jardín

as & Zs



Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Universidad del Perú. Decana de América

DOS EXILIOS

Testimonio de Róger Santiviáñez

Antes de salir de Lima, yo ya era un exiliado en mi propio país. Parafraseando a Cortázar y en homenaje a Linda Hutcheon (*Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*) podría empezar de la manera siguiente, en memoria de aquellos días de exilio interior:

«¿Encontraría a Pamela?» Todas las noches me asomaba por el Bar de los Recuerdos en busca de su presencia de ámbar y dulzor. Ella podía aparecer inopinadamente por Quilca en trance de yerba y *rock and roll*. Si era un miércoles, mejor: ese día Piero Bustos organizaba alucinantes tocadas subterráneas en Las Rejas con programas del tipo: Actitud Frenética («Ella murió en un atentado»), Montaña, Kilowatt & sus cuchillos («Johnny Huancayo»). Y allí estaba Pamela sentada en el suelo conversando con algún poeta que no era yo. Pero al verme daba un salto entre la pequeña multitud hacinada en el estrecho y destartalado local hasta alcanzar mis brazos como solo ella sabía hacerlo con su boca de fresa limeña en la primavera más dulce que antecedió a su desaparición de las calles del Centro de Lima. Y allí comenzó mi internamiento en la selva sagrada del pastel. Soledad total y absoluta en la que sólo el viaje maldito y visionario de su aroma me permitía seguir. Fui rescatado de este infierno por el poeta Bruno Mendizábal –viejo compinche mío desde los heroicos tiempos del movimiento Kloaka– y luego trasladado a Piura –mi ciudad natal– donde me recuperé después de un año de curación radical en Santa María 328, Santa Isabel –en la casa que fue de mis padres–.

En Lima yo ya estaba exiliado. Por lealtad a mi vocación poética me había ido desprendiendo de los trabajos periodísticos (en los que usualmente me había desenvuelto tras salir de San Marcos) para dedicarme exclusivamente a escribir poesía; lo que conseguí gracias al apoyo de dos mujeres fuera de serie: Luzmila de Vivanco –hermana de mi madre– quien me proporcionaba el alimento diario, y a su muerte Mabel Sarco-

amada compañera— quien me acogía en su casa. Pero yo vivía como un paria. Quería permanecer completamente libre para crear. Y esos fueron los días de *Symbol* y de *Cor Cordium*. También del primer magma de *Eucaristía*. Escribía de noche y dormía hasta el mediodía. Por la tarde principiaba mi vagabundeo por el centro de Lima terminando en los bares de Quilca. El extraordinario e inolvidable actor Hudson Valdivia -y su inseparable Grover Gambarini, discípulo de José María Arguedas, así como Carlos Jallo- me acogían siempre en sus mesas del Queirolo y entonces empezaba la jornada: Las Rejas, Tino's Bar, Mamani Pub, Las Pancitas, hasta bien entrada la madrugada. Esa era mi vida. Nadie dependía de mí, ni yo dependía de nadie. Vivía de poesía, para la poesía y por la poesía. Estaba fuera de la sociedad. Era un exiliado en mi propio país. Y entonces todas las noches me preguntaba: «¿Encontraría a Pamela? ¿O a Nelly? ¿A Patricia, la artesana? ¿A Silvia?» Hermosas musas y geniales mujeres de aquella bohemia de la que un buen día hube de salir, sencillamente porque me estaba matando ese ritmo y entonces ya no hubiera vivido en el exilio interior sino que estuviera ahora muerto. Y no: yo siempre recordé las palabras que me dijo Rodolfo Hinostroza: «Ni matar ni morir». De modo que lo primero era abandonar aquel medio, primero en San Felipe (Blues) con su paz y santidad *mendizabalezcas* y luego con mi familia piurana en el norte del Perú.

Cuando estuve recuperado ya no podía volver a Lima. Ya estaba fuera de Lima desde la época de mi exilio interior, de manera que sólo me quedaba continuar con un exilio exterior: salir del país. Fui invitado a Harvard University por el poeta José A. Mazzotti para dar un recital de poesía y una conferencia sobre poesía vanguardista peruana. Por esos mismos días, el poeta Rafael Dávila-Franco me llevó a Temple University para una cosa igual. Corría marzo del 2001 y en esta universidad hice un contacto para postular a una beca de posgrado (me acordé que tenía mi grado de bachiller en Literature por San Marcos) y así obtuve dicha beca para empezar a estudiar en Temple desde setiembre del 2001 y aquí estoy en los tramos finales del Ph. D. en Literatura Latinoamericana.

Cuando llegué a USA, al incorporarme a mi nueva vida, recordé mis tiempos de estudiante sanmarquino. Desde aquellos días pasados del patio de Letras yo no había vuelto a estudiar, de modo que para mí era como una continuación de las memorables tardes con Antonio Cornejo Polar, Francisco Carrillo, Jorge Puccinelli, Edgardo Rivera Martínez y —claro— los poetas profesores Washington Delgado, Francisco Bendezú, Antonio Cisneros, Marco Martos e Hildebrando Pérez. Hice como si todo mi período maldito no hubiera existido jamás y retomé la onda del estudiante. Así pude acomodarme a mi nueva vida. Mis primeros días fueron muy duros; el choque cultural es fuerte. Uno se siente mal y piensa: «¿Qué hago acá?, ¿para qué vine?». Pero la responsabilidad asumida lo empuja a uno a dedicarse al estudio, ya que esto es muy exigente. Y entonces así se va pasando el tiempo. Gracias a mi ángel de la guarda conocí a una linda mujer en mis clases del posgrado y con ella todo cambió hacia el rosa fresco. Con Kathy conocí Filadelfia (su ciudad) y la memoria griega de su familia. Ella es nieta de griegos que inmigraron antes de los años 20. Poco a poco fui conociendo más el espíritu de los

norteamericanos. La verdad es que es muy distinto al de nosotros los latinoamericanos. Pero como USA es un país hecho por inmigrantes de todo el mundo, no hay problema: ser inmigrante o proceder de inmigrantes es una manera de ser norteamericano. Claro que siempre te puedes encontrar –*sometimes*– con un par de miradas definitivamente fascistas que te dicen algo así como: «fuera de aquí extraño». Pero tú como si las huevas y entonces no pasa nada. Porque eso sí, nadie se mete contigo. Hay un respeto absoluto por el otro. Nadie se mete en tu vida. Ahora, este respeto por el otro es tan profundo que –en general– ha llevado a los gringos a estar tremendamente aislados entre sí. Y por esa razón aman a los latinos, porque nosotros les hemos traído salsa, les hemos traído un viento de espontaneidad, un estilo de vida más comunicativo, más humano, más cálido y risueño. Es verdad que a veces uno piensa que no tendría nada que hablar con un gringo, uno típico –digamos un Bush– pero hay unos buenos millones de gringos liberales, gente de izquierda, la mayoría en las Humanidades claro, con quienes uno puede tomarse un par de chelas y departir democráticamente. Y allí *then* uno puede ver el corazón de un norteamericano vibrar como el de cualquier criollo, chicha, cholo o zambo como uno.

Entonces, «¿encontraría a Kathy?», es lo que empecé a preguntarme en mis primeras tardes solitarias de Temple University y ella siempre aparecía por *Bell Tower* (una especie de patio de Letras) para acompañarme en la soledad de mi pequeño departamento de *South Philly* (al sur de Filadelfia), entre negros fumando marihuana y mexicanos en las lavanderías, cuando no los antiguos italianos en su gran mercado al aire libre, con sus quesos y salames colgando. Un buen concierto de Bob Dylan selló nuestro amor entre las páginas de *Fortunata y Jacinta* de Galdós y un poema de Robert Creeley (que acaba de morir). Las palomas de 7th y Morris Street nos ayudaron a aprender a volar sin yerba y sin pastel, sino sólo con la pura luz de nuestros ojos inyectados de belleza. Para mí el exilio es Kathy, mi esposa, mi amante, mi amiga, mi musa. Estados Unidos es ella. *The rest is dross*, como dijo Ezra Pound.

Collingswood, orillas del río cooper, 2 de junio de 2005



Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Universidad del Perú. Decana de América

IDA Y VUELTA DE LA DESESPERANZA

Crónica triste de Madrid, con final feliz

Por Javier Garvich

Llegué a España en los últimos años del gobierno de Felipe González —es decir, en tiempos en los que aún se derrochaba dinero en olimpiadas y exposiciones universales— con muy poco conocimiento de cómo marchaban ahí las cosas. Imaginaba que sociedades opulentas podían igualmente ser muy generosas y productivas en el arte. Venía yo de un país devastado por una guerra interna y Madrid, con sus museos y sus tascas, sus librerías y sus mastodónticas universidades, podía ser un gran revulsivo. Pues vaya decepción.

Me acuerdo de que intrigado de novedades asistí a la Plaza Colón a un espectáculo cultural-mediático llamado «Millenium», donde se iba a dar un anticipo de lo que vendría en el próximo siglo: luego de cuarenta y cinco minutos de efectos especiales y discursos pedantes y amanerados, el escenario entero se llenó de luces y apareció orondo el logo publicitario de la marca de *whisky* JB, la empresa que patrocinaba esa astracanada. En efecto, ese montaje mostró lo que se venía: la cultura como espectáculo.

La literatura se vendía como bien se pudieran vender los automóviles y los detergentes. Así como en un concesionario no te muestran coches de hace cinco años, en las principales librerías no veías libros antiguos o títulos ya reeditados, pero imprescindibles. Solo se vendían los libros publicados en los últimos meses, por más mediocres que fueran (recuerdo que alguna vez busqué en las dos librerías más importantes de la ciudad, sin éxito, el *Adán Buenosayres* de Marechal y *El hombre sin atributos*, de Musil, pero tenías la estantería llena de ejemplares del *Manual del perfecto idiota latinoamericano*, esa arrogante nulidad perpetrada por Carlos Alberto Montaner y el hijo de Don Mario).

Todo libro era un objeto promocionado como el gran hito literario de la temporada, del año o de la década, según las pretensiones del autor y la imaginación del agente editorial. La firma del autor dejaba de ser un favor al lector para convertirlo en un impuesto que encarecía el producto (*Mea culpa*, que yo también alimenté esa costumbre comprando *Conversación en La Catedral* autografiado, pagando cuatro mil pesetas de la época) y la crítica literaria se convirtió en un apéndice de los grandes complejos mediáticos. Los escritores —sobre todo los jóvenes— salían en los programas de televisión, pero no en los culturales, sino en los de cualquier tipo, sean concursos, programas humorísticos o galas musicales.

Géneros, autores, modas, *ismos*, generaciones, todo se vende sin rubor. Cada año aumenta la cantidad de títulos publicados, pero igualmente en ese mismo período —según las encuestas— desciende el número de españoles que lee más de un libro por año. No es de extrañar que luego el panorama literario se llenara de intrusos descarados del mundo audiovisual.

Capítulo aparte es el de los concursos. Sí, buscarlos es uno de los deportes favoritos de los hombres de letras en la Península. Eso sí, los más importantes no suelen ser los mejores ni los más apropiados: faltando unos días para anunciar al ganador, se saben ya los finalistas y hasta el ganador incluso. Lo que en teoría debiera ser un cónclave privado de un jurado de personalidades, se ha convertido en una abierta negociación entre editoriales y agentes literarios. El Premio Planeta es el premio que más dinero otorga, pero sobre el que más sospechas caen; en todo caso, ha terminado convirtiéndose en una plataforma mediática para el relanzamiento disfrazado de algún autor ya en declive (o necesitado de algún altavoz).

Otrosí digo con las revistas y suplementos literarios. Pocas veces he visto una crítica literaria tan benévola como la que encontré. Terminas creyéndote que todos los libros son buenos, todas las novelas vale la pena comprarlas y que, en fin, ¡a gustar!

En general, Madrid es una ciudad ideal para irse de juerga y vivir la noche, pero para las letras es un poco triste. Vacías sus enormes bibliotecas (excepto en los días de exámenes) y llenos sus *pubs* donde la gente discute naderías en las barras de los bares mientras echan un vistazo al fútbol que dan en la tele. Ves a los madrileños mirando los periódicos deportivos, el manual de conducir o las revistas de autoayuda en los vagones de metro. O disfrutando, como autistas, de los sonidos que solo ellos escuchan en los audífonos de su *discman*. Ves sus universidades sin alma, convertidas en fábricas de cartones y trepadores de todos los colores. Aún respiras un aire provinciano heredado de décadas de privilegiado centralismo.

Así que en un momento dije basta. Y me negué a leer cualquier tipo de literatura española contemporánea. Al demonio con Juan Manuel de Prada y pedantería narrativa,

con José Ángel Mañas y su posmodernismo de pacotilla, con Antonio Muñoz Molina y la bruja de su señora, con Javier Marías, Espido Freire, Pérez-Reverte. Al demonio con todos ellos. Me puse a leer otras cosas. Cosas que en apariencia chocaban con la gran vitrina de los grandes escritores de grandes *best sellers*.

Otras cosas: por ejemplo, el periodismo deportivo. En España mucho escritor frustrado ha terminado en las redacciones y para bien ha inaugurado todo un subgénero muy simpático del oficio: el periodismo literario de opinión en temas deportivos. Alejados de los tópicos, jugando con palabras extrañas en un nuevo y desconocido espacio, introduciendo ideas sofisticadas y maneras civilizatorias dentro de un terreno habitual de garrulos, estos cronistas fabricaban titulares inteligentes, metáforas preciosas, grandes frases para la historia. Francesc Relea, Alfredo Relaño, Ramón Besa, Julio César Iglesias, son solo algunos nombres de ya toda una generación que intenta hacer con la palabra lo que Ronaldinho hace con el balón.

Otra vía de escape fueron las otras literaturas. En los tiempos globalizados que corren ya no resulta extraño toparse en las librerías con ediciones en español de poetas birmanos o novelistas angoleños. En mi caso me enamoré de la literatura eslava y me convertí en un coleccionista de grandes narradores de Europa Oriental. Me conmoví con los cuentos del malogrado Danilo Kis, me reí a carcajadas con los escritores checos (¡Qué Kundera ni Kundera, léanse lo que escribe Viewegh, por ejemplo!). Aprendí mucho de ese rincón llamado Albania a base de las historias de Ismail Kadaré. Capítulo aparte fue la lengua de Pushkin, porque los rusos desde la caída del imperio soviético se han dedicado a expurgar incunables de sus archivos y la década del inventa se llenó de obras inéditas (o en todo caso, desconocidas) de titanes como Bulgákov, Platónov, Zóschenko o Zhamiatin. Y luego encontrarme con literatura humorística de la NEP o las ironías de Viacheslav Pietsuj, el valioso testimonio de Anatoli Ribakov, un escritor exitoso durante y después de la URSS. Y los nuevos, como el estrafalario Eduard Limónov que narra sus pendencias como escritor granuja en EEUU, o el ambiente prostibulario moscovita que nos regala provocadoramente Viktor Yeroféiev. No tardé en fijarme en Alejandra Marínina, la gran dama del policial ruso, cuya protagonista —una antiheroína en las antípodas de Sam Spade o Phillip Marlowe— es uno de los personajes mejor dibujados de fin de siglo.

En esa ruta de huida llegué también a la literatura policial. Destino predecible en el clima narrativo actual. Desprovista ya de acción y de personajes categóricos, empapada de trivialidad, reducida al estrecho anecdótico de modosos egresados de literatura y filología; la narrativa (española) contemporánea apenas puede competir con una floreciente literatura que dejó de ser hace décadas un mero subgénero. Desde la vieja escuela de Vázquez Montalbán, con su detective *gourmet* que husmea en las contradicciones de la sociedad española durante más de veinte años hasta el áspero estilo del griego Petros Markaris, cuya Atenas contaminada, caótica y desvencijada se parece

sospechosamente a Lima. Del eruditismo histórico del policía zarista que diseña magistralmente Boris Akunin hasta la tetralogía del cubano Leonardo Padura Fuentes que refleja –para perplejidad nuestra– las tribulaciones de un oficial de la policía de Fidel en La Habana de los años noventa. En la España aséptica del *aznarato*, donde parecía no suceder nada, me pasaba el día entre nazis escondidos en un idílico balneario, sospechas de la Revolución Industrial como ocasional producto de una conspiración internacional, homofobias marcadas con sangre en la nomenclatura cubana, torturadores dedicados al espionaje industrial de quincalla, clubes de fútbol como tapaderas de tratantes de blancas, científicos que vendían máquinas diabólicas a las mafias rusas, pianistas asesinas....

Pero, como en todas las huidas, cuando más libre te crees más cercano es el momento de toparte de bruces con la realidad. Hartos de la mercantilización absoluta del hecho artístico y desdeñosos de utopías colectivas con poco atractivo, muchos escritores terminaron buscando sus propios caminos de creación y comunicación. Una producción distinta –en el fondo y las formas– emergió desde los lugares más insospechados: el *fanzine*, la edición independiente, las exposiciones itinerantes, los espacios radiofónicos de madrugada, las salas de las discotecas alternativas, las librerías de cómics y, cómo no, el ciberespacio.

Sus protagonistas son un *patchwork* interdisciplinario con retazos de diversas generaciones y profesiones –el historiador metido a librero, el oficinista descontento, la fotógrafa sin éxito, el *freak* erudito, el cineasta de dos cortometrajes, el *freelance* excéntrico, el ratón de biblioteca que colecciona miniaturas de *Star Wars*, la azafata de Air Europa experta en Cole Porter, la oveja negra pobre de una familia también pobre, la escritora con manía persecutoria... una fauna a la que, siguiendo la escuela y terminología anglosajona, se les denomina ya bizarros.

Son de izquierda, aunque guardan un gusto perverso por el universo nazi. Sus paladares musicales son diversos (el *punk* británico, el *vintage* hawaiano, el *lounge* australiano) y más radicales que el habitual pop alternativo. Bastante cinéfilos, pasan con asiduidad del cine clásico americano a los films chocantes de John Waters; de la fascinación por los *peplums* con efectos especiales defectuosos a subgéneros de indefinible calidad como el *blaxplotation*, el cine de terror filipino o las películas japonesas de monstruos. No son cosmopolitas refinados, dentro de su catálogo estético está el *kitsch* hispánico y esas ganas desalmadas de reírse de sí mismos. Su revista bandera (está demasiado elaborada como para considerarla solamente *fanzine*) es la ya legendaria *Mondo Brutto*, que va por el número 33 y de venderse en puestecillos de feria ha pasado a distribuirse a nivel nacional y a agotarse en las estanterías de ese templo madrileño del libro que es la macrolibrería FNAC.

El teórico de todo este proceso cultural es el escritor y crítico de cine Jordi Costa, de lejos una de las mentes más lúcidas de la península. Él considera que este sector bizarro de las letras y las artes forma parte de un movimiento que es, en buena medida, «un territorio de autodeterminación conquistado, por la fuerza, en los sótanos de los discursos consensuados (...) en medio de la cacofonía de unos medios de comunicación que, pese a su aparente diversidad, solo existen para sedar un paladar medio y funcionan como mero fondo musical en ese Gran Supermercado en que se ha convertido nuestra Cultura».

Literariamente, este *bizarre mainstream*, su erudición, su inconformismo y su poderosa curiosidad se ha manifestado en el rescate de géneros olvidados por la cultura oficial: literatura fantástica del siglo XVI, novelas por entregas del novecientosmo, el incombustible *Pulp* de entreguerras (desde clásicos como Kenneth Robeson hasta rarezas como Harry Stephen Keeler, considerado el Ed Wood de las novelas de misterio), escritores de ciencia ficción con discursos más complejos y ambiciosos que el manido Isaac Asimov (Cordwainer Smith, Robert Sheckley) y toda la veta de la literatura fantástica y las *weird stories* del siglo XX, sea el gran maestro del género Howard Lovecraft, sea el extravagante poeta y satanista Aleister Crowley. Si buscamos cosas más actuales hablamos de una literatura que, por lo general, huye de las primeras filas, tanto a nivel de ventas como de crítica, aunque tampoco hablamos de autoediciones marginales o *samizdats*. En estos ambientes descubrí al gran Chuck Palahniuk, antes que se hiciera famoso con *El club de la pelea*. Otro ilustre desconocido admirado en estos pagos es Billy Childish, poeta, novelista, pintor y rockero. Y uno de los libros más voceados al llegar el nuevo siglo fue el sensacional éxito de Michel Chabon *Las asombrosas aventuras de Kavalier y Clay* (Mondadori, 2002), un canto a la Edad de Oro del cómic, a despecho de que el autor sea un recurrente guionista en el mundo audiovisual norteamericano. Metido en ese mundo apenas si me enteré del éxito de crítica de Laura Restrepo o la adjudicación del Premio Planeta a una penosa novela de Bryce. Había retornado a la literatura viva, a la intensidad de hablar de cosas nuevas y enérgicas. Había vuelto a tener ganas de escribir. Ahora me reía festivo de lo que antes solo me malhumoraba: hay salida, muchachos. La gente no se vuelve completamente idiota. Los hilos de las marionetas, en el fondo, están en nuestra imaginación.

Cuando regresé al Perú sabía que me esperarían los mismos fantasmas. El mismo círculo de escritores engraidos y pitucos, las odiosas discriminaciones, la idiocia de nuestros medios de comunicación, la sombra del poder dándonos coscorrónes con creciente frecuencia. Pero vine a enfrentarlos sin solemnidades ni malhumores. Madrid me había devuelto la divisa: la literatura es un hermoso viaje a la libertad que ha de ser disfrutado. Y yo lo quiero disfrutar. Que renieguen los demás.

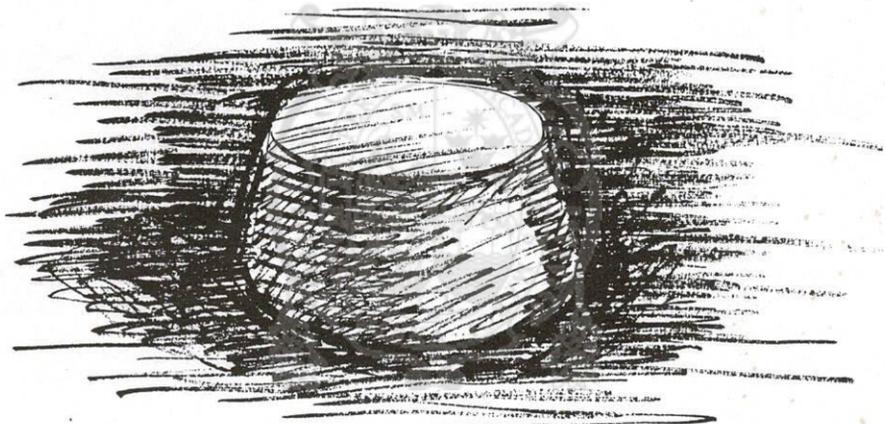


Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Universidad del Perú. Decana de América

Fantasmas de papel



as & Zs



Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Universidad del Perú. Decana de América

El número anterior contiene además de avisos, despachos de marcos, recambios, noticias de correos y movimiento marítimo en el Callao.

Folleto. La legislación de estado.
Noticias del Sur.
En los temanos hay:
Una fernada Pedro José de Guerra.
Otro algunos padres de familia.
Otro—Ez-subprefecto de Huancabamba.
Guarancia de Policía.
Movimiento de la Población.
Ruma de Suertes.

Para Liverpool.

El velero Bergantín Ingles "ARICA," su capitán Davidson, saldrá para dicho puerto el Sabado 1.º del entrante sin falta, para flete de especies metálicas ó pasajeros veanse con—

HEGAN HALL Y CA.

Junio 28—c. v2. p2.

Razon de los bultos entregados en el puerto del Callao el 28 de Junio de 1843.

A Gibbs y Ca.

Jénero para alfombras 2 fardos con 10 pzas. 1,002 yds. en fimbos á 4½ rs. vara.

Sarasas 2 fardos c. u. con 50 pzas. á 18 rs. pza. Jénero para ponchos y sus flecos 2 cajones con 12 pzas. 295 yds. en fimbos á 11 rs. vara.

A Alsop y Ca.

Recomienda 1 cajoncito con 2 baulitos en 6 \$.

Toconos 3 fardos con 764 yds. á ½ rs. vara.

Casas 1 cajon con 109 pzas. de á 10 yds. á 1½ rs. vara.

Pañuelos de algodón 1 cajon con 120½ docs. á 7 rs. docena.

A R. Dartnell.

Agua de florida 18 cajoncitos con una doc. c. u. á 2 \$ doc.

Panacea 3 idem con 1 doc. c. u. á 15 \$ doc.

A Malagrida y Ca.

Acetate de comer del pais 2 pipas con 30 arrobas á 12 \$ qql.

A R. Lavrayoytia.

Aguardiente 10 botijas de 6 arrobas c. u. á 9 \$ qql.

Italia 42 piscos 1 arroba c. u. á 9 ps. qql.

Acetunas 2 botijas con 4½ arrobas c. u. á 4 \$ qql.

A J. M. Urmeneta.

Trigo 452 fanegas á 14 rs. fanega de 135 lbs.

A F. Pfeiffer.

Trigo 100 fanegas á 14 rs. fanega de 135 lbs.

arina 8 barriles á 8 ps. c. u.

A B. Bolloc y Ca.

Cortes de seda para trages bordados 1 bulto con 20 á 15 \$ c. u.

Zapatos para señoras 1 idem con 40 docs. á 6 \$ doc.

Pañuelos de lana aprensados 1 idem con 5 docs. á 33 \$ doc.

A E. Read y Ca.

FOLLETIN.

Lima de aquí a cien años.

PARTE PRIMERA.

Lima 1.º de Junio de 1913.

Amigo mío y compañero de suerte.

Cuando aquella noche en que reunidos lamentábamos solos la suerte de la patria y la nuestra, nos arrebató de este mundo ese jenio sublime y poderoso que por cien años ha paralizado nuestra existencia terrestre, fue sin duda porque las suplicas fervientes y verdaderas que dirigíamos al cielo llegaron al trono del Eterno, y apiadado de nuestro dolor, nos quiso reservar para ver por nosotros mismos la suerte feliz que desde entonces estaba reservada á nuestra patria. ¡Cuan feliz ha sido nuestro destino amigo mío! ¿Quién hubiera pensado ahora cien años que Lima sufriera en tan corto periodo una tan majica transformacion? ¿Quién hubiera creido que debería tan pronto llegar el dia en que la palabra guerrá se borrara del Diccionario de la Academia Americana, y la palabra revolucion infanteso al que tan solo la pronunciare?... ¡fiel á nuestro compromiso voy á describirte el estado en que he encontrado esta nuestra Lima, esta nuestra patria querida, que causó en un tiempo amargos llantos á mas de un jenio sublime que hoy reposa en la tumba! no dudo que tu por tu parte me corresponderas describiendome á la vez el estado en que has encontrado la antigua capital de los Incas, á ese Cuzco, á el que tu alma está ligada por tan dulces recuerdos!

Figurate que al volver á entrar en el goco de la existencia material me encontré á bordo de un buque bastante hermosa y elegante del que la jente hablaba lengua inglesa; lo primero que pregunté fué á donde nos dirijiamos.

—Como! no sabo U. que dentro de tres dias entraremos en el puerto de Limal.

Me dijo un hombre de unos cuarenta años con quien entré en conversacion.

—Que fortuna! con que dentro de tres dias veré la mansa y tranquila bahia del Callao?

Sarasas 1 fardo con 200 pzas. á 18 rs. c. u.

Bayeta fajuela 1 fardo con 8 pzas. á 24 \$ c. u.

Alfombritas de diferentes tamaños 1 idem con 173 á 12 \$ doc.

Jénero para alfombras 1 idem con 509 yds. á 4½ rs. vara.

Damasco 2 cajones con 24 pzas. 684 yds. á 3 rs. vara.

Sarasas 5 fardos con 50 pzas. c. u. á 18 rs. pza.

Bayetas de pellon 2 tercios con 2 pzas. c. u. á 56 \$ pieza.

Jénero de lana 1 fardo con 11 pzas. 313 yds. á 9 \$ pieza.

Panas 1 cajon con 12 pzas. 580 yds. á 1½ rs. vara

Sarasas 8 tercios con 400 pzas. todo á 18 rs. pza.

Pañillas 4 cajones con 64 pzas. 2063 yds. á 1½ rs. vara

Jénero de lana de colores 6 tercios con 3,607 yds. á 9 ps. pza.

Platillas 2 cajones c. u. 20 pzas. á 5 ps. pza.

Crea 1 cajon muestras.

Corbatas de seda 1 cajon 30 docs. 12 á 7½ ps. y 18 á 4 ps.

Lámparas con sus útiles 3 cajones con 10 en todo á 12 ps. c. u.

Ojas de lata 64 cajones á 9 ps. cajon.

Paño 1 cajon con 6 pzas 149 yds. á 2 ps. vara.

Pasas 1 cajon 25 lbs. á 6 \$ qql.

Cerveza 18 barriles con 54 docs. á 20 rs. doc.

Escabechos 6 barriles con 4 docs. c. u. á 3 ps. doc.

Salmon 1 idem 50. latas 100 lbs. todo á 15 ps. qql.

Harina de avena 1 lita.

Jamon 1 con 12 lbs. á 1½ rs. lib.

Estrijos 1 bulto con 5 docs. á 15 ps. doc.

Costales 1 idem con 162 cargas á 4 ps. doc. de cargas.

Organito de mano 1 cajon con uno en 8 ps.

Agua medicinal 18 cajones con 2,760 limcitas á 7 rs. doc.

Peines de marfil 1 caja con 240 docs. á 14 rs. doc.

Sombreros de paja 1 zurrone con 112 y 100 idem para niños á 12 ps. doc. unos con otros.

Impresos de medicina 2 cajitas con 5½ resmas.

Pita floja 2 zurrone con 200 lbs. c. u. á 2 rs. lib.

Sarasas 8 fardos con 50 pzas. c. u. á 18 rs. pza.

Sarasas 31 cajones con 1,550 pzas. todo á 18 rs. pza.

Franela 4 fardos con 40 pzas. 1,840 yds. todo á 2½ rs. vara.

Casas 2 cajones con 200 pzas. todo de á 12 yds. á 1½ rs. vara.

Irlandas 1 idem con 50 medias pzas. de á 12 y ½ yds. á 5 ps. cada media pza.

Brotañas 1 idem con 100 pzas. á 20 rs. c. u.

Platillas 2 idem con 40 pzas. todo á 6 ps. pza.

Pañillas 12 fardos con 16 pzas. c. u. 6,016 yds.

—Que Callao es eso señor, si hacen mas de cuarenta años que no es puerto; ¿U. habria estado muchos años ausente de Lima sin duda?

—Cien años!...

Al decir yo esto, la luz de la vitacora reflejó sobre mi cara, y comparando mi partuer la fecha de que yo hablaba con la joven que demostraba ser se creyó insultado; pidíome satisfaccion, la que me fue fácil darle refiriendole nuestra suspension extraordinaria de vida; á lo que habiendose tranquilizado le supliqué tuviese la bondad de contestarme á todas las preguntas que pudiera hacerle, lo que aceptado por él comencé por preguntarle.

—¿Cual es ahora el puerto de Lima?

—El puerto de Lima, me dijo, es hacen mas de 40 años Lima; el arte y la constancia en el trabajo, les ha probado al fin á los americanos del mismo modo que al grande hombre, que para el hombre nada hay imposible.

—¿Y donde está ese puerto?

—En la portada de Monserrat; un hermoso canal conduce con la ayuda de un pequeño buque de vapor los mas grandes buques hasta delante de la ciudad, y los pequeños entran por sí solos; cuando lleguemos podrá U. por sí mismo ver el aspecto tan bello que presenta y el movimiento tan grande que hay en él.

—¿Que me dice U. á la verdad que oro que he de estar viendo y aun no lo he de creer, me deja U. atocido.

—Pues no se admira U. tan pronto porque esta obra por maravillosa que á U. parezca, no lo es tanto como otras muchas que U. verá.

—Y digame U. á que nacion debemos todo esto, es á la Inglaterra acaso.

—A ninguna, al resultado del sufrimiento que enseñó al fin á los americanos, que la paz y la union son las unicas fuentes de la felicidad con tal que se reúnan al trabajo y la perseverancia; en cuanto á la Inglaterra ya lleva veinte y cinco años que yace en el olvido, lástima, pais tan flojudo en industria.

—Pero qué olvido es ese, pues que no está tan poderosa como siempre?

todo á 1½ rs. vara.

Medias de algodón 4 cajones con 196 docs. todo á 2 ps. doc.

Crepuelas 3 fardos con 4,320 yds. todo á un rl. vara

1 idem 24 pzas. idem de 60 yds. á idem idem.

Brines 4 tercios con 40 pzas. todo á 6 \$ pza.

A G. Harker y Ca.

Pañuelos de algodón 2 bultos con 264 docs. todo á 7 rs. doc.

Jénero de lana y algodón 4 bultos con 6,600 yds. todo á 2 rs. vara.

Sarasas 6 bultos con 310 pzas. á 18 rs. c. u.

Fajuelas 12 tercios con 58 pzas. á 24 \$ pza.

Muestras de gorras para señoras 1 cajoncito.

A H. Hull y Ca.

Casas pintadas 1 cajon con 50 pzas. de a 24 yds. á un rl. vara.

Sarasas 1 tercio con 50 pzas. á 18 rs. c. u.

Jénero blanco de algodón 8 tercios con 260 pzas. de á 40 yds. á ½ rs. vara.

Toconos 1 fardo con 100 pzas. 3,640 yds. á ½ rs. vara.

Olandillas 2 tercios 50 pzas. c. u. de á 24 yds. á ½ rs. vara.

A J. Quesada.

Pavilo 7 bultos con 8 arrobas c. u. á 15 \$ qql.

A A. Guerra.

Articulos del pais 9 bultos.

A M. Carbajal.

Aguardiente 24 botijas 6 arrobas c. u. á 9 ps. qql.

Vino 14 botijas 4½ arrobas c. u. á 6 \$ qql.

A C. Langasco.

Aguardiente 12 botijas con 6 arrobas c. u. á 9 \$ qql.

Acetunas 2 idem con 4½ arrobas c. u. á 4 \$ qql.

A P. Romero.

Mistelas 4 cajones con 60 medias botas c. u. en todo á 7 \$ doc.

Harina 12 barriles á 6 \$ c. u.

Sarasas 7 bultos con 348 pzas. todo á 18 rs. pza.

A T. Conway.

Cerveza 22 barriles con 3½ docs. c. u. á 20 rs. doc.

Escabechos y salsas 2 cajones con 12 docs. á 3 \$ doc.

Jamones 20 con 12 lbs. c. u. á 1½ rs. lib.

A P. Montañé y Ca.

Pañuelones de vapor bordados 2 cajoncitos en todo con 24 y 24 y media onzas c. u. á 12 ps. lib.

REEMBARCOS DEL DIA 28 DE JUNIO.

G. Robinet al Delmira para Lambayeque.

1 fardo pañuelones de algodón 20 docs. 1 cajon deil 240 yds. 2 cajones c. u. 50 docs. pañuelos de algodón. 3 cajones con un servicio de mesa de porcelana.

Gilbs y Ca. al idem para Huanchico.

3 fardos con 2 tercios c. u. 50 pzas. sarasas.

J. M. Hurregui al idem para idem.

1 cajon 50 pañuelones de seda. 1 idem 1,281 pzas. lisoneria. 60 cajas velas de esperma. 5 tercios sarasas 50 pzas. c. u.

—Ignoro si debajo del mar que la cubrió ojerce algun imperio; en cuanto á nosotros los de sobre el mar, solo hablamos de ella como por recuerdo, y la tenemos colocada entre Pompeya y Hierculanum.

¡Pobre! quien lo hubiera dicho; que la reina de los mares, la antigua Albion, la flora Inglaterra, iria á ahogar el eco de su voz en el fondo de ellos! y por ventura la Francia se ha hundido tambien?

—No señor, la Francia sigue á la sombra de un gobierno bien establecido una marcha majestuosa, y sin haberse vuelto á elevar á la altura del grande Imperio Romano exita la envidia de las naciones por su industria, su prosperidad y su inalterable paz.

—De modo que tanto la felicidad de América cuanto la de Francia las atribuye U. á la paz y al trabajo.

—No solo la de esas dos sino tambien la de la Rusia que hoy es la primera nacion del mundo; los tres últimos emperadores que ha tenido han fomentado las ideas liberales, y entrando por medio de la industria y el comercio en un contacto directo con la China y las demas naciones del mundo, esas masas de salvajes no hacen mucho, son hoy las que asombran al mundo con su poder y sus conocimientos, estoy seguro que en el puerto de Lima encontraremos por lo menos seis y ocho buques rusos.

Ni me atrevi á preguntar mas y me bajé á mi camarote, porque casi no queria creer todo lo que oia y sentia mi cabeza flojera, por fortuna el sueño se apoderó de mí y dormí perfectamente; al dia siguiente subí sobre cubierta á las ocho de la mañana y lo primero que vi fue una joven que se divertia en dejar ajitar por el fuerte N. E. que reinaba sus lindos crespos de ébano.

—Oh! Dios mío! para qué habeis dado al corazon del hombre ese poder de nmat al primer instante, aun antes de pensar, si la habeis querido el poder de hacerse amar del objeto que lo inspira?

Fué la primer expresion de mi alma al ver la belleza de esta jóven; figúrate amigo que el ébano se eclipsara junto al brillo de sus crespos; y el marfil empalideciera puesto en contraste con esas

SIGLO Y MEDIO DE SILENCIO: UNA APERTURA PARA *LIMA DE AQUÍ A CIEN AÑOS* (1843)

 Christian Bernal Méndez
Penélope Vilallonga Natteri

En el Perú la producción literaria decimonónica, a pesar de la creciente importancia que ha adquirido en los últimos años, no deja de estar preocupantemente en una posición marginal, periférica, condenada al silencio y al olvido. Esto debido a múltiples y variados factores, entre los que cabe destacar, por ejemplo: los diversos vacíos, intencionales o no, en el incompleto canon literario peruano; la grave desidia de muchos de nuestros críticos por la investigación profesional; y la clamorosa falta de una adecuada difusión para la literatura del tipo no convencional (colonial, decimonónica, testimonial, oral o del interior del país) que no responde ni obedece a las leyes editoriales contemporáneas regidas por una oferta y demanda predeterminadas. En la presente transcripción que ofrecemos, hemos tratado de llenar, al menos en una de sus infinitas partes, la última de estas graves ausencias antes mencionadas.

Lima de aquí a cien años de Julián M. del Portillo¹, novela en folletín publicada en *El Comercio* entre junio (30), julio (4) y agosto (1 y 2) de 1843, no es un texto para tomar a la ligera; no es este el lugar apropiado para desarrollar, explicar y debatir todas sus posibles virtudes y/o limitaciones: ser quizá la primera novela totalmente original publicada y ambientada en el Perú², presentar elementos fantásticos y futuristas que podrían convertirla en fundadora del género de la ciencia ficción en el país³, y constituir uno de los mejores ejemplos del imaginario nacional que las élites letradas empezaban a construir dentro de una modernización y modernidad imposibles⁴.

Para que la crítica y el debate literarios se desarrollen, es necesaria una experiencia lectora común. Buscando cumplir este propósito, la siguiente transcripción ha

tratado de ser, siempre que no afectara la fluidez de la lectura, lo más fiel posible al original: hemos mantenido las oscilaciones ortográficas y/o gramaticales sin recurrir a ningún tipo de uniformidad reglamentaria contemporánea al texto; no obstante, nos hemos tomado la libertad de corregir aquello que creemos se trata de errores tipográficos, propios del medio periodístico. De cualquier manera, los principales cambios siempre han sido oportunamente señalados. Queda pendiente la elaboración de una edición crítica y/o facsimilar de la novela; sin embargo, creemos que esta primera versión que ofrecemos será una muy buena oportunidad para llamar la atención de la crítica especializada, y del público en general, sobre esta olvidada novela en folletín.

NOTAS

- ¹ La novela está firmada por J. M. del P. Existen dudas y vacilaciones sobre el nombre del autor; por ello hemos optado por el empleado en el artículo de Marcel Velázquez, citado en nuestra bibliografía: Julián M. del Portillo. Otras posibilidades, mencionadas en el artículo de Daniel Salvo, son: Juan Manuel del Portillo, Juan Manuel Portillo o Julián Portillo. Desechamos también la expuesta en la bibliografía del artículo de Velázquez: Julio M. del Portillo.
- ² Esta última afirmación no está exenta de polémicas. Se podría mencionar como remotos antecedentes a varios textos coloniales, o fragmentos de estos; por ahora, vale la pena resaltar *La endiablada* de Juan Mogrovejo de la Cerda, *Peregrinación de Bartolomé Lorenzo* del Padre José de Acosta y *El Lazarillo de ciegos caminantes* de Alonso Carrió de la Vandra, e incluso *La Florida del Inca* de Garcilaso de la Vega; aun cuando consistan más en relatos de aventuras y/o de viajes que de ficcionalidad explícita. Se puede consultar el libro de García-Bedoya (p. 123 ss.) indicado en la bibliografía para ampliar este punto, también es recomendable revisar el estudio preliminar a las obras selectas de Olavide que realiza Estuardo Núñez (pp. LV ss.). Precisamente, debemos señalar que estas novelas morales y sentimentales de Pablo de Olavide (fallecido en 1803), tal como lo refiere Estuardo Núñez, fueron publicadas póstumamente en Nueva York en 1828, y la única que tiene como referente explícito al Perú (*Teresa o el terremoto de Lima*) fue publicada en París en 1829; en todo caso, para una mayor explicación y ampliación del tema (la importante hipótesis de proponer a Olavide como el primer novelista en Hispanoamérica junto a la posible existencia de ediciones más antiguas de su obra e incluso de nuevas novelas), consúltese la edición mencionada en nuestra bibliografía de las obras de Olavide. Por otra parte, la novela en folletín *El inventario*, publicada en *El Comercio* (N° 1040, 1041 y 1042 del año de 1842) por el mismo Julián M. Portillo, es un hipertexto de *La sociedad americana* de Miss Martineau, según confesión del propio autor (véase el texto de Velázquez p. 35). Asimismo, *Lima de aquí a cien años* no está exenta de descalificativos: desarticulación estructural, primacía de la finalidad pragmática autorial y abundantes truncamientos en la diégesis (Velázquez p. 32-33). En todo caso, la importancia de esta última novela dentro del proceso de consolidación de la narrativa de ficción en el Perú nunca es puesta en tela de juicio.
- ³ Para una aproximación al tema véase el artículo de Salvo citado en la bibliografía.
- ⁴ El citado artículo de Velázquez constituye un excelente análisis de esta problemática. Si se desea tener un marco de lectura global, consúltese los valiosos textos de Doris Sommer y Susana Zanetti; y para profundizar las categorías de modernidad y modernización, véase el libro citado de Marshall Berman.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes primarias

Olavide, Pablo de. *Obras Selectas*. Estudio preliminar, recopilación y bibliografía por Estuardo Núñez. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1987.

Portillo, Julián M. del. «El inventario». *El Comercio*, N° 1040, 1041 y 1042, 1842.

———. «Lima de aquí a cien años». *El Comercio*, N° 1213, 1216, 1241 y 1242, 1843.

Fuentes secundarias

Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. 1982. México: Siglo XXI Editores, 1988.

García-Bedoya M, Carlos. *La literatura peruana en el periodo de estabilización colonial (1580-1780)*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2000.

Salvo, Daniel. «Panorama de la ciencia ficción en el Perú». *Ajos & Zafiros* 6: 37-42.

Sommer, Doris. *Foundational Fictions. The national romances of Latin America*. Berkeley-Los Angeles-Oxford: University of California Press, 1982.

Velázquez Castro, Marcel. «Los orígenes de la novela en el Perú: folletín, prensa y romanticismo». *Ajos & Zafiros* 6: 15-36.

Zanetti, Susana. *La dorada garra de la lectura: lectoras y lectores de novela en América Latina*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 2002.

LIMA DE AQUÍ A CIEN AÑOS (Folletín-1843)¹

30 de Junio de 1843:

FOLLETIN.
Lima de aquí a cien años.
PARTE PRIMERA.

Lima 1.º de Junio de 1843.

Amigo mío y compañero de suerte.

Cuando aquella noche en que reunidos lamentábamos solos la suerte de la patria y la nuestra, nos arrebató de este mundo ese genio sublime y poderoso que por cien años ha paralizado nuestra existencia terrestre, fue sin duda porque las suplicas fervientes y verdaderas que dirijíamos al cielo llegaron al trono del Eterno, y apiadado de nuestro dolor, nos quiso reservar para ver por nosotros mismos la suerte feliz que desde entonces estaba reservada á nuestra patria. ¡Cuan feliz ha sido nuestro destino amigo mío! ¿Quien hubiera pensado ahora cien años que Lima sufriera en tan corto periodo una tan májica transformacion? ¿Quien hubiera creído que debería tan pronto llegar el día en que la palabra querrá se borrara del Diccionario de la Academia Americana, y la palabra revolucion infamase al que tan solo la pronunciare?... fiel² á nuestro compromiso voy á describirte el estado en que he encontrado esta nuestra Lima, esta nuestra patria querida, que causó en un tiempo amargos llantos á mas de un genio sublime que hoy reposa en la tumba,³ no dudo que por tu parte me correspondas describiendome á la vez el estado en que has encontrado la antigua capital de los Incas, á ese Cuzco, á el que tu alma está ligada por tan dulces recuerdos!

Figurate que al volver á entrar en el goce de la existencia material me encontré á bordo de un buque bastante hermoso y elegante del que la jente hablaba lengua inglesa; lo primero que pregunté fué á donde nos dirijiamos.

—Como! no sabe U. que dentro de tres dias entraremos en el puerto de Lima!

Me dijo un hombre de unos cuarenta años con quien entré en conversacion.

—Que fortuna! con que dentro de tres dias verá la mansa y tranquila bahia del Callao?

–Que Callao es ese señor, si hacen⁴ mas de cuarenta años que no es puerto; ¿U. habria estado muchos años ausente de Lima sin duda?

–Cien años!....

Al decir yo esto, la luz de la vitacora reflejó sobre mi cara, y comparando mi partner⁵ la fecha de que yo hablaba con la joven que demostraba ser se creyó insultado; pidiome satisfaccion, la que me fue fácil darle refiriendole nuestra suspension extraordinaria de vida; á lo que habiendose tranquilizado le supliqué tuviese la bondad de contestarme á todas las preguntas que pudiera hacerle, lo que aceptado por él comencé por preguntarle.

–Cual es ahora el puerto de Lima?

–El puerto de Lima, me dijo, es hacen mas de 40 años Lima; el arte y la constancia en el trabajo, les ha probado al fin á los americanos del mismo modo que al *grande hombre*, que para el hombre nada hay imposible.

–Y donde está ese puerto?

–En la portada de Monserrat; un hermoso canal conduce con la ayuda de un pequeño buque de vapor los mas grandes buques hasta delante de la ciudad, y los pequeños entran por si solos; cuando lleguemos podrá U. por sí mismo ver el aspecto tan bello que presenta y el movimiento tan grande que hay en él.

–¡Que me dice U.! á la verdad que creo que he de estar viendo y aun no lo he de creer, me deja U. atonito.

–⁶¡Pues no se admire U. tan pronto porque esta obra por maravillosa que á U. parezca, no lo es tanto como otras muchas que U. verá.

–Y dígame U. á que nacion debemos todo esto, es á la Inglaterra acaso.

–A ninguna, al resultado del sufrimiento que enseñó al fin á los americanos, que la paz y la union son las unicas fuentes de la felicidad con tal que se reúnan al trabajo y á la perseverancia; en cuanto á la Inglaterra ya lleva veinte y cinco años que yace en el olvido, lástima, pais tan fecundo en industria.

–Pero qué olvido es ese, pues que no está tan poderosa como siempre?

–Ignoro si debajo del mar que la cubrió ejerce algun imperio; en cuanto á nosotros los de sobre el mar, solo hablamos de ella como por recuerdo, y la tenemos colocada entre Pompeya y Herculanium.

–¡Pobre! quien lo hubiera dicho; que la reyna de⁷ los mares, la antigua Albion, la fiera Inglaterra, iria á ahogar el eco de su voz en el fondo de ellos! ¿y por ventura la Francia se ha hundido tambien?

—No señor, la Francia sigue a la sombra de un gobierno bien establecido una marcha majestuosa, y sin haberse vuelto á elevar á la altura del grande imperio Romano exita la envidia de las naciones por su industria, su prosperidad y su inalterable paz.

—De modo que tanto la felicidad de América cuanto la de Francia las atribuye U. á la paz y al trabajo.

—No solo la de esas dos sino tambien la de la Rusia que hoy es la primera nacion del mundo; los tres últimos emperadores que ha tenido han fomentado las ideas liberales, y entrando por medio de la industria y el comercio en un contacto directo con la China y las demas naciones del mundo, esas masas de salvajes no hace mucho, son hoy las que asombran al mundo con su poder y sus conocimientos, estoy seguro que en el puerto de Lima encontraremos por lo menos seis y ocho buques rusos.

Ni me atreví á preguntar mas y me bajé á mi camarote, porque casi no queria creer todo lo que oia y sentia mi cabeza flojear, por fortuna el sueño se apoderó de mi y dormí perfectamente; al día siguiente subí sobre cubierta á las ocho de la mañana y lo primero que vi fue una joven que se divertia en dejar ajitar por el fuerte N. E. que reinaba sus lindos crespos de ébano.

—Oh! Dios mio! ¿para qué habeis dado al corazon del hombre ese poder de amar al primer instante, aun antes de pensar, si le habeis negado el poder de hacerse amar del objeto que lo inspira?

Fué la primer expresion de mi alma al ver la belleza de esta jóven; figúrate amigo que el ébano se eclipsara junto al brillo de sus crespos, y el marfil empalideciera puesto en contraste con esas perlas que ella encierra en un círculo de coral; en sus mejillas hay un suave colorido de jazmin y rosa y su frente virjinal resplandece pura como el sol; ¿no has visto alguna vez, amigo mio, una de esas virjenes de Byron, de esas que de un modo lánguido y suave parecen contemplar el cielo? pues tal es la expresion de su mirada! Dulce y suave encanto de la vida, es para el hombre que se le presente durante la existencia la poética contemplación de una beldad rara.

No me atreví ni á saludarla, pero en el interior de mi corazon juré amarla eternamente.....

....Dos dias despues un marinero nos anunció la tierra, y esta noticia que antes hubiera sido para mi tan agradable, me afligió porque sabia que iba á perder de vista al idolo de mis pensamientos.

A las dos de la tarde divisamos claramente la tierra y á las cinco y media entramos con una lijera brisa en el gracioso puerto de Monserrat, en el que nuevas impresiones esperaban á tu amigo.

Maravillado quedé á la verdad al ver tan linda obra del hombre, y repitiendo las palabras del ingles dije: vea U. el resultado de la paz y del trabajo!

Multitud de buques de diversas naciones entre los que flotan orgullosos muchos balleneros rusos adornan un hermoso estanque que toma desde Monserrate hasta muy cerca del Puente; y aunque la hora era ya algo avanzada el movimiento comercial era tan grande que sobrepasaba al que hace un siglo admirabamos juntos en el antiguo puerto de Burdeos.

Mi primer pensamiento fue el de bajar á tierra, el que realizé al momento, porque aun no habiamos echado la ancla al agua cuando multitud de botes se disputaron el honor de conducirnos.

Puedo asegurarte, amigo mio, que solo las torres de la Catedral que al momento conocí, pudieron hacerme reconocer este sitio que fue en un tiempo el lugar favorito de mis meditaciones; entonces era tan solitario y triste y bien se podía vivir en el sin que alma viviente lo supiese; hoy apenas se puede caminar distraido porque se sufriria un fuerte encuentro ya sea con los de á pie, ó bien con la multitud de coches, birlochos, caballos que lo atraviesan sin cesar.

Mi intencion era la de dirigirme á la plaza para comer ya fuese donde Copola ó en la Bola de Oro; por fortuna alcé la vista y á medida que camino fui leyendo unos tablones enormes, en unos decia *tench*⁸ hotel, en otros english hotel, en otros café de Paris, por ultimo vi uno que decia hotel ruso, y me decidí á entrar en él.

Difícil me sería pintarte la magnificencia de este establecimiento, sin embargo contando con tu bondad por mi pobre estilo descriptivo haré un esfuerzo para dártelo á conocer. La puerta es tan grande que dos coches pueden entrar á un tiempo en un patio hermosísimo, cuyo piso formado de piedras grandes perfectamente picadas é igualadas es tan suave como era duro el que teniamos en otro tiempo en todos nuestros patios, á la derecha hay una puerta de mamparas⁹ sobre la que se lee *Billar para caballeros*; á la izquierda otra igual sobre la que dice *Billar jeneral*; al frente de la calle hay tres puertas igualmente de mamparas; en la del medio se lee *Entrada jeneral*. En la de la derecha *Sala de señoras*, en la de la izquierda *Sala de caballeros*: yo lo primero que hice fué entrar á la sala de señoras, pues como tu sabes en todas las cosas de este mundo siempre prefiero aquellas que tienen mas relacion con ellas: encantado quedé al penetrar en ella; los muros son de madera de cedro en la que estan embutidas unas hermosísimas lunas de reflejo, las que hacen aparecer á esta sala tan grande como la que mas en el famoso Versaille: el techo es un cielo raso blanco con sus molduras doradas y sus adornos en relieve, el piso de madera encerada: las mesas de nogal pulido y su covetor de mármol de venitas con su filete de oro, las que estan rodeadas de taburetes de caoba con asiento de terciopelo carmesí, y si á esto reunes algunas señoritas elegantes formando el complemento, y servidas por jóvenes aseados, inteligentes y politicos, verás que el tal hotel ruso en una nueva maravilla.

En fin, comí perfectamente y por un precio acomodado y sali para dirigirme á la plaza; oh! amigo mio, cual fué mi sorpresa al ver el alumbrado! que luz Dios miol que armonia y sencillez en la disposicion de los fanales, los que colocados de tres en tres en cada calle y colgados al medio por unas cadenas que atraviezan de una acera á otra parece que duran hasta las cinco de la mañana; te acuerdas, Carlos, de los indecentes y tristes faroles del siglo en que nacimos, que mas bien parecian lámparas sepulcrales que luminarias de hombres; pues admirate mas al saber que estos de ahora son infinitamente mas baratos! Consecuencia del orden y del trabajo, y nada mas amigo mio! tu sabes que siempre fui sensible de los pies y que no pasaba dia que no imprecase sobre ese enlozado fantásticamente caprichudo, que en otro tiempo no nos dejaba caminar y que parecia deseoso de detener nuestra marcha; pues, amigo mio, otros tiempos y otras cosas, tienes á Lima mas cómoda en su piso que la mejor ciudad del mundo añejo; unas veredas de maderas, perfectamente iguales, elevadas de un pié sobre el centro de la calle, y con sus columnitas de tres en tres varas de distancia para impedir el desvio de los carruajes, te facilita el modo de correr toda la ciudad en un momento y con la misma comodidad que sobre el mas suave tapiz de Persia: es preciso

confesar que si el ocupar nuestra alma en ideas elevadas y poéticas procura á nuestro ser distracciones inefables, no por eso es menos agradable á la vez, una buena mesa, un buen alumbrado, un piso suave y cómodo y todas aquellas¹⁰ pequeñeses que son casi indispensables á esta nuestra pobre naturaleza, ¡sobre todo al hombre que desde la cuna mama con la educación la molicie de las grandes ciudades! En fin, continúe caminando con aquel desembarazo que procura al cuerpo una luz clara y un piso agradabe y miré hasta la antigua calle de las Mantas de la que no queda hoy ni aun el nombre, pues todo el jiron que abraza la distancia desde el puerto hasta la plaza tiene hoy el nombre de «calle del puerto», el que se ve repetido en cada esquina en una tablilla negra con letras blancas: al entrar á la plaza lo único que conocí fué la matriz que se me presentó soberbia con sus erguidas torres y la pila que parece encorbarse bajo el peso de la ancianidad, de todo lo demas no queda ni sombra; el palacio aunque colocado en el mismo sitio, merece hoy con justicia este nombre,¹¹ pues sobre las ruinas del lugar que asi se llamaba antiguamente, se ha elevado hoy un edificio bello y majestuoso, edificado segun el estilo compuesto del día que yo creo participa mas del griego que ningun otro; en sus cuatro frontispicios hay reunida á la elegancia aquella majestuosidad que debe anunciar á todos el santuario donde reposan nuestras leyes y donde como una recompensa honorable de la patria reside el ciudadano bastante benemérito para recibir la noble mision de hacerles dar puntual cumplimiento; al recordar la antigua ribera y fierro viejo no pude menos que exclamar: ¡oh tiempo de costumbres! cuanto desearia que los que amé en un tiempo pudieran gozar en mi compañía tan dulces impresiones.

¿Te acuerdas Carlos de aquella hermosa galeria que se hallaba al medio del Palacio Real en Paris? ¿De aquella galeria que encantaba y sorprendia á todo extranjero? pues amigo mio con recodarla tienes una idea clara de los portales modernos de Lima; el lujo, la comodidad y el buen gusto se hallan ahi reunidos, y al pasear por ellos no se tiene que estrañar nada absolutamente....

En la esquina de uno de ellos se eleva una columna redonda de piedra en cuyo extremo hay un crucero formado por letras de fierro que contienen los nombres de las cuatro direcciones que desde ese punto se pueden tomar, nombres que se prolongan hasta sus extremos: mas abajo se leen una porcion de anuncios impresos sobre toda clase de asuntos: entre los que se distinguen dos cuadros de caoba, el uno encierra el aviso del teatro de comedias, en él leí *para esta noche* Las Amazonas vengadas, tragedia en verso por el señor C. L. joven limeño; en el otro (el aviso de la opera) leí *La Nueva Julieta imitacion sobre un tema favorito de Rossini por el señor L. C.* [que tambien es del pais]: al recordar aquellos cartelones llenos de disparates con que adornaban los actores en otro tiempo nuestros *antiguos* portales, dignos mas bien de exitar la curiosidad de habitantes de aldeas y ver esos cuadritos tan sencillos y elegantes, exclamé: *el progreso es jeneral.*

Alucinado con los dos convites de espectaculos me puse á meditar á cual me dirijiria: por fin la musica tuvo mas imperio sobre mi corazon y me puse en camino (despues de haber preguntado donde era el local) por la calle de *La Paz* [antes Mercaderes] hasta la plaza de los italianos [antiguamente segunda plazuela de San Juan de Dios] donde se eleva majestuoso el bello edificio que los limeños tienen dedicado á las mas tiernas musas; toda la plazuela estaba cubierta de carruajes de todas formas y tamaños; el edificio se halla hácia al frente de la plaza y lo ocupa todo él; sobre seis gradas de piedras de un pie de alto cada uno se elevan unas hermosisimas columnas rostrales con sus magnificos capiteles, las que sostienen unos remates del estilo griego, sobre las que reposan doce estatuas de piedra blanca, en el centro se ve á Apolo rodeado por ambos lados de sus hermanas, y á los extremos se hallan á la derecha Minerva á la izquierda Mercurio.

Penetrado de admiración entré en el interior, tomando antes un billete de asiento de orquesta; el teatro estaba lleno de gente y la señal se dejó oír al momento en que yo entraba; una orquesta grandiosa comenzó á encantarme con su acento divino, y nada vi, mis sentidos todos se concentraron en uno solo; ¡que acentos tan suaves, que melodía tan armoniosa, en ella encontraba la variedad energética de Rossini, la suave melodía de Bellini, los caprichos de Donizetti, la gravedad sentimental de Behetowen y un *no se que* que tardé mucho en comprender, un *no se que* que fue enviado desde el Cielo á *la inspiración americana!*¹² un *no se que* en fin con que Dios ó la naturaleza, la influencia del clima ó de las costumbres ha puesto á todas las acciones, pensamientos y producciones de las diferentes naciones del mundo.

La orquesta concluyó su introducción y con el telón levantado la escena apareció á mis ojos clara y radiante como una fantasía de Schuberts..... salió Julieta y una triple salva de aplausos arrancó de su pecho acentos de amor y de ternura! oh! amigos que en un tiempo amé, porque yaceis tranquilos en la tumba, porqué no os levantaiis para venir á admirar conmigo á esta bella Julieta, limeña por la sangre y por el corazón!.... pero, mi buen Carlos, perdoname, no puedo decirte más sobre la música, mi pluma vacila al recordar las impresiones que sentí en esta noche, en fin el primer acto concluyó y por cinco minutos no cesaron ni los aplausos ni las coronas que desde los palcos arrojaban sobre el lugar que acababa de magnetizar Julieta con sus acentos, con sus lágrimas de amor!

Bajado que estuvo el telón me puse á examinarlo, su fondo era blanco, y sus extremos imitan perfectamente á una colgadura de terciopelo retenida por cordones de seda, en el centro está Apolo de pie, á la derecha é izquierda hay dos carros de concha, en el uno se halla Minerva sentada majestuosamente y rodeada de una aureola de luz—¹³ en el otro reposa inclinado el Tiempo circundado de densas nubes.

Los palcos, son unas hermosas galerías en anfiteatro, cuyas separaciones solo llegan hasta medio cuerpo, lo que me permitió admirar con libertad á ese jardín florido de nuestro suelo, á ese conjunto de gracias y juventud; aquí aparecían refulgentes trenzas formadas por hilos de oro, allí el ébano eclipsaba con su brillo en risos ondulantes, por aquí se admira las perlas, mas allá se adora el coral; por todas partes está esparcido el jazmín y la rosa, pero no, qué digo! este bello cuadro tiene sus bellos claros de alabastro; y sus ligeras sombras de ámbar!... Mi corazón latía en el pecho al ver tan cerca de mí tantos tesoros..... tantos tesoros, sí, pero entre todos ellos yo no veo la Diosa de mis creencias, y este recuerdo ahoga en gran parte mi placer.

En fin el 2.º acto empieza y la divina Julieta vuelve á magnetizar los corazones con sus gracias y su voz..... desde entonces nada ví, nada ví, una emoción secreta se apoderó de mí y solo me abandonó cuando el frío, la obscuridad y el silencio me hicieron ver que estaba solo; felizmente no habían todavía cerrado el Teatro, salí y me dirigí así al café de París donde tomé un cuarto para dormir, lo que hice en el momento pues estaba agobiado por las emociones del día.

Al día siguiente salté de la cama cuando las 7 sonaban en la Catedral, me puse mis vestidos y me acerqué a la ventana, el movimiento del puerto ya había empezado; en mi observación descubrí otra cosa mas, esta fué un telégrafo!... El que he sabido que comunica al Callao y después á San Lorenzo desde donde el guarda del faro que hay ahora en la isla anuncia los buques que están á la vista.

A las 10 me llamaron á almorzar lo que hice en una mesa redonda en que se hallaba reunida una sociedad escogida, los oficiales de los buques de guerra rusos, franceses, chinos, españoles y N. Americanos, esta fué perfectamente servida y me hizo recordar al famoso Very; á continuación monté en el primer Omnibus que pasó [pues los hai, ni mas ni menos que en Paris] y no teniendo yo direccion determinada me dejé llevar por él, fui observando paises nuevos que siguen la distancia que antes era murallas desde Montserrat hasta Guadalupe y que hoy se llama calle de la Independencia, dos jóvenes de los que venian en el Omnibus hicieron parar á la puerta de un gran edificio, sobre el que leí en grandes letras *Biblioteca Nacional*, esto excitó mi curiosidad y me decidí á entrar en él, difícil me sería explicarte, mi buen Carlos, la emocion de orgulloso placer que sentí al ver este santuario de los pensamientos de los siglos pasados, este santuario que los Limeños han elevado al saber; en él reposan las ideas grabadas de los mas antiguos sabios en un compartimiento destinado á sus obras; en otras se admiran las obras de los defensores del romanticismo moderno, por último hay uno exclusivo para los autores nacionales, en este lo primero que vi¹⁴ fué *Historia del Perú*, desde la conquista hasta nuestros días; con la precipitacion que se arroja sobre una fuente aquel que despues de un viage de algunas horas sobre un arenal caluroso vé llegado el momento de apagar la sed que lo devora, me apoderé de esa joya para mi tan preciosa, que iba en fin á naturalizarme de nuevo por medio del conocimiento de los sucesos con el pais donde ví la primera luz y donde por primera vez amé. Tomé pues el primer volumen y me senté delante de unas mesitas destinadas para los lectores, recorrí rapidamente hasta el año de 842 época para nosotros demasiado conocida.

Dos horas leí sin cesar, durante las que mi corazon latia con tanta fuerza que creí morir, oh! amigo mio que guerras! que revoluciones! que traiciones! qué ventas! qué intrigas! qué asesinatos graves! qué infamias en fin!!!!.....; la sociedad destruida, las leyes despreciadas, las tropas desmoralizadas, el crimen en el solio, y las virtudes encadenadas!!! ¿Podré yo referirte lo que he leído de un modo mas claro? oh! no, antes de concluir mi brazo quedaría helado! en mi proxima te remitiré la obra para que tu mismo la leas, por ahora me contraeré á referirte como ya tengo un amigo.

Absorto por el interes que me inspiraba tal lectura el tiempo corria velozmente; solo me sacó de ese estado el ruido prolongado que ajitaba un hombre que dio vuelta por todo el salon; á tal señal concluyó su lectura un anciano que leía cerca de mí, se dispuso á marchar y al parar cerca¹⁵ de mí me dijo:

—Amigo, ya es hora de irnos, son las cuatro, y la Biblioteca va á cerrarse.

—Mil gracias señor por la advertencia, pues es cosa que ignoraba .

—A!.. ¿donde se vá U.? lo llevaré en mi coche si U. gusta.

—Oh! no señor, mil gracias; vivo en el Café de Paris.

—Pues ese es mi camino, porque tengo la costumbre de dar diariamente un paseo en el puerto antes de comer, ese continuo movimiento industrial que allí admiro me rejuvenece cada día, con que vámonos sin cumplimientos.

A tan amable oferta, no pude resistir y colocado dentro del hermoso coche de ese bondadoso anciano nos dirijimos hácia Montserrat.

Por la conversacion quedó él informado de cuanto podia desear saber con respecto á mi; y yo quedé sabiendo de él que tenia mas de 100 años y que habia influido en un tiempo en los negocios del Estado, al pasar por delante del Café de Paris el coche hizo alto; mi nuevo amigo me dijo:

—Caballero, quédese U. en su casa; yo vivo en el número 67 de la calle Union, á donde podrá U. ir con toda confianza cuando guste, adios.

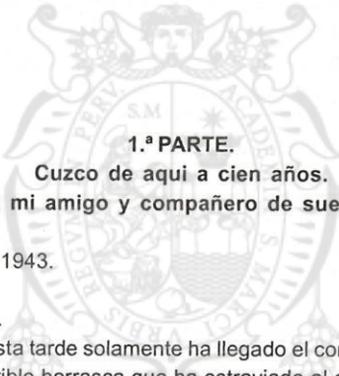
Y el coche se alejó.

Subí á mi cuarto, y me puse á meditar sobre los sucesos del dia, poco despues dieron las 4, hora en que sale el correo que debe llevar la presente; dignate contestarla enteramente, que yo por mi parte te ofrezco continuar de un modo igual al que he comenzado.

Adios amigo, te saluda hasta Agosto tu invariable.

J. M. de P.

4 de Julio de 1843:



1.ª PARTE.

Cuzco de aquí a cien años.

Contestacion á mi amigo y compañero de suerte D. J. M. de P.

Cuzco 1.º de Junio de 1943.

Mi amigo y compañero.

A las seis y media de esta tarde solamente ha llegado el correo con tu carta de hoy, hora muy tardía, ocasionada por una terrible borrasca que ha estraviado al coche aéreo en las altas rejiones, que por poco lo obliga á hacer escala en la luna, pero ha llegado sin novedad.

Poco ó nada me sorprende, amigo, la descripcion que me haces de la trasformacion de Lima, de esa tu querida patria. Muy al contrario, veo que son pocos los progresos que han hecho los Limeños, en estos cien años que nos separan de *aquella noche*, en que reunidos los dos lamentábamos la suerte de la patria. ¡Que tiempos aquellos, mi amigo, en los que se despreciaba el romanticismo y se relegaba al romántico á una cobacha de San Andres!!! ¡Gloria al Todopoderoso, que apiadado de nosotros y de nuestros terribles aprietos, nos arrebató de este mundo, para reservarnos la vista de la suerte feliz que guardaba á esta patria!

No puedo dejar de creer que hemos nacido bajo una misma constelacion; pues el mismo dia que volviste á la existencia material á bordo de un buque ingles, me encontré repentinamente en un buque de vapor chino, cuya tripulacion hablaba lengua Quichua. ¿Como podré describirte mis sensaciones al volver á la vida? Ni la pluma del celeberrimo poeta, contemporáneo nuestro, D. Anjel Fernández de Quiñones fuera capaz de pintarlo. Fuera de mí, pregunto al capitán qué rumbo era el que seguíamos.

¡Como! no sabe U. que hoy entramos en el canal de Mayro, y mañana en el Cuzco!

Quedé absorto; pero al poco rato, reflexionando el trascurso de cien años que habia pasado en la inmensidad, esta consideracion me hizo incrédulo.

Efectivamente una hora despues, entramos en un magnifico canal de una legua de ancho, que tan pronto atravesaba fértiles llanuras, como pasaba por debajo de gigantescos cerros. En la cima de los Andes, se veia el continuo movimiento de los brazos telegráficos; hasta los cerros estaban cultivados, y una población rica é industriosa, parecida á un enjambre de abejas, cosechaba á un tiempo los dones de Baco y Ceres. Pero, lo que mas llamó mi atencion, fué una pirámide de mas de tres mil metros de alto, que se vé á cuarenta leguas de distancia, coronada por una estátua de cien codos que te quiero describir luego.

Antes de entrar en la ciudad, pasamos por debajo de las piernas de un coloso, que deja muy atras el de Rodas y luego fondeamos en el Cuzco.

Fuera obra de otros cien años, el describirte los innumerables edificios de esta ciudad, su suntuosidad y elegancia; te bastaria saber que Balbec era una aldea en comparacion; que las casas particulares son otros tantos palacios, con columnas de porfiro y alabastro, todo en el orden ejiptico y chino, mil veces superior á tu griego. Como lo sabes, se habia restablecido el imperio de los Incas, y el actual Emperador Portanqui Inca, ha realizado las maravillas de las Mil y una noches. Una sola lámpara, de cien varas de diámetro, suspendida en lo alto de la pirámide, alumbrá toda la ciudad, é iguala la luz del día.

En la actualidad la ciudad de los Incas podrá tener arriba de cinco millones de habitantes y treinta leguas de circunferencia.

En vano he buscado fondas para alojarme, ya no las hay; todos los viajeros se apean en el hotel Quijotesco, de mas de doce cuadras de largo sobre tres cuadras de fondo, en el que viven á costa del Estado.

La biblioteca tiene doce millones de tomos; ciento ochenta teatros apenas dan abasto á la curiosidad pública. Tal es la armonia, y tal los acentos melodiosos de nuestra música, unida á la china, rusa y omaguasina, que todas las noches se mueren de placer mil y mas personas. La concurrencia en los paseos públicos es tan grande, que los coches, calesines, birlochos, caballos y caballeros pedestres, no caben en ellos; allí se reunen todos los elegantes y señoras muy lujosas; allí ostentan ellas sus trajes de raso; unas, de color del *pensamiento*; otras, de color de la *fiebre amarilla*; estas, de color del *juicio*; otras, de color del *amor*; todos colores definibles ahora é indefinibles hace un siglo.

Deseoso de conocer la causa de un adelantamiento tan estupendo, me diriji á un anciano que paseaba al pie de la pirámide. Este me miró atentamente, pasó la mano á los ojos, en ademan de quitarse una nube que lo impedia ver, volvió á mirarme con atencion y exclamó de este modo:

—¡Taita de mi corazon! ¿de donde apareceis despues de una ausencia tan larga? Bien os conozco; pero ¿vos no conoceis en mí á vuestro nieto y ahijado Carlitos?

En efecto, lo consideré á mi turno, y á pesar de estar mis ideas algo trastornadas, recordé esas facciones que la vejez había desfigurado; le abrí los brazos y lo estreché tiernamente contra mi pecho; mis lágrimas se soltaron de gusto y nunca he conocido la felicidad tan á lo vivo como en ese momento.

Mi nieto me llevó al interior de la pirámide, diciéndome que esa era su morada; me presentó á su familia, que consistía en doce hijos y cuarenta y un nietos, á quienes di mi bendición.

En seguida, pedí á mi Carlitos la razón de una transformación tan inaudita y me habló en estos términos:

«El Emperador mi amo me ha nombrado guarda de esta pirámide. Desde el día que habéis desaparecido de este suelo, con vuestro ilustre amigo D. J. M. de P. Los peruanos no quisieron echar al olvido la memoria de ese famoso varón, y con ese objeto empezaron á levantar las bases de esta nunca bien ponderada pirámide, obra gigantesca que eclipsa cuantas maravillas ha producido la mente humana; á cuyo lado las pirámides de Egipto fueran unos pigmeos. Trescientos mil hombres han trabajado diariamente en esta obra, que se ha concluido al cabo de treinta y cinco años. La estatua que domina este portentoso monumento representa á vuestro amigo, está fundida en bronce. Apenas la colocaron en la extremidad de la pirámide, cuando una especie de frenesí, comunicado sin duda por el espíritu que la aviva, se apoderaba de los que alcanzaban á verla para dedicarse á las artes y se hicieran constantes en el trabajo. De esa fecha data nuestro bienestar social; de allí data nuestro odio á las guerras y revoluciones; entonces en fin se vieron á los militares hacerse frailes y á los frailes hacerse militares. Seguidme, os conduciré á las galerías, desde donde podéis ver los geroglíficos que contiene, y la inscripción que está al pie de la estatua; como el día no alcanza para ir hasta la cima nos alojaremos en el hotel del Perro Oriental, que está á medio camino.»¹⁶

La pirámide tiene doscientos veinte y cinco pisos ó galerías; cada galería se halla adornada con muchos grupos esculpidos en mármol. En unos y otros representan signos analógicos á los hechos memorables y á los amores del héroe en cuya memoria se erigió la pirámide. En unos, se ve á un joven, con sus largos cabellos y unos dientes sobresalientes, sentado en una espléndida mesa, junto á una duquesa cuando menos y una princesa real cuando mas; en otros, se le vé en ademán de recibir un perro oriental de manos de la misma duquesa ó princesa. Finalmente son tantos los geroglíficos que hay, que temo fastidiarte con su relación, aunque mas que á mi te interesa conocerlos, por ser tú parte interesada. Después de una penosa subida de tres horas, no tuvimos valor de seguir adelante. Pasamos la noche en el hotel cuya descripción es tan maravillosa que me la reservo para otra carta.

El día siguiente, madrugamos temprano y seguimos nuestra subida. Llegamos al pie de la estatua á las cuatro horas de haber emprendido nuestra marcha. Allí se lee la siguiente inscripción:

«Los Peruanos agradecidos dedican esta obra á la memoria de su inmortal reformador, economo-político, lejislador, astrólogo, profeta, condecorado con la medalla de San Andrés, primo del célebre Leon Africano esparterizado, miembro de las academias de Bedlam y Charenton, corresponsal de las de Pekin, San Petersburgo, Tobolsk é Ispaham, benemérito del Parnaso, amante del color ébano y famoso por sus apetitos anglofóbicos, que nació en el año de la gracia de 1817 en la ciudad de Lima [a] de los Reyes.»

Mi nieto al bajar me dijo: «Vuestro amigo, este nuestro bienhechor, tenía, como la sabeis, la cabeza muy volcadizada; por lo tanto, han creído que el mejor medio de representarla era, poniéndole en la cabeza la lámpara que alumbraba toda la ciudad».

Adios, mi antiguo compañero, queda tu carta contestada, como me lo recomiendas, ya ves que por acá estamos mas adelantados que en Lima. Aguardo tu carta de agosto y en contestacion te describiré los demas monumentos. Hasta tanto, adios, mi viejo compañero. Tu afectísimo.

Carlos de A.

1 de Agosto de 1843:

FOLLETIN.
Lima de aqui a cien años.
SEGUNDA CARTA.*

Julio 3 de 1843.

Mi querido Carlos.

Loco de gusto por haber en fin recibido tu contestacion, tomo la pluma para agradecerte la exacta y precisa noticia que me das sobre el *Cuzco*, así como sobre Ayacucho, ciudad de primera importancia en nuestra historia y á la que todo peruano debe amar, si recuerda que la sangre derramada en su suelo fue la que selló nuestra independenciam y la que sacandonos del vergonzoso estado de colonos, igualó nuestra suerte á la de todas las naciones libres: quiero examinar bien *ambas noticias* y mi opinion sobre ellas te la remitiré en mi próxima. Veo con placer que piensas dar un salto á Arequipa, y si lo realizases te pido la seccion de tu diario de observaciones, porque esa ciudad enérgica é industriosa ocupa en mi corazon un lugar que muy pocas le podran disputar. Por esta vez me contraeré exclusivamente á Lima pues que la cadena de los sucesos me ha atado tan fuertemente á ellas; y ampliamente provisto de material continuaré cuando deje satisfechas tus dudas sobre la Inglaterra.

No te disimularé que me fue bastante extraño el que tu que me conoces pudieses creer mi noticia sobre la Inglaterra hija puramente del deseo de reirme un rato, y temeroso de que el que me lo habia dicho me hubiese engañado, volé á bordo del buque que me trajo para pedirle una explicacion.

Ved lo que me dijo:

—Muy cierto y positivo es que lo que le dije á U.; la Inglaterra hacen años que no es mas que una isla cuyo pequeño influjo no puede por ningun caso compararse con la Inglaterra de Guillermo ni de Victoria, y lejos de que en esto deba U. encontrar algo de sorprendente, solo debe U., me parece al menos, considerarlo muy natural; para ello con abrir la historia de las naciones quedará U. plenamente convencido; y si no, ¿digame U. donde está esa magna Babilonia, donde Atenas, donde

Cartago, donde la hija querida de Romulo??..... en la nada!!! y cuantas y cuantas enteramente en el olvido, cuantas que la historia misma quizás no ha podido eternizar!!! Las naciones, amigo mio, son como los hombres, tienen su infancia débil y vacilante, su juventud llena de fuerza y lozania, su edad media adornada por el saber y la enerjia, esta es la época de sus glorias..... despues llega la vejez débil y achacosa, á ella sigue la muerte.... la nada.... el olvido!!!

Vea U. pues mi amigo, si hubo ó no razon para que Albion despues de haber tenido infancia, juventud y edad media, tuviese vejez y muerte. Las razones que para ello hubo son demasiado conocidas; la Rusia *decretando* en 1842, la emancipación de sus siervos, haciendo tratados de amistad y comercio interior con la China en 1843, y en la Francia en este mismo año, fue la que elevandose á sí misma decretó con la emancipacion de sus esclavos la caída del imperio británico: con que así mi buen amigo, otra vez venga U. á bordo para tomar una copa juntos, pero nunca para dudar de lo que le he dicho.

Ya ves, Carlos querido, que no fue gana de reirme el referirte, con sencilla naturalidad los sucesos de los tiempos; jamás la desgracia escitó en mí la sonrisa; jamás tomé personas señaladas para hacerlas objeto de mis burlas; la nacion inglesa siempre escitará simpatias á todo corazón noble, su recuerdo siempre para mí será venerando; ¿y como podía ser de otro modo? ¿no es ella la que dando ejemplo de magnanima equidad contribuyó *sola* con enerjicos esfuerzos a la *extincion del comercio de negros*, la que dió libertad é independencia á esa gran parte de la especie humana?

Queden pues tus dudas satisfechas, amigo querido, y no vuelvas a desconocer el caracter de tu amigo.

Por principio á esta mi segunda carta me ocuparé hablandote sobre la poblacion de Lima: tu sabes que cuando en el delicioso valle del Rimac se fundó la ciudad de los reyes (ahora Lima) el 18 de Enero de 1535, solo contó por habitantes doce españoles que se hallaron presentes, que esta se aumentó considerablemente de un modo que puede llamarse rapido, a favor de la emigracion española á las Indias; y que en el apojeio de su grandeza durante el dominio español, su poblacion se habia elevado á mas de 60,000 almas; tampoco ignoras cuanto fue decimada por las guerras de la independencia, ni el calamitoso estado á que las guerras civiles la habian reducido en el año de 1840! ¡Cual debe ser ahora tu sorpresa al saber que Lima cuenta hoy 300,000 habitantes! yo mismo te confesaré que á primera vista esto tiene algo de maravilloso, y que parece en efecto realizar los fantasticos cuentos de las *Mil et une nuits*; pero si se toma en consideracion las causas que á ello han contribuido, nada te parecerá mas natural; trataré de convencerte.

Figurate que á continuas guerras civiles, se siguió una paz octaviana, que los talentos ocupados en la intriga, se ocuparon con preferencia en la creacion de obras utiles al bien jeneral, que el amor á la molicie y á los vicios fue reemplazado por el amor al trabajo y á las virtudes cívicas; que un gobierno paternal é ilustrado dictó leyes liberales que sin perjuicio de la patria escitó en los extranjeros de las diferentes naciones del mundo, el deseo de venir á confundir sus afectos con los nuestros, alentar nuestras virtudes con las suyas, y darnos el ejemplo de industria, actividad, orden y economia; y verás que despues de estas transformaciones morales y políticas, *que mas al tiempo que al jenio es dado hacer*, y que entre nosotros ya por fortuna han tenido lugar, cuan facil te será comprender que Lima cuenta 300,000 habitantes, y que estos pueden ya considerarse como una base de solidas esperanzas para sus glorias futuras! ¡á la verdad que lloro haber aun

nacido, creo á Lima llamada por el destino á ocupar al mundo, con sus grandezas, creo que las producciones de sus hijos ocuparán maravillosamente algun dia al orbe todo; si lo creo; pero en la remota posteridad, cuando ya las cenizas de nuestros despojos hayan atravesado el aire y servido á fomentar la vejetacion de las plantas á avivar el aliento de nuevas jeneraciones! oh! y porque no me reservó el destino para entonces, cuan feliz hubiera sido!

Convencido como debes quedar del aumento tan considerable que Lima ha tenido en poblacion, debes ahora encontrar muy natural el que te diga que tambien se ha aumentado territorialmente.

La ciudad tal cual la conocimos no bastó á los 50 años de reformas para la poblacion, y no siendo posible edificar casas mas altas por los temblores, fue preciso aumentarla en su estension; diez años despues no bastaron ni los barrios de la *Independencia*, (antiguas murallas de Montserrat hasta Cocharcas) ni los de la calle del *Libertador* que eran la prolongacion de los primeros, y que llegando hasta el Cercado, hacian de él un arrabal de Lima; al mismo tiempo se habian ido elevando casas nuevas en el camino del Callao, y cinco años despues este se hallaba unido á Lima por una calle hermosa y elegante á la que le dieron el nombre de calle de Paris el dia en que con réjia solemnidad el Callao fue bautizado con el nombre de Ciudad de Santa Rosa, queriendo hacer de este modo los limeños un recuerdo cariñoso á la tierna virgen que para elevarse, á mansiones mas felices floreció en su suelo.

Cuando te dirijí mi primera quedé algo indispuerto y solo pude salir á la calle tres dias despues, me puse á caminar con direccion al puente continuando mi paseo hasta la alameda de los Descalzos que hoy se llama *alameda del Paraiso* nombre que á la verdad merece por lo mucho que la han embellecido; mi paseo fue delicioso, mi corazón resintió impresiones bien agradables; la tarde estaba hermosa, el cielo se hallaba claro, un zefirillo suave ajitaba blandamente los arboles y hacia á sus hojas producir un ruido sordo ¿serian acaso palabras de amor que unos á otros se dirijian? que sabemos! el autor de la naturaleza al darnos la intelijencia y la facilidad de discurrir y comprender se reservó el conocimiento de ciertas cosas para nosotros inintelijibles ¿será acaso esta una de ellas?..... en uno de los bancos de la alameda se hallaba sentada una joven de hermosa presencia; en su frente se leia el candor, en sus ojos la intelijencia, ¿palparia su pecho de amor? que sé yó; la ví, la admiré y di un suspiro; siguiendo mi camino.... no era ella la que yo buscaba!!! mas lejos se hallan los Descalzos, lugar santo de llanto y de arrepentimiento, varias cruces vi en su entrada, una fuente á su derecha, ¿es acaso la de la agua de la vida? quizás! quizás! á pocos momentos llegaron ecos á mis oidos, ah!.... son los misticos cantares.... es la oración!!! volví sobre mis pasos y me dirijí á la opera, se daba la *Somnambula Americana*. Entré y me coloqué en una luneta; aun no era tiempo; me distraje examinando mas detenidamente la sala; es hermosa y grandiosa, creo podrá contener cinco mil personas; poco á poco esos cuadros vacios y sin vida se fueron animando, por aqui una cabeza romana aparecia con sus finos perfiles, por otro lado se encontraban mis ojos con los de alguna bella griega ó picante andaluza; todo era gusto, todo distracciones á cual mas agradable. ¡Dios mio! piedad!.... ¿no la veis? si, ella es mi compañera de viaje... y salté de gozo al ver entrar en un palco á aquella en quien tanto pensaba!!! ¡Cuan bella está! oh! amigo mio! al verla me siento volver á la vida del alma! ¿podré trazarte acaso un cuadro perfecto de su anjelical belleza; ah! imposible... es ella tan bella, yo la amo tanto! mi pluma desgraciaria esos perfiles tan delicados que Dios se complació en formar, y de las que solo un anjel del cielo podria delinear la perfeccion, jamas los pinceles de Rafael crearon tan divina criatura!!! ¡jamás el imortal Canoba concibió belleza tan perfecta! mi alma creeria profanarla si mis labios impuros pronunciasen siquiera su nombre, y sin embargo tu desearas que te lo diga: el que los hombres le han

dado jamás lo escribiré; en mi corazón la llamo *Ángel de cándida pureza, Ángel de amor y de bondad*; bajo estos nombres la amo, bajo estos pienso á cada instante en ella... reconozca tu por Delia, sea este su nombre en nuestra correspondencia.

La música con acentos suaves y melodiosos ocupó pocos momentos después mi atención; que fantasía tan hermosa la que el compositor, génio músico de América, había dado por introducción á su *Somnábula*! concluida ésta, salieron los personajes y entre ellos *Clorinda* y *Teresa*; limeñas adoradas, y adorables por su talento y por sus gracias; la una conquistó con la dulzura, la otra convenció con la energía, cada cabatina era un estrépito de aplausos, cada *duo* un diluvio de coronas; que digna recompensa! jamás Augusto hizo un acto de justicia mas adecuado! jamás la voz del pueblo fue mas soberana!

El primer acto concluyó. ¡Délia mía! Délia querida ¿por qué no vuelves hácia mí tus ojos bellos? ¡paciencia!.... indiferente á cuanto pase, desde aquí yo te contemplaré..... mas no.... con aquel arrojo temerario que solo la pasión al hombre diera me levanté y al salir le diriji un saludo; gracias, mil veces gracias, me lo has contestado.... yo no lo olvidaré.

Sali á fuera y no me atrevi á volver á entrar, me fui á mi cuarto confundido, y animado por el temor y la esperanza; tres días después recibía de manos de un criado suyo la tarjeta que en los países civilizados se manda al compatriota que vuelve después de una larga ausencia.

Esa noche mi sueño fue agitado, temprano me vestí; sali á caballo y di un paseo por la calle de París (antes camino del Callao), á las diez volvi á mi cuarto y almorcé.

A las doce un solcito de invierno, alumbró debilmente la tierra y secó en pocos momentos el aguacero de la noche que aun humedecía el piso; me animé á salir, envuelto en mi paltot y con un habano en los lábios, me diriji á la plaza; admiré sus mejoras, el piso comodo que la circunda, las columnas rostrales que sirven de base á los fanales de la noche, la arboleda que separa el centro del camino de los carruajes, todas estas cosas ocuparon agradablemente mi atención; ví entrar alguna jente á la catedral y la imité; el interior de la iglesia ha sido restaurado y en el cuidado de las cosas destinadas al culto se observa mas aseo que en otro tiempo; una reforma de grande importancia á mis ojos he notado, esta es los *asientos destinados á las señoras*, semejantes á los que se ven en todos los templos de Europa; al verla me he complacido de ver destruida entre nosotros aquella costumbre tan horrible que esponia á la principal señora á estar arrodillada á los pies de su cocinero, ó á recibir un porrazo en la frente con la bota claveteada de algun marinero, sin contar otras molestias que no dejan de merecer mi consideración.

Algo conmovido como era natural estarlo al ver innovaciones tan útiles: seguí caminando hasta cerca del altar mayor; el sonido de una campanilla iriendo mis oídos me hizo arrodillarme, distraído incliné la cabeza; ah! Carlos! ah! amigo mio! ¡que casualidades tan felices suele haber en la vida del hombre! ¡quien me podría decir que en esa mañana, que en ese momento me iba á encontrar de rodillas sobre *la tumba de Pizarro*!!.... «*restos del génio sublime*, reposad tranquilos en medio del silencio en que yaces, el nombre de aquel que llevasteis queda inmortal entre nosotros; su alma enérgica y avida de anchar los límites del mundo conocido conservará en las futuras jeneraciones del Perú, un recuerdo que jamas se borrará, una fama que ningun otro eclipsará, un renombre que esculpiendose en nuestra historia, será tan eterno como el mundo!!.....»

Sorprendido, atonito, confuso por la multitud de ideas que tan rara é inesperada descubierta me causara, me puse á caminar maquinalmente, sali de la iglesia, atravesé la plaza y el puente, y me encontré sin saberlo en una magnifica calle á orillas del rio que me dijeron llamarse calle de Liverpool, (antiguo tajamar) la que esta ocupada por comerciantes, y embellecida por la hermosa alameda que forma sus limites cerca del agua, dejando un espacio de catorce varas para la libre circulacion de los carruajes; en seguida me meti en un bote y en un momento me hallé del otro lado, á la puerta del Hotel de Paris donde vivo, subi á mi cuarto, me varié el vestido, y de lebita y guantes me encaminé al número 67 de la calle de la Union [*antigua calle desde Bodegonas hasta Juan Simon*] donde mi nuevo amigo me habia dicho que podria buscarlo.

Llegado que fui á la casa, entré, admiré de paso su sencillez y elegancia; un criado me anunció, el anciano en persona salió á recibirme.

—Pensaba en U. en este momento, me dijo.

—Honor es este señor, del que no me considero digno.

—Nada de eso; pues estaba contandole á mi bisnieto la casualidad de nuestro encuentro, y la rareza de la historia que á U. conocerme, la que espero, que me explicará.

—Esta será para mi una satisfaccion; sobre todo si ella me dá derecho para suplicar á U. me aclare muchas dudas.

—Con gran gusto lo haré siempre: mira Luis (le dijo á su bisnieto) de que nos saquen el coche, y que á las cinco y media lo preparen; pasearé hoy con el señor.

Salió corriendo Luisito que es un gallardo muchacho de 14 años, y á pocos momentos volvió.

Mi amigo, se colocó en un sillón á la Voltaire; me ofreció otro cerca de él, Luisito se apoderó de un banquito, me ofreció un cigarro y estando de este modo me dijo:

—Mi amigo, á mi edad la etiqueta es fastidiosa, asi es que lo primero que de U. exijo es entera confianza; hoy comerá U. con nosotros, y esta será ocasion para presentarlo á mi familia, la que está prevenida en favor de U. ella vive en los altos, yo ocupo los bajos con Luis, solo las horas de comer nos reunimos y por la noche; el día ellas lo consagran á sus ocupaciones; verá U. una familia de la que la natural amabilidad le gustará; hagase U. su amigo, ellas lo presentaran á sus buenas relaciones, y en poco tiempo no necesitará U. de venir á tertuliar con el centenario.

—Siempre será muy agradable para mi la bondad que se digna U. dispensarme y le....

—Muy bien, muy bien; á proposito, dígame U. que dudas son aquellas que desea U. que yo le aclare!

—Muy mal me espliqué al decirle á U. que me aclarase dudas, debi suplicarle que me refiriese los sucesos ocurridos en mi pais durante mi ausencia, asi como las causas que á ellos contribuyeron.

—Mire U. Artur, contestar á esa pregunta es empresa mas que ardua, sin embargo el deseo de demostrarle á U. mi cariño me hará emprenderla; entretanto no olvide U. que soy viejo y gastado ya por los años y por los acontecimientos, que mi lenguaje es cortado, el eco de mi voz fatigante, y mis palabras revestidas de aquella acritud que aunque anexa casi siempre á la verdad, es la mas desagradable al oido.

Dicho esto, el anciano parecia reconcentrarse en si mismo con la vista clavada en el cielo que al traves de los cristales veia permaneci6 algun rato silencioso; despues sac6 su caja, aspir6 una pequena dosis de Macuba, y dirijiendose á mi me dijo:

Concluirá.

2 de Agosto de 1843:

FOLLETIN.
Lima de aquí a cien años.
SEGUNDA CARTA.

Julio 3 de 1943.

—Amigo Artur, desgraciada y muy desgraciada fue por largo tiempo esta patria donde hemos nacido; cuando la subita desaparicion de U. ya era el Perú un cadaver yerto y horrible al que roian los huesos una multitud de aves de rapiña, a las que ni el fétido hedor que exhalaba ni la presencia de su deudor las atemorizara, tal era la ferocidad de esta especie de animales que mientras mas habian comido mas comian; si se les amenazaba, entonces devoraban....

Las revoluciones y los pronunciamientos se jeneralizaron tanto, que ya se les veia vender diariamente en la plaza junto con las provisiones de boca; así es que junto con las cargas de camotes, de yucas y otras legumbres llegaban las cargas de proclamas, de actas populares, de pasquines y de planes; uno y otro se distribuia, se leia, circulaba y producia su efecto; una cocinera compraba medio de mantequilla y la recibia envuelta en una proclama del jeneral, del coronel, del mayor ó del capitan tal ó tal; tal era amigo mio, el grado de degradante humillacion al que la cadena de los desordenes habia reducido el antiguo, el brillante imperio de los hijos del Sol!....

Un pronunciamiento era la cosa mas fácil de hacerse; se ponía á la cabeza de él un jefe militar aunque fuese tan solo teniente; y el primer paso que daba era convidar á tomar las once á veinte ó treinta personas afiliadas y afectar á esta clase de desayuno; el espíritu (nada santo) circulaba en los vasos, pasaba á los cerebros é iluminaba sus almas; estas prorrumpian en patrióticas exclamaciones sirviendose para ello de sus lenguas que ya eran de fuego—Entonces se firmaba la acta, redactada seis meses antes, la que ninguno leia, por ser improvisacion de los nobles y jenerosos deseos que animaban á toda la junta; en la que nunca faltaban dos ó mas padres de familia respetables, uno ó mas parrocos y algunos alcaldes («dicen que en una ocasion ciertas monjas quisieron agregarse, pero que fue inadmisibile su propuesta»); fuerte ya el jefe de la revolucion, con su acta, ponía en movimiento su jente; á unas las despachaba á trabajar por la causa, á otros á calentar los departamentos, villas, pueblos &a. &a.—Al mismo tiempo se publicaba un bando y dos proclamas; la una se dirijia al pueblo, la otra al ejército. En la primera se cantaban las

virtudes y fasañas del grande *Santo que acababan de canonizar y proclamar*; los pueblos las leyan, veían todo lo que pasaba y seguían tranquilamente su camino.—Oh peruanos del siglo XIX cuan santos, cuan buenos erais!! la lectura de vuestras desgracias siempre causará dolor y exitará simpatías en todo el mundo!!....

En la segunda proclama se dirigía el *jefe* á los soldados, [«aunque el ejército fuese un solo cuadro incompleto»] y les decía cuanto la patria agradecería esa *Reforma*, cuanto los pueblos la suspiraban, cuanto en lo sucesivo las leyes serían buenas y cuanto obedecidas; en fin las virtudes, servicios á la patria y valor del *Santo recién retocado*, era lo último: por final concluía con esto ó cosa parecida:

«¡Soldados, en vuestro valor confía la patria; sed firmes hasta el último momento, y triunfad ó morid al lado de vuestro—jeneral, capitán ó sarjento &a.!»

Al siguiente día salía otro *Bando*; este exigía un *emprestito voluntario*, y la entrega de todo *perrecho*; el segundo artículo pedía *todos los caballos* á sus dueños; el tercer artículo era una orden para que los dueños de los caballos se dejaran amarrar, pues de lo contrario saldrán los amarradores á hacerlo callar y plazar; á esto le llamaban los jefes *partidas de reclutamiento*, los muchachos *leba*.

Mientras tanto la *intriga* continuaba; los *emprestos* se hacían efectivos; los hombres se quedaban sin armas para defenderse; las mugeres sin maridos, las madres sin hijos, las hermanas sin hermanos, los campos sin labradores, la industria sin labrar, los pueblos sin jente!!!

—¡Ay amigo! por Dios basta!!!.... pero, ¿y los pueblos del Perú que hacían, en que pensaban, donde estaban sus almas, en que ocupaban sus brazos?...

—*Sus almas!*... en suspirar durante el dolor... en reirse una vez habrá pasado; sus brazos... en cargar con el fusil de guerras siempre injustas y patricidas; en arrancar el pan de boca del hijo del pobre artesano, para engordar con él los caballos del palacio; en desnudar al hombre honrado para vestir al soldado perfido que lejos de ser el sosten de la patria se convertía en su más impio asesino; en deshonar la patria sosteniendo luchas infames, injustas y degradantes; luchas que presentaban al Perú ante las naciones cultas como de un *Ente-Pueblo*, juguete de los caprichos de unos cuantos ambiciosos, que jamás supieron lo que es amar, pues no amaron su patria, jamás lo que es respetar, pues hollaron sus leyes; jamás lo que son virtudes, porque ninguna tuvieron; jamás lo que es honor, pues solo cometieron deshonras.

—Toqueme U. el corazón y vea como palpita amigo mio! es tan horroroso todo lo que U. dice...

—Pues aun no lo digo todo Artur, peores cosas hay que contar.

—¿Pero, qué no habían hombres que se sacrificasen por los demás; no había uno siquiera que enseñase á los pueblos que SU APATIA era la causa principal de sus desgracias? ¿no había peruanos que amasen á los peruanos?

—Bien, muy bien, Artur; pero aunque los hubiese, que quiere U. que hicieran solos, ni tampoco como les era dado enseñar á los pueblos?

—¿Y la prensa señor, por Dios, era por ventura desconocido entonces el poder de su majica influencia?

—¡La prensa! Artur, Artur! ¡como se conoce que ha estado U. ausente mas de cien años y que cuando su desaparicion aun era un muchacho!

¡La prensa! pobre del que entonces lo hubiera hecho; mas valor se necesitaba entonces para escribir en el Perú, y sobre todo un peruano, que el que tuvieran los denodados guerreros que combatieron el atemorizante ejercito de Jerjes!

—¿Y por qué? qué les podria haber sucedido?

—Pequeña cosa á la verdad! recibir por contestacion á cosas verdaderas, falsedades; por recompensa á la moderacion, insultos y en abundancia; por premio á los buenos deseos, burlas, calumnias, desaires, enemistades, sin contar otras muchas cosas; desde luego, esto que digo á U. lo tengo de la esperiencia; dos peruanos intentaron en diversas epocas *decir la verdad*, y ambos recibieron lo que acabo de referir, en señal de agradecimiento.

—Pero quizá herian á algunas personas, y estaria natural que se defendiesen.

—Herir!!!... oh Artur.... mucho los conocí, no eran capaces; el uno era un jénio poético que deseaba ver á su patria tan bella y hermosa cual su imaginacion la contemplaba; el otro era un muchacho de buen corazon, incapaz de tener aquella dosis de perversidad que es necesaria para concebir insultos.

—¿Y entonces por qué lo hicieron, por qué lo hacian?

—Nada; por reirse, porque era entonces la pasion dominante; sabia U. que un hombre se habia arruinado, otro se hallaba deshonrado, otro habia sido insultado públicamente, y se los figuraba U. sumerjidos en la meditacion que el deseo de reparar la fortuna, recuperar el honor perdido y vengar una ofensa deben inspirar naturalmente á los hombres de honor: pues no señor; clásico y muy clásico error era el figurarse esto; encontraba U. al *arruinado* ostentando un lujo escandaloso, y *riéndose*; al *deshonrado*, lo veia U. conversar sobre la delicadeza del honor y con la *sonrisa en los lábios*; al *befado* referir las *proezas* que hizo en Madrid, Leon, Paris y otras ciudades, y concluye *riéndose* de sus gracias y asegurando á la sociedad que ya habia variado y que su *filosofia* le habia enseñado á despreciar esas cosas y á *reirse de todo*.

—De modo que la filosofia del pensamiento y la experiencia, habia sido reemplazada por una filosofia que llamaremos... *risible*...

—Despreciable!! es como debe llamarse, Artur!

—Pero bien: ya que los particulares no podian hacer nada, por que no lo hacian los militares? ¿qué acaso no habia tampoco militares buenos y honrados?

—Si los habia, valerosos y honrados, animados por los mejores deseos á sacrificarse por la patria! ¿pero qué podian hacer unos cuantos, envueltos como se hallaban en una atmósfera co-

rrompida, sin fé y sin pundonor;... ser victimas estériles, sacrificadas en el altar del capricho por manos criminales!!! –oh! amigo! la patria se hallaba ya en un estado del que ningun poder humano podía sacarla: los hombres desesperados jemian en apático silencio; las jóvenes nacidas á la sombra de tantas desgracias se marchitaban antes de vivir, cual flores delicadas destruidas por el ardor de los trópicos cuando les falta el refrigerante rocío del cielo; los extranjeros mismos se compadecian sinceramente de ver tan horrible y tan calamitoso cuadro; ya no quedaba en fin la mas remota esperanza de poder sacar la patria del negro abismo en que sus hijos la precipitaran– y enlutada y llorosa esperaba tranquila el momento en que su nombre desapareciera de entre las naciones!!!....

–Por Dios!... basta señor!!! basta....

–Oiga U. Artur.... Asi como al hombre le es casi imposible adivinar al contemplar el cielo durante la noche, cual será su aspecto en el venidero día; asi en la mayor parte de las cosas sus cálculos y previsiones estan sujetas á error; tal fué lo que sucedió con respecto á todos aquellos que con demasiada justicia se hicieron sobre nuestra patria; *la mano del Jénio Divino que del caos sacó el maravilloso mundo* –con un soplo lo varió todo.... una mañana el cielo amaneció puro, elevado y sereno; la estrella de la mañana estaba mas brillante que nunca; el aire era suave y esparcia por el espacio perfumes balsámicos; los hombres, sentian una dulce conmocion y se reian con el corazon:– En medio de este tránsito súbito de los elementos y de las cosas, un eco sonó al oido de nuestra madre patria y con acento divino le dijo.

«No llores, no llores mas hija querida de Pizarro, cesen tus lamentos, rásguese tu negro velo; aparezca en tus ojos la sonrisa, renazca en tu corazón la esperanza; tus desgracias han cesado, el Eterno te protege.... vas en fin á ser feliz!!!....»

Una densa nube cubrió la estatua de la patria, un ay!... se dejó oír en los aires; pocos momentos despues la nube se aclaró, la triste viuda habia desaparecido –en su lugar se vió á una hermosa joven cuya mirada enérgica y sublime parecia anunciar á las naciones sus futuras glorias!

Desde ese día amigo Artur empezó para el Perú la *era de su felicidad*; los hombres se animaron y pensaron, los partidos se concentraron en uno solo –*La Patria*, esta era la señal de union entre sus hijos y de la que iban á salir los admirables frutos que hoy á U. sorprenden.

Diciendo esto mi amigo, vino un criado á anunciar que las señoras me esperaban y que la comida estaba pronta.

–En efecto [dijo el anciano] que el apetito me habia indicado ya la hora; ¿sabe U. Artur que estoy cansado... por hoy se contentará U. con lo que he dicho, y en la próxima visita continuaré ¿está bueno así?

–¡Oh señor! U. me averguenza con sus bondades.

–Dejémonos de bondades y deme U. el brazo, por que esto de subir escaleras no tiene nada de agradable á mi edad, y ya amigo no me basto á mi solo.

Apoyados del brazo subimos la escalera que era bastante cómoda y espaciosa, y entramos en el Salon.

—Un amigo mio, un amigo que quiero es el que les presento á UU. señoritas; se llama el Sr. Arturo; tratenlo como UU. saben que se trata á las personas que merecen aprecio.

Una sonrisa de amable bondad fué el saludo que recibí de toda esa respetable familia; la viznieta de mi amigo señora de unos 40 años, y en cuyo rostro quedaban aun señales de antigua belleza, nos dijo:

—Creo que lo mejor que debemos hacer es irnos al comedor.

Entónces mi amigo se apoyo del brazo de su viznieta, me dijo que ofreciese el mio á Julia q' era hija de esta, y en la que admiré al instante los quince años y la belleza; y de este modo marchamos.

Llegados á la mesa, mi amigo ocupó la cabecera, á su derecha me colocó á mi, en seguida su viznieta, y despues de esta Luisito; á mi frente se hallaba Julia despues seguía su abuela, señora sexagenaria y en cuyo rostro se lee una austeridad religiosa llevada al exeso, por último se hallaba Don Próspero, amigo de la familia, en cuyo semblante nada pude leer á primera vista —en frente de mi amigo se colocó poco despues su hija, señora octogenaria, pero que conserva aun aquella enerjia y robustés con que la naturaleza recompensa en la vejez las virtudes de la juventud, con ella vino Angela hermana de Julia, criatura divina, contando diez primaveras, ojos vivos é inteligentes, caracter jocosos y amable; la sentó á su lado, despues he sabido que el amor que la tiene es delirante, y que casi nunca se separa de ella.

Los primeros platos se pasaron en aquel silencio que desde Salomon hasta nuestros dias, se observa en las mesas; cuando llegó el turno del asado mi amigo me ofreció una copa, la que aceptada y tomada generalmente nos animó á todos.

«¿Que tal le parece á U. ese vino Arturo?» me dijo mi amigo —exelente señor, es de los mejores que se pueden tomar.

—¿Y de donde le parece á U. que es?

—A juzgar por su color y por su gusto, me parece de aquellos *madera* que con grande esmero se imitan en Francia; lo que hay de cierto es que es magnífico.

—Pues ni es madera ni es de Francia; las viñas de que se ha hecho son peruanas, el lugar donde estas crecen se llama Pisco; el vino tiene el nombre de su dueño —*Elias*.

—¡Peruano! Pisco ¡Elias! oh! venga por Dios otra copa y sirva ella para brindar por la continuada prosperidad de la patria!!!

—Pues si señor, es del pais, y en el dia tiene el mayor aprecio, no hay casa donde no se tome, y en los principales cafes es el mas usado; en el de Moran que es el que está mas á la moda, no

hay quien no pida una copa del vino *Elias* despues de haber tomado un baño tibio; ó tirado media docena de balazos al blanco; es tan tónico y tan sano –venga otra copa para mi también.

–En hora buena; sea esta á la salud del centenario.

–Alegres ya á favor de tres copitas, la conversacion se animó; y pude examinarlo todo con mas desembarazo: en el adorno y aséo del comedor admire aquella sencillez elegante que distingue á los que siempre fueron de clase elevada; tan distinta de aquella ostenta escandalosa con que se cubren antiguas pequeñeses.

Julia llamó mi atencion, talla Svelte y delicada, cara expresiva y tierna, ojos sentimentales é inteligentes, boca graciosa y picarona fué lo que en ella admiré; un traje de tornasol y una pellerina de raso negro, eran los unicos adornos que saliendo del elegante establecimiento de los SS. Lasarte y Rodriguez, servian para aumentar sus gracias.

El resto de la comida se pasó del modo mas agradable, y cuando hubimos concluido pasamos al salon para tomar el delicioso Moká.

La noche la ocupamos en conversar con las señoras, bailar y oir cantar á Julia: dulces y suaves eran sus acentos, enérjicas sus notas graves; á no ser por su traje de tornasol y su sonrisa de *Angel*, la habria tomado por la Diana de *Soidas* volviendo de la caza en algun campo de la Grecia antigua.....

A las 10 me retiró despues de recibir las amistosas demostraciones con que me dejó encantado esta amable familia, y amando mas á *mi amigo* por haberme proporcionado tan util y tan digna amistad.

Pocos momentos despues llegué á mi cuarto; y dando rienda suelta á la pluma paso á hacerte saber todo lo que hasta el dia he podido investigar sobre esta nuestra patria que tan de veras amamos; y por cuya perpetua felicidad debemos sacrificarlo todo, aunque sea el amor propio..... aunque sea la vida.....

Recibe, pues, querido Carlos, los recuerdos de tu amigo y compañero, y esperando mi próxima [la que ignoro cuando te la podré remitir] dignate no olvidar á tu siempre consecuente – *Arturo*.

J. M. de P.

NOTAS

- ¹ La presente transcripción ha sido llevada a cabo por Christian Bernal Méndez y Penélope Vilallonga Natteri consultando los ejemplares disponibles en la Biblioteca Nacional del Perú y el Archivo Documental del diario *El Comercio*. Se ha tratado de respetar al máximo la integridad del texto, no se ha realizado ninguna clase de corrección ortográfica y/o gramatical; solo se ha modificado, señalándolos, los errores tipográficos para agilizar la lectura.
- ² Desde aquí agregaremos espacios en blanco luego de los puntos suspensivos, así como en cualquier caso en que estén ausentes.
- ³ La coma no está ubicada adecuadamente en el original. A continuación, las pocas y sencillas dudas sobre la claridad de algunas letras o signos ortográficos serán omitidas.
- ⁴ Así en el original. Estructuras gramaticales semejantes a esta se mantendrán intactas.
- ⁵ El original consigna la palabra «partuer». Obviamente, se trata de un error tipográfico: debe ser «partner», «compañero» en inglés; no obstante, por ser una palabra de origen extranjero, la hemos mantenido sin ninguna alteración, al igual que otras en las cuales no es seguro que haya errores de impresión: «Versaille (Versailles)», «Behetowen (Beethoven)», «Schuberts (Schubert)», «Ispaham (Ispahán)», «Balbec (Baalbek)», «Canoba (Canova)», y «Moká (Moka)».
- ⁶ Ausencia del guion. Evitando acotación alguna, las pocas veces que sea necesario, y al igual que con el punto aparte o las comillas, lo incluiremos o eliminaremos –esto solo cuando verdaderamente esté de más y dificulte la lectura.
- ⁷ Separado en el original: «d e». Este tipo de equívocasiones (palabras separadas) o sus similares (palabras unidas: «siel», «queridade» y «queconserva») serán corregidas sin señalamiento alguno.
- ⁸ Así en el original. Quizá se trate de un error tipográfico: «french».
- ⁹ En el original: «manparas». Todos los evidentes errores tipográficos («quo», «Guadalnpe», «defensorss», «caloroso», «salo», «cnarto», «apiadadado», «cuerenta», «pirámida», «notros», «virtedes», «sorcivios», «abrá» «antigcas», «eu», baatante», «preseuto» y «rieuda») serán modificados sin previo aviso tratando de no caer en una hiperabundancia de notas.
- ¹⁰ Palabra repetida.
- ¹¹ En el original hallamos un punto en lugar de la coma. Cambios similares (punto final por guion o coma, y dos puntos por punto final) no serán señalados.
- ¹² El signo de admiración está en cursiva. En adelante, sin mención alguna, normalizaremos casos parecidos.
- ¹³ Realmente, nos vimos tentados a sustituirlo por una coma, sin embargo, en la última entrega de la novela este extraño uso del guion se torna constante; quizá exprese un paréntesis momentáneo en el decir o pensar de los personajes, más aun si consideramos su próxima recurrencia en un personaje que dirá: «...no olvide U. que soy viejo... que mi lenguaje es cortado...».
- ¹⁴ En el original: «si». Las dudas semejantes que puedan ser resueltas (cambios de unos incorrectos «la», «anos», «afidadas», «Luisita» y «pe» por «al», «años», «afiliadas», «Luisito» y «de» respectivamente) pasarán a ser corregidas sin ninguna clase de llamadas.
- ¹⁵ Así en el original estas dos últimas palabras.
- ¹⁶ En el párrafo anterior hemos eliminado las múltiples comillas al inicio de cada línea. En casos similares, se procederá de igual manera.

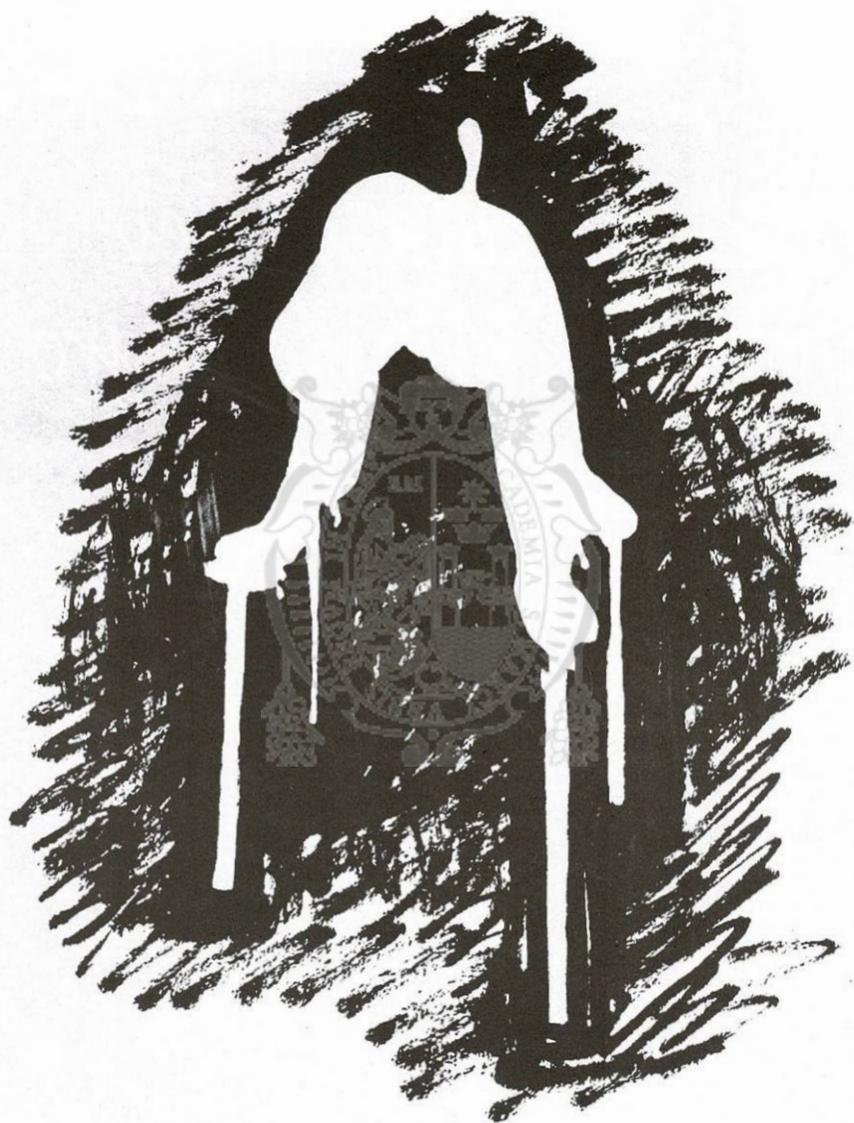


Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Universidad del Perú. Decana de América

Noticias del corsario negro



as & Zs



Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Universidad del Perú. Decana de América

SAÚL YURKIEVICH, EN LA MEMORIA (ARGENTINA, 1931- FRANCIA, 2005)

 **Grecia Cáceres**

Hay que vivir le digo.

La vida es un don.

No obstante.

A pesar de todo.

Es duro, pasmoso, insoportable don.

S. Yurkievich, extracto del poema «Ladra lo crudo»

Me encuentro perpleja ante la pantalla. Me he propuesto escribir un homenaje a Saúl Yurkievich, muerto en un accidente automovilístico en una carretera del sur de Francia, un día de verano, de pleno sol, de esperanza. La perplejidad viene de la dificultad de imaginar esa muerte; no ha pasado quizá el tiempo suficiente y el sonido de su voz, su humor y su sonrisa siguen vivos en mi mente. Quisiera evocarlo tal y como lo conocí, alérgico a todo tono elegiaco, irónico, lleno de humor, implacable ante todo monumento incólume de la literatura.

Su intimidad con la lengua era grande, la cultivaba; todo trabajo, ensayo o poema poseía el mismo fundamento; todo su razonamiento estaba enraizado en los ritmos, las formas, el peso de las palabras. En sus textos las palabras jugaban libremente en asociaciones que se revelaban sabias de conocimiento. Cuando leí su libro *Fundadores de la poesía latinoamericana*, siendo una estudiante de Literatura en Lima a comienzos de los 90, supe de inmediato que me encontraba, por fin, con un texto vivo que hablaba de un fenómeno vivo: lo literario, no descompuesto, sino repuesto, con cada uno de sus miembros en movimiento. La visión de Saúl Yurkievich nunca disecca; es, más bien, una inseminación de su vida en la vida de los autores y las obras que estudiaba. Su propia poesía, injustamente oculta por su obra crítica, sigue los mismos cami-

nos recónditos de exploración de la selva interior que significa el lenguaje imbricado con la subjetividad del sujeto.

Saúl dedicó también generosamente mucho de su tiempo a los amigos; la amistad era un culto para él, lo que hacía que invariablemente sus relaciones personales con alumnos, con colegas, fueran de una gran calidad humana, de un gran respeto y de una paridad incomparables. No había jerarquías en su geografía. Le dedicó mucho tiempo, él y su esposa Gladys, a la obra de Cortázar, de cuyos inéditos eran albaceas, defendiendo la herencia tanto moral como literaria del escritor argentino.

Cabe destacar aquí la importancia de Gladys en el trabajo de Saúl Yurkievich, siendo ella la gran responsable de la transcripción de los textos de Cortázar, así como la incitadora y gran crítica de la obra de Saúl.

La presencia y vida de Saúl Yurkievich en París me parecen de una importancia fundamental. El encuentro con una ciudad mítica para el intelectual latinoamericano de los años 60 era una constante lucha por adaptarse y adaptar el sistema francés a su creatividad. Durante muchos años, Saúl enseñó en la universidad París 8 que él conoció desde sus inicios míticos, inmediatamente después de mayo del 68, cuando todavía se le llamaba la universidad de Vincennes, sede de la libertad de la enseñanza en oposición al autoritarismo de la Sorbonne. Saúl portó siempre en él esa revuelta, el claro sentido de lo que la educación debía ser, el desarrollo del sentido crítico del individuo frente al sistema, la elevación de la subjetividad acompañada siempre del mayor rigor y de la mayor fidelidad al texto.

Cuando llegué a París 8 en 1992 tuve la suerte de ser su alumna y de que aceptara dirigir mi tesis. Su acogida cálida iluminó ese primer invierno parisino y siempre pude contar con su apoyo tanto en lo académico como en lo administrativo. Tomamos regularmente cafés en Montparnasse, su barrio de siempre, y conversamos incansablemente de literatura, de cine —una de sus pasiones— y de la familia, de su justo amor por sus hijos, por sus nietos, por Gladys... Me contó muchas veces anécdotas de su vida, la manera cómo conoció a Borges, su amistad con Cortázar, a quien visitaba regularmente en la tumba cercana a su casa; la manera cómo su primer trabajo crítico sobre Vallejo marcó su escritura poética... No quisiera abundar en los recuerdos personales que poseo de Saúl (entre los cuales los de sus clases son los más fuertes), quisiera elevarme por sobre los detalles para poder dar una idea de la cabalidad de un intelectual de su talla que se mide no solo por su producción intelectual y poética sino por su capacidad de iluminar su entorno, de contagiar sus pasiones, de alimentar el amor a la lengua como gran camino de exploración de lo humano manteniendo, a la vez, una gran simplicidad. Con Saúl, nada de gesticulaciones ni grandilocuencias y siempre su poquito de picardía y de humor.

Espero fervientemente que la obra de Saúl Yurkievich, su obra crítica no solo limitada a lo literario sino también inspirada por muchas artes como el cine, la pintura y la moda así como su obra poética, innovadora siempre como digna heredera de la libertad de la vanguardia, sea mejor conocida y utilizada en las universidades latinoamericanas. Cuando yo lo descubrí sabía que se trataba de un autor cuyos libros no eran fáciles de conseguir, excepto en Francia, donde sus libros se encuentran fácilmente en ediciones de bolsillo. Espero que esto haya cambiado con los años. En todo caso, los libros de Saúl Yurkievich son formadores de un pensamiento que centra en el texto poético todas las posibilidades de su existencia y en el lenguaje el gran tesoro que compartimos todos. Se trata de un pensamiento liberador que asume todas las lecciones dolorosas del siglo XX, de la Shoa, de las guerras y exterminaciones, para dar un lugar justo al ser humano, ni pesimista ni culpable ni deudor, sino, más bien, responsable de su libertad y de su felicidad.

Nada puede reemplazar a alguien que nos deja así un poco huérfanos en la vida, pero abramos uno de sus libros y estaremos con él nuevamente.

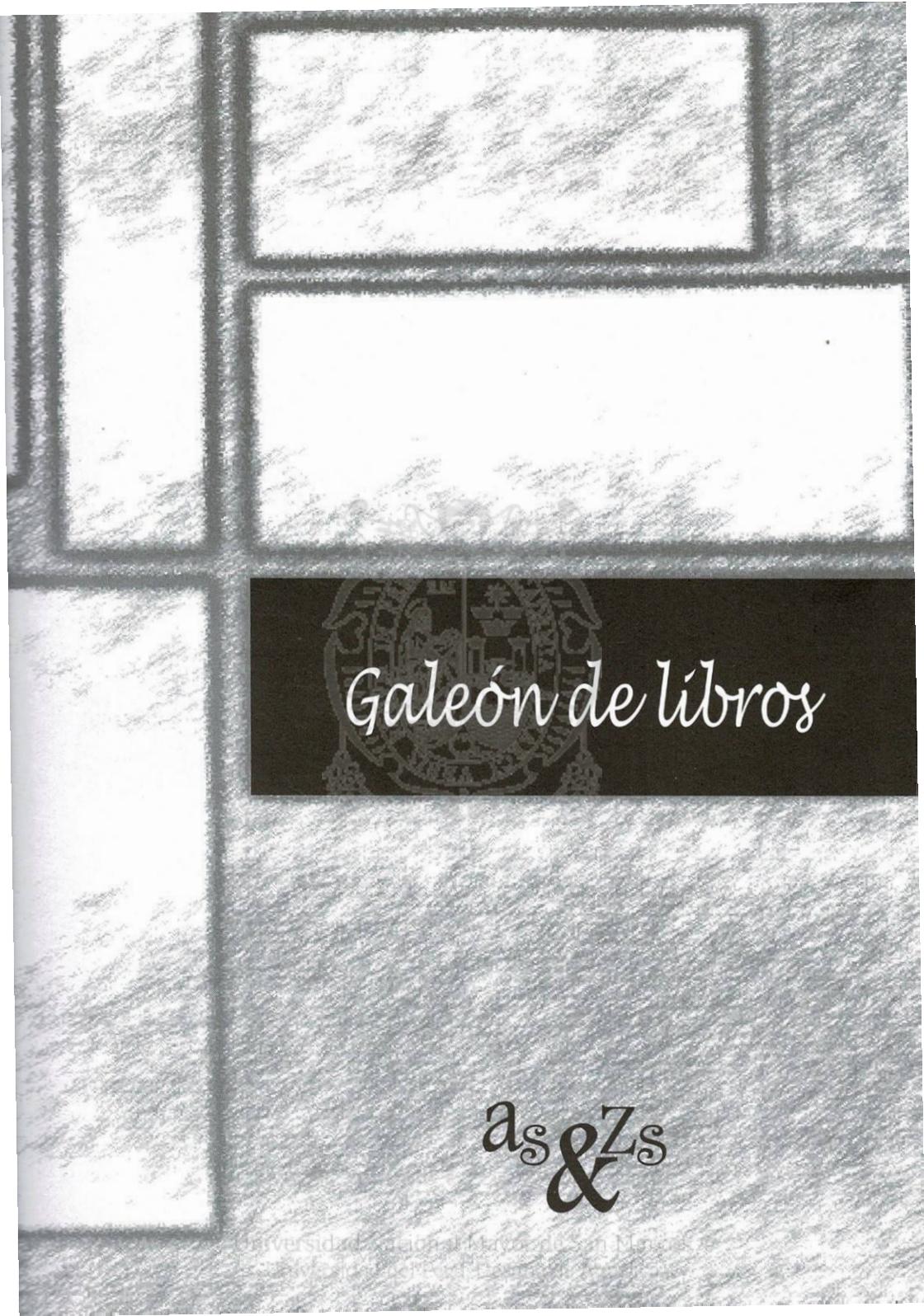
A leer:

Ensayos: *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*, 1971; *Confabulación con la palabra*, 1978. *Celebración del Modernismo*, 1976.

Poesía: *Cuerpos*, 1965; *Fricciones*, 1969; *Retener sin detener*, 1973; *Envers*, 1980; *Rimbomba*, 1981; *Trasver*, 1988; *Vaivén*, 1996; *El sentimiento del sentido*, 2000; *El huésped perplejo*, 2001 (con dibujos de Julio Silva).

Narrativa breve: *Trampantojos*, 1987; *A imagen y semejanza*, 1993; *La movediza modernidad*, 1996.





Galeón de libros

a_s & z_s



Ribeyro, sentimental

Javier de Navascués. *Los refugios de la memoria. Un estudio espacial sobre Julio Ramón Ribeyro*. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, 2004.

Fernando Rodríguez Mansilla

Nadie duda ya del valor de la obra de Julio Ramón Ribeyro (1929-1994), pero solo en los últimos años la exégesis del autor se ha visto enriquecida con volúmenes que trascienden las perspectivas estructuralistas o las de índole marcadamente ideológica. Tal es el caso del libro del profesor español Javier de Navascués, quien propone un trabajo cuyo punto de partida es el espacio como categoría de análisis narrativo, elemento poco frecuentado y que se muestra sumamente productivo en el autor de *La palabra del mudo* a través de este fino trabajo, cuyo propósito está llanamente expresado en la introducción: «Trataré de mostrar cómo la nostalgia de un lugar ideal constituye un elemento central del universo ribeyriano» (p. 12). Tal nostalgia se plasma en la representación de ciertos motivos espaciales reiterativos que serán materia de examen. Uno de los logros del libro, si no el principal, es ofrecer al lector otra cara de Ribeyro, ya no la estereotipada por la crítica de los años setenta de «escritor realista» o «mejor autor peruano del siglo XIX» en célebre afirmación de Wolfgang Iser. Si bien no se puede soslayar la presencia en su obra del realismo decimonónico, Navascués pretende demostrar que esta tradición es empleada más que seguida ciegamente por Ribeyro, quien, «se aproxima y se aleja de sus maestros» (p. 14).

El crítico analiza las piezas ribeyrianas más representativas y útiles para su argumentación, lo que incluye novelas y diarios personales, si bien los cuentos tienen una mayor presencia y, entre ellos, cabría destacar «Silvio en el Rosedal», por ser aquel en el que convergen los tres motivos espaciales fundamentales en torno a los que gira el estudio: la casa, el jardín y la torre, considerando sus diversas variantes y derivaciones semánticas. De esa forma, «Silvio en el Rosedal» sería una suerte de «cuento total» en el que puede hallarse la culminación de un proceso que va de la «exasperante realidad» de

los primeros libros (como *Los gallinazos sin plumas*, de 1955) a una visión escéptica, cargada de ironía, propia de la madurez («Silvio en el Rosedal» es de 1977).

El estudio se articula en tres capítulos, que podrían leerse también como ensayos individuales que serían complementarios entre sí. El primero, «De Babel a Arcadia», pasa revista a varios cuentos y novelas de Ribeyro cuyos motivos espaciales permiten lecturas que evidencian una evolución, precisamente la que va de una Babel, visión caótica expuesta en *Los geniecillos dominicales*, hacia la Arcadia que representaría la hacienda que habita el protagonista de «Silvio en el Rosedal». Navascués parte de la idea de que, por ser escrita desde Europa, la obra ribeyriana está impregnada de un inevitable manto memorialista sobre Lima. No obstante, no se trata siempre de una mirada concesiva con la nostalgia: «El novelista de *Los geniecillos dominicales* y *Cambio de guardia* no es un pintor complaciente» (p. 29). Por tal motivo, en varios de los relatos de Ribeyro se hace patente el peligro de la «invasión» que nos lleva otra vez al afán de preservar un pasado. Muestra de ello serían, entre otros, los relatos «El marqués y los gavilanes», «Tristes querellas en la vieja quinta» y «Terra incognita». Este último permite a Navascués sostener la oposición funcional de letrado/masa, que instala a Ribeyro en una tradición en Latinoamérica que se remonta a Faustino Sarmiento y su *Facundo*. Un elemento que se desprende del motivo de la casa es la ventana, la cual en «Terra incognita», por ejemplo, se constituía «en punto de fuga del yo prisionero de sí mismo» (p. 38). En algunos relatos la ventana permite que uno se sienta más libre; asimismo, da pie a manejar la idea de «evasión» de un mundo que oprime a los personajes. En otros casos, las ventanas solo reflejan las escasas esperanzas de personajes marginados o la debilidad de los mismos, como en «Interior L». Variantes de la ventana serían el cartel y el espejo. El primero llevaría hacia una evasión de la cotidianidad corrosiva de París en «Carteles pintados», que al final conduce hacia los propios orígenes. Función similar cumpliría el espejo en «El ropero, los viejos y la muerte», donde el padre se extingue a la búsqueda de un pasado que lo llevaría a sus ancestros. Las evasiones llevan a los sujetos ribeyrianos a proyectos arcádicos de fuga de la

civilización («Ausente por tiempo indefinido», «La casa en la playa», etc.) que fracasan. Ocurre, entonces, que la búsqueda de un lugar, más que su hallazgo, se convierte en un fin en sí mismo. Esto se comprueba en «Silvio en el Rosedal», donde «la casa como invisible objeto de deseo se concreta en una venerable mansión de la época colonial [...] Sin embargo, cuando en apariencia todas las circunstancias han obrado en su favor, se decide por una búsqueda que llena sus días de desasosiego» (p. 50). El Rosedal se corrompe junto con Silvio y la llegada de su familia supone un remozamiento que acaba por enajenar el lugar frente a su propietario. El final de fiesta y baile conminan a Silvio y lo hacen refugiarse en la torre o minarete desde el cual puede dominar el rosedal; aunque esta mirada suya trasciende lo temporal, ya que el ideal va más allá del espacio de la casa y se orienta al jardín.

Esta última escena mencionada da pie al segundo capítulo o ensayo, «Jardines nostálgicos y falsas arcadias», el cual mereció el Premio Juan Rulfo 2002 en su categoría. Aquí el objetivo es estudiar «cómo se representa el mundo de la naturaleza en la ciudad, la vegetación humanizada en la obra de Ribeyro», dado que «lejos de constituir un aspecto secundario, el mundo de las flores y plantas en su dimensión humanizada, llámense macetas, jardines o parques, aportan claves sustanciales de la obra ribeyriana» (p. 58). El análisis de las flores aludidas en «Una medalla para Virginia» expone algunas inversiones. La rosa es desdeñada, ya no es la cándida rosa que celebran Dante y la tradición lírica occidental. Se impone el geranio, una «flor popular», en palabras de narrador del cuento. Asimismo, el jardín ya no es escenario ideal del amor, sino de los violentos encuentros sexuales de parejas desinhibidas. Sin embargo, la descripción del paisaje con pretensiones arcádicas, propia de su óptica memorialista, nunca abandona al distrito miraflorentino: «Ribeyro glorifica un modo de vida sin ostentación, discreta y refugiada, de una clase media de Miraflores. Se trata de una mirada benévola, bien alejada de la crítica social» (p. 67). Similar conclusión se extrae de la lectura de «El ropero, los viejos y la muerte». En los relatos, se asocia simbólicamente a las plantas con el pasado que se ansía recuperar.

Pero también existen las «falsas arcadias», que en Ribeyro están representadas especialmente en el volumen *Los cautivos*, cuyos personajes viven en una Europa que les da la espalda (sobre todo, esto se hace evidente en los cuentos ambientados en París, en los que Ribeyro se aleja del tópico modernista de la ciudad luz). El análisis de *La juventud en la otra ribera* es central en este apartado. El protagonista, que empieza deslumbrado por la visión literaria de la capital francesa, es asaltado y finalmente asesinado en Fontainebleau, en cuyo bosque él y la muchacha parisina que supuestamente ha seducido montan un picnic con claras reminiscencias, como lo trae a colación Navascués, de *La educación sentimental*: Frédéric-Rosanette se trasponen en Huamán-Solange, con el giro desmitificador de Ribeyro: Frédéric lleva a cabo su deseo, Huamán muere por su causa.

Otro empleo del jardín con connotaciones alejadas del tópico arcádico es el jardín interior en el relato que da nombre al libro: «Ese jardín secreto [de «Los cautivos»] y sus pajareras se convierten así en metáforas ocultas del terror nazi» (p. 76). El final del capítulo nos lleva otra vez a «Silvio en el Rosedal», en cuyo jardín de rosas se concentraría el ideal ribeyriano. El jardín es resultado de un reordenamiento de la naturaleza, de su domesticación a manos del hombre. El misterio que no se revela, que se encierra eternamente en el rosedal, por otro lado, confirma el hecho de que el esfuerzo para llegar a la respuesta es más valioso que esta misma, postulando que Ribeyro toma de la alquimia (la piedra filosofal era, a sabiendas de sus perseguidores, una meta inalcanzable). En este punto, la lectura de Navascués se orienta a atender el motivo familiar, de vinculación con los orígenes: «Al heredar la casa, Silvio ha enlazado con una tradición hasta entonces desconocida para él, pero que formaba parte de su identidad. La condición del yo viene dada por quienes le precedieron» (p. 82). A continuación, presenta datos para evidenciar el fuerte sustrato biográfico que haría de Silvio un reflejo del propio Ribeyro, cuya historia familiar habla de un abuelo que se enamora de una italiana en Tarma, en medio –según cuenta el propio Ribeyro– «de una chacra de cafetales y naranjos» (cit. en p. 82). Concluye Navascués: «La chacra de

naranjos se ha transfigurado en otra Arcadia de rosas percederas, pero en ambas historias, en la real y la ficticia, Ribeyro debió de deducir conclusiones más bien escépticas» (p. 83). Finalmente, se extrae que «Silvio en el Rosedal» condensa las significaciones fundamentales tratadas. En primer lugar, inversión del «jardín de amor» que pasa a ser un espacio de la memoria personal, vinculada en este caso con los ancestros. Asimismo, para que el paisaje arcádico sea operativo, debe venir del pasado, lo cual también se desprende del análisis del relato de Silvio. Más allá todavía: «La huida al campo de Silvio parecería responder en Ribeyro a un rechazo a la vida urbana y la dificultad de establecer relaciones auténticamente armoniosas con la naturaleza» (p. 84). Para el sujeto ribeyriano, solo queda vivir en soledad y resignación. Otro camino emprendido por Ribeyro va de *Crónica de San Gabriel* a «Silvio en el Rosedal»: del desengaño del campo y el retorno a la urbe al conformismo de la vida rural, vuelta una *ardua mediocritas*, según señala Navascués, rehaciendo el nombre del tópico clásico. Ribeyro evoca, a través de Miraflores, una sociedad ya caduca, la que vivió en su infancia, la de Lima como ciudad jardín, en oposición a la Lima transformada por el fenómeno migratorio que llega del campo. La composición de «Silvio en el Rosedal» en los años setenta se explica cuando Lima ha perdido todo lo jardinesco y colapsa. De manera que ir a Tarma implica una negación del mundo contemporáneo y olvidar las urgencias sociales. El desinterés de Silvio y sus afanes anacrónicos de comprender el misterio de su rosedal son la manera que tiene Ribeyro de enfrentarse a la «ciudad masificada» que contempla en su madurez.

En el último capítulo-ensayo («Torres y azoteas: miradas privilegiadas») se estudia cómo operan las torres y las azoteas como lugares de observación que permiten al protagonista auscultar la realidad y «elevarse» por encima del resto. En *Los geniecillos dominicales* la observación desde las alturas desata la nostalgia, con lo que se procede a una «apropiación» del espacio, esto con un inevitable trasfondo autobiográfico, como lo expone Navascués. Se corrobora la carga melancólica que prima sobre el compromiso social tan señalado por la crítica en esta novela de Ribeyro.

«Como espacio inaccesible... las muchachas ideales de *Los geniecillos*... habitan las estancias más altas, al igual que las princesas en sus castillos. Las alturas, atrayentes e imposibles, representan un espacio de deseo ideal» (p. 97). Por otra parte, el análisis del cuento «Por las azoteas» arroja ideas tanto o más interesantes: a través de la apropiación de los altos, el niño encuentra un espacio donde no rigen los adultos y donde experimenta una libertad cuya fragilidad salta a la luz con la muerte de su compañero de aventuras. Finalmente, volvemos a «Silvio en el Rosedal» y a detenernos esta vez en el detalle de la torre o minarete que sería un préstamo de la arquitectura miraflorina. Así se desmiente, correctamente otra vez, la imagen acartonada del Ribeyro realista a pie juntillas. La pregunta por el mensaje cifrado en el rosedal se realiza en las alturas del minarete y, si bien la búsqueda es infructuosa, se justifica por la idea ya referida que Ribeyro toma de la alquimia (antes que el resultado, lo inestimable es el camino hacia él). Por ello, la función final de la torre más que connotar conocimiento es servir de refugio ante la invasión de «los otros». El minarete alberga a un Silvio individualista en medio de la fiesta en un lugar que ya no le pertenece y es mudo testigo de su interpretación genial del violín. «Estamos delante del 'instante perfecto' en medio de la rutina infeliz, como escribe Ribeyro en una prosa apátrida, instante mágico en el que el presente se alza sobre la realidad ruinosa y monótona» (p. 108).

El texto que opera como conclusión del volumen («Los refugios de la memoria») redondea a su vez el análisis de «Silvio en el Rosedal». De los afanes de Silvio Lombardi por soledad y refugio en las alturas se desprende una misantropía generada por la desazón de la sociedad masificada, que hace que el yo busque exilios interiores. Se trata de «una actitud de protesta frente a una sociedad desordenada y tumultuosa, donde la urgencia y el anonimato son consecuencias irremediables de la modernidad» (p. 109). La nostalgia entonces opera como el último recurso para nuestro escritor: la Arcadia está en Tarma o, sobre todo, en el Miraflores de la infancia. Espacios ambos familiares para Ribeyro, siempre ubicados cronológicamente en los años treinta y cuarenta. «Silvio en el Rosedal» propone un modelo en

tanto el espacio en que se ambienta ofrece las condiciones mejores del campo sin perder las comodidades de la vivienda burguesa. Indesligable de esta evocación del Paraíso perdido encontramos la sombra de los antepasados, que se ha ido reiterando a lo largo del estudio. En efecto, se trata de un retorno a los orígenes, pues solo en la familia los afectos pueden ser puros, solo en ella puede haber «amor verdadero» en palabras del propio Ribeyro en sus *Dichos de Luder*. En la familia puede uno arraigarse sin miedo a la decepción. Esta nostalgia de la familia se entiende también por el exilio europeo de varias décadas del cuentista, lo que explicaría los rasgos autobiográficos y metaliterarios que van surgiendo en su obra. La distancia espacial hace que se caiga irremediabilmente en la recuperación del espacio perdido. De esa forma,

la última etapa de Ribeyro, más que nunca, es la del refugio de la memoria. Pero se trata de una obstinación condenada al fracaso por irreal. Ante dicha imposibilidad, solo quedan dos caminos para el personaje ribeyriano: persistir en el deseo («La casa en la playa») o vivir estoicamente, sin mayores preocupaciones («Silvio en el Rosedal»). El profesor Navascués cierra su estudio con esta acertada afirmación: «Lo que importa es que, asumida la conciencia de que nunca se alcanza la meta deseada, se debe seguir viviendo» (p. 117). Esta visión final de Julio Ramón Ribeyro, que deja al lector *Los refugios de la memoria*, recupera el lado más humano y «sentimental», en el mejor sentido del término, del máximo exponente del cuento peruano del siglo que acaba de pasar. Sin duda, la crítica ribeyriana se enriquece y actualiza notablemente con este original estudio.

La batalla ecuménica de la lucidez

Ricardo Silva-Santisteban. *Escrito en el agua*.
Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú,
2004.

Moisés Sánchez Franco

El epitafio de Keats («*heres lies one whose name was writ in water*») sirve a Silva-Santisteban para expresar una idea doble y epigramática sobre la condición del ensayista y del artista moderno: tanto los esfuerzos de la razón como los de la pasión o intuición están condenados al olvido; ambas constituyen prodigios elaborados sobre lo precario o cambiante. Jhonson proponía que el ensayista debía ante todo mostrar carácter y serenidad; Swift añadiría que el desvarío no debería estar ausente; Norman Mailer objetó que el buen ensayo debía reflejar tanto los vacíos y catacumbas del objeto de estudio, como los intramuros del estudivioso. A mi juicio, Silva-Santisteban propone un tipo de ensayo donde la altivez ilustrada quede de lado para presentar una mente lúcida, reposada y a la vez didáctica, que pretende, con franca bonhomía, iniciar al lector en un autor, en una obra o en una literatura particular. No pretende confesarse y cuando lo

hace, delata su fascinación y deslumbramiento por un escritor o un libro. Así, su intención no es comunicar sus hallazgos intelectuales, ya que sus baterías apuntan a reproducir dicho deslumbramiento en la mente del lector.

Michel de Montaigne en 1571 inventó el ensayo o, más bien, le dio forma e intención pragmática final a un género que ya desde Jenofonte, Aristóteles, Aulo Gelio y Cicerón, existía; práctica escritural que en las épocas de las meditaciones religiosas (recuérdese las reflexiones autónomas de San Agustín) se venía presentando con distintas variantes. Bacon define el ensayo como «meditaciones dispersas»; la definición es precisa al momento de referirse a *Escrito en el agua*; cual marmemágnum el libro presenta un inmenso y casi monstruoso catálogo de estudios sobre un sinfín de autores, un babel de nombres, un dédalo de diversas reflexiones, que van en su primer tomo (dedicado a autores sólo extranjeros) desde Platón, Catulo, Omar Jayyam, Baudelaire, Trakl, Horacio, Li Tai Po, Hölderlin, Pound, Breton, Aragon, y otros más, mientras que en su segundo tomo (dedicado en su mayor extensión a poetas peruanos y, casi como apéndice, a narradores extranjeros) presenta largos estudios sobre Eguren, Vallejo, o aproximaciones a la obra

polifacética de Valdelomar, Peña Barrenechea, Arguedas, Sologuren, Eielson, los cuales conviven con aproximaciones a la narrativa de Maupassant, Lampedusa, Kawabata, Adán, Alegría y Marx Ernst, entre otros.

Suscrito a una visión clásica y estilística del ensayo literario, Silva-Santisteban, en desmedro de las corrientes de teoría e interpretación literaria actuales, deshecha el hermetismo de los códigos académicos y apuesta por la transparencia de la idea, por los inextricables vericuetos reveladores de la intuición, por el siempre generoso historicismo y biografismo, por la hipérbole y el adjetivo luminoso y saltante. Silva-Santisteban asume el ensayo como una empresa prístina, humana, como una simulación de la eternidad (poesía y eternidad es una analogía latente en sus meditaciones) y, por lo tanto, de lo maravilloso. Desea perdurar, sabe que el único camino para lograrlo es a través de la comunicación con los hombres, con las mayorías, difundiendo el mensaje lo más claro posible. Acaso Silva-Santisteban está convencido que el universo de por sí es inextricable, acaso cree que valerse de códigos crípticos aunque intelectuales es repetir lo indescifrable, es un acto perverso cuando no inmoral.

El largo catálogo mencionado anteriormente nos muestra la gran ambición y el vasto conocimiento de Silva-Santisteban. Es cierto que el libro no es una construcción uniforme, elaborado con un fin único, sino un sumario de los artículos y ensayos elaborados a lo largo de su vida cultural (más de 24 años conforme figura en la cronología). De todas formas, maravilla al lector la diversidad de autores tratados y el conocimiento casi cósmico y sensible de cada uno de ellos.

Pero, ¿a qué se debe este ánimo ecuménico?, ¿qué factores entrelazan sus estudios y le dan identidad única? Hay que decirlo de una vez, Silva-Santisteban es sobretodo un difusor cultural. Pocas veces se han elaborado en nuestro país traducciones tan logradas y artículos serios sobre poetas de valía universal como Pound, Breton, Trakl. Pocas veces nuestros intelectuales han presentado traducciones de poemas de Yeats o enterados estudios sobre la poesía mística de Eliot. Silva-Santisteban,

derrocando ese afán localista y patrioter, apertura sin estandartes ni nacionalismos pasatistas nuestras fronteras culturales, más bien ve a la literatura como un fenómeno universal y no como un acontecer exclusiva y castrantemente regional. Sus ensayos sirven para romper esa visión estrecha y miope y, a la vez, engañosamente egocéntrica, que considera que los peruanos sólo podemos tratar temas literarios ocurridos en el Perú. Dicho ímpetu universalista no deja de ser novedoso en nuestra literatura. Para buscar antecedentes al respecto tendríamos que remontarnos a Prada, Mariátegui y Sánchez (uno de los primeros traductores al castellano de *La esperanza* de Malraux) quienes tradujeron o elaboraron ensayos sobre autores extranjeros contemporáneos. Empero Silva-Santisteban no trabaja con autores contemporáneos sino con poetas consagrados, aunque poco conocidos por estos feudos (por ejemplo: la fama de Trakl es mucha, su lectura es un privilegio de pocos). Y tanto Prada, como Mariátegui y Sánchez tuvieron como principal fin una visión peruanista, dogmática, en algunos casos pan-americana. Silva-Santisteban tiene una perspectiva más flexible, apolítica y totalmente estética; además sus esfuerzos de traducción son más vigorosos y extensos. Con el mismo ímpetu ecuménico de un Borges, con la sensibilidad similar a la de un Octavio Paz, Silva-Santisteban pretende insertar sus opiniones y trabajos en el concierto universal y democrático de las letras.

Pero, a diferencia de Borges y Paz, en Silva-Santisteban no hay ideas vertebrales que organicen o guíen sus reflexiones sobre la poesía universal. Si en Borges el idealismo, la paradoja, el criollismo o la idea del texto híbrido (ficción ensayo, ensayo ficción) y, a su vez, su ánimo conservador fueron las enigmáticas isotopías de sus textos; si en Paz sus reflexiones apuntaban a explicar el proceso de modernidad, el erotismo, la vanguardia y desentrañar los misterios de la sociedad e idiosincrasia mexicana, en Silva-Santisteban no existen esas ideas matrices; es más, al parecer desprecia el trabajar con ejes conceptuales que doten de identidad unívoca a sus reflexiones, por lo que sus ensayos carecen de entradas temáticas que organicen a nivel macro el texto.

Empero, un tema es constante y evidente: a Silva-Santisteban le interesan los poetas y, a

su vez, la poesía, sobre todo la poesía de ascendencia europea romántica y acaso vanguardista (obvia o desconoce los autores más recientes). Incluso, un autor más exótico como Omar Jayyam es, como bien se sabe, más respetado en Occidente (Europa para ser precisos) que en el mundo persa. Por otro lado, en todos sus ensayos se respira un hábito del hecho poético y de la existencia artística como algo trágico, místico o mágico. Así, a Silva-Santisteban le interesa hurgar sobre el proceso de creación de cada uno de ellos, analizar los avatares de la existencia del creador, por lo que no duda en entregar datos biográficos, históricos o contextuales en su búsqueda de develar el «misterio poético». En esta operación, Silva-Santisteban se dedica a entregarnos información siempre benigna y pocas veces carnal del autor; refuerza la leyenda, pues de esa forma la poesía sigue siendo un «objeto sublime», una «constelación celestial». Su rigor de traductor, además, lo lleva a investigar sobre la poética del autor, aunque, claro está, nunca aclara sus fuentes literarias o las difumina dando así la sensación de omnisciencia. Estas ideas son formuladas, como conceptos claros y distintos, en sus ensayos sobre Rimbaud y Yeats contenidos en el primer tomo; el primero de ellos bien puede ser leído como una suerte de simulado autoexamen de su ensayística.

Ahora bien, en el segundo tomo del libro, Silva-Santisteban se ocupa de los poetas peruanos, básicamente de aquellos que surgieron en el siglo XX, exactamente en los periodos

modernista, vanguardista y en la década del 50. Así, podemos ver que hay un tácito rechazo o aversión a la poesía y/o narración contemporánea elaborada en el país y a los fenómenos culturales más recientes. Por supuesto, cuando habla de los creadores, tampoco olvida lo que él denomina la «trayectoria vital»; por momentos, sus ideas no dejan de ser controvertidas (por ejemplo, cuando propone a *Simbólicas* como el libro inaugural de la poesía contemporánea peruana). Curiosamente, sus estudios sobre los poetas peruanos guardan un rigor más académico, al colocar citas y datos bibliográficos; y, sin embargo, la lectura y la mirada del ensayista casi siempre son devotas y pocas veces desmitificadoras, por lo que suele recaer en adjetivos grandilocuentes o en frases reiterativas que juegan en contra de sus reflexiones.

Escrito en el agua es un libro que contribuye seriamente al conocimiento de autores tan mencionados pero tan poco leídos. Debemos a Silva-Santisteban correctas traducciones de los poemas de Yeats, Aragon o Eliot, entre otros. Le debemos sus introitos oportunos sobre dichos poetas y sus comentarios sobre las novelas de Kawabata en tiempos de cortedad de miras y despiadada mezquindad intelectual. Silva-Santisteban ha demostrado que el intelectual peruano no sólo tiene responsabilidades analíticas con la literatura de su país. Dicho legado ha quedado ya escrito en la memoria de nuestras letras, en ese manantial oculto, a veces turbio, a veces claro del cual día a día bebemos, el cual día a día integramos.

Las escisiones de la migración

Jorge Frisancho. *Desequilibrios*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2004.

José Cabrera Alva

Inscribir en la página el cuerpo como si fuese exilio desliza el sentido doble de la escritura: la ausencia y su huella. Desde ese lugar, el territorio de las significaciones gira en una única letra: el repliegue de la palabra

auscultando su propia posibilidad de significado en la reflexión. Frisancho (Barcelona, 1967) ha articulado siempre su poesía como un reino del cuerpo y una escisión en la necesidad del nombrar, de tal suerte que todos sus versos parecieran apuntar hacia un único aunque móvil arte poética. *Desequilibrios* se escribe como un viaje en que el exilio de los sentidos y la reconstrucción de la pérdida articulan al yo poético como huella del desplazamiento, «animal migratorio» que remueve su posibilidad de ser en desmembración de palabra y sentido.

La carencia instalada en el lenguaje desliza al mismo enunciador y hace de este tejido la constitución de su propia posibilidad de significación. A partir de ahí, el lenguaje y el que lo enuncia evaden el entramado de un signo que los corresponda. El tejido textual potencia así la fragilidad fáctica de la palabra a partir de una paradoja: la realización del enunciado que quiebra el lenguaje es formalizada como enunciado que, inmerso en el propio lenguaje, formaliza al yo enunciante a partir del no nombrar. Desde esa segmentación que es la pérdida y la partida el principio de identidad es la instancia en que se construye y deconstruye el discurso del poemario. La dureza de las palabras («La palabra más dura es la palabra que te nombra» y «La palabra más dura es la palabra que no te nombra») es el territorio de la patria perdida, si acaso la patria es algo más que el acto de nombrar. La piel del mundo y la propia piel son una extensión orgánica de la palabra y su ausencia. En última instancia, la patria y la palabra serían un desierto inabarcable, donde la escisión y la recomposición son formas verbales que se construyen *in absentia*.

Toda la escritura de este poemario refracta la posibilidad de una imagen que no sea la de aquella en la que todo se quiebra «en ángulo violento»; de allí la aspereza del propio ritmo que se construye como un rictus en la piel. No es de certezas que se construye esta palabra: la poesía nos da «ceguera a negociados trompicones». El saber es potenciado a partir de una corrosión en el saber y solo este deslizamiento permite que el enunciado poético de este libro siga accionando. Ya no creer en la escritura hace que el espacio del poema sea el espacio de la *disjunción*; por eso las palabras son presentadas como «límite», «asonancia», «bosque vacío», «fracaso fijo». El combate entre la posibilidad del lenguaje y su propia imposibilidad rasgan la veladura de la escritura, si la palabra redime es únicamente como laberinto. Así, la disputa de las palabras produce una inflexión en el campo de lo simbolizable, como si solo lo Real (entendido en términos lacanianos, es decir, lo insimbolizable) fuese real; por eso la no pertenencia y el fracaso de la escritura son marcas de este libro: «he venido hasta aquí para llegar a nada», «nos conduce a nada velozmente», «me siento a escribir continuamente/ en los pedazos de un día que no me pertenece». Cuando está en juego el decir mismo se produce una obturación en el

discurso. Esta concepción de la escritura podría aproximarse al postulado del trazo que esboza Derrida a partir de Heidegger en *La retirada de la metáfora*, un corte que se hacen el pensamiento (*Denken*) y *Dichten* («que no puede traducirse sin precauciones por poesía» J. D. *dixit*). Este trazo se abriría paso haciendo una incisión que desgarrar, señala la separación, el límite y podría figurativizarse en elementos a los que se aproxima Frisancho en su enunciación: «cicatriz», «latigazo», «fragmentos», «lógica herida», «cruel recordatorio», «erosión», etc.

La desnudez del desierto y la desnudez del cuerpo alegorizan el develamiento de la palabra por aquello que elude la palabra («hermoso es el silencio/ del desierto», «el paisaje está en blanco», «Pero no digo nada. Lo que esta lengua calla al pronunciarse/ es el ácido desnudo de su hora») y, por ello mismo, son espacio de combate entre las fisuras del nombrar, lugar de desplazamiento y refracción (a fin de cuentas, el yo de la enunciación que se desliza hacia lo otro en tensión de página y cuerpo). La fisura de lo no dicho teje un discurso paralelo a la imagen y a la idea («y no puedes decirlo aunque lo sepas»), así, los nudos de lo fallido operan como cruzamiento de lo que no se ha verbalizado, pero que se erige como «un desierto inabarcable». El no lugar de la palabra y el lugar de la negación de la pertenencia se entrelazan y reflejan («huecas sordas palabras prisioneras/ que a nada nos conducen ferozmente» y «este estarse aquí profundamente/ es ya no estar allá ni haber estado»). El espacio de la palabra se transforma así en espacio de tensión («su arqueología / en negociable tensión, en su descenso») donde la poesía es «bulto ciego», alimaña que llena «la página de cagarrutas». Reducir a cero la geografía de la palabra hace que la red de los signos choque con la finitud de lo enunciable. Si el movimiento es la caída en este libro es por el desequilibrio que inscribe a todo acto de nombrar.

Ante el espejo de la palabra —y su espejismo— el yo poético elige la sintaxis de la oscilación: la discontinuidad de los signos y la trascendencia de lo que ya no está; en la desterritorialización de la palabra y de la identidad: «Nadie está aquí, me digo, sino en ninguna parte». De este modo, la página y la urbe son construidas como espacios donde el

desarraigo y el desvío metafórico de cada cadena de significado son miembros dispersos de una imposible conjunción. Si el significante es la huella del abandono, la palabra será en Frisancho la propia imposibilidad de la palabra, como deseo e imposibilidad de satisfacción. Por

El doble juego de la ficcionalización y las múltiples posibilidades de lo imposible

Mario Vargas Llosa. *La tentación de lo imposible*. Madrid: Alfaguara, 2004.

Vanessa Córdova Cáceres

Mario Vargas Llosa, en la construcción de *La tentación de lo imposible*, sigue la misma línea de otros ensayos como *Gabriel García Márquez: Historia de un deicidio* (1971), *La orgía perpetua* (1975) o *La verdad de las mentiras* (1990 y 2002). Es decir, se busca la serie encadenada de sucesos que tienen como resultado la concepción de la novela como una forma totalizante. El escritor peruano demuestra una vez más un gran conocimiento del panorama político y social en el cual está inmersa la génesis de la novela romántica. Del mismo modo, logra evidenciar una preparación intelectual rigurosa en lo que atañe a la poética de Víctor Hugo.

En este caso se trata de un minucioso lector que tras ser irremediamente seducido por el universo concebido en la obra maestra de Víctor Hugo, *Los miserables*, logra desentrañar las claves de la poética del escritor francés y más aun consigue exhibir los mecanismos discursivos y retóricos que subyacen al texto. Como en trabajos anteriores, *La tentación de lo imposible* hace patente las reflexiones características de Vargas Llosa en torno al proceso creativo del escritor, tales como el carácter de la relación existente entre ficción y la realidad; o la impronta que produce la ficción en la historia.

Las reflexiones inscritas en el texto giran en torno a tres grandes temas: el sujeto trascendente como causa primera y principal instancia narrativa, la naturaleza arquetípica de

eso, lo que queda al final del viaje son fragmentos, escisión de geografías que se construyen desde la piel y contra la piel: sin duda una escritura que lo arriesga todo y nos muestra, en desarraigada tensión, que la palabra más intensa es la palabra cercenada.

sus personajes los cuales logran evidenciar la propia inaccesibilidad a nosotros mismos, y la posible influencia de la literatura en la sociedad al desentrañar su incapacidad para garantizar del todo un sentido a la existencia del ser humano.

El análisis altamente ponderado que nos entrega Vargas Llosa sobre *Los miserables* pone de relieve el hecho fundacional, único y eterno, que implica el construir un universo a través de la ficción. Uno de los resultados de sus cavilaciones hace un guiño al pensamiento aristotélico al asumir que la novela logra la plena aceptación del receptor tras presentar hechos verosímiles antes que verdaderos sin buscar calzar de modo perfecto la ficción en la realidad. El escritor peruano logra parafrasear paradójicamente a Lamartine quien señala que «lo más débil en la novela de Víctor Hugo es lo novelesco». Es decir, toda esa masa de acontecimientos arbitrariamente inventados que busca llenar los intersticios que existen entre la realidad y la historia, termina siendo la parte débil de la novela.

La tentación de lo imposible consigue develar las múltiples posibilidades que tiene el rostro claroscuro de lo real para presentarse. Las ficciones literarias son las más llamadas a iluminar constantemente y de modos particulares lo incognoscible, y de este modo lograr transgredir las fronteras del conocimiento. Vargas Llosa nos muestra que el talento verbal y la fuerza lírica de Víctor Hugo son capaces de dar «un semblante verosímil a las irrerealidades».

Se trata de oponer la vida a un espejismo que la deforma infatigablemente e ir multiplicando de modo constante sus posibilidades. En otras palabras, bajo el lente de Vargas Llosa, *Los miserables* es la edificación de un universo

paralelo donde está inscrito el deseo de sus lectores, universo en el cual cada significante logra duplicarse a sí mismo. El proceso de la ficcionalización lleva inscrito en sí la estructura de doble sentido. De este modo sucede con la palabra 'merde' la cual es rebautizada como la más bella de la lengua francesa. El narrador trastoca lo grotesco y lo sublime logrando conferir un nuevo sentido al término. Y ello obedece a otra de las ideas desarrolladas en el texto de Vargas Llosa: la configuración de la realidad tiene como pivote al narrador, el «divino estenógrafo» que se encarga de orientar y comentar minuciosamente cada una de las acciones en el drama. Es precisamente allí donde radica la gran diferencia que señalara James Joyce entre la novela moderna y la anterior a ésta. Mientras en la segunda el narrador es aquel ser trascendente que gobierna la realidad, en la novela moderna ya no es el gran dios de la creación que permanece dentro o detrás o más allá o por encima de su obra.

El papel que se le atribuye al narrador de *Los miserables* resulta muy cercano a uno de los conceptos planteados por Umberto Eco: «la gran enciclopedia». Es decir, el narrador es un auténtico «depósito de sentido» que reúne el saber colectivo de un pueblo, es quien tiene la función de revestir a cada sujeto con una identidad y de conferirle un lugar en su *superestructura*, en la gran red de significantes que se remiten unos a otros constantemente y que al lograr producir sentido, actúa como una garantía de estabilidad para el sujeto. La óptica de Vargas Llosa no permite tomar en cuenta que el azar permanece como una constante a lo largo de toda la novela, no como ruptura de la normalidad, sino como el fenómeno por excelencia que interviene en la vida de los personajes encaminándolos hacia la felicidad o la desdicha.

Un hecho del cual toma nota el texto de Vargas Llosa es la naturaleza arquetípica de los personajes en la novela de Víctor Hugo. Los personajes son semidioses homéricos que trascienden las limitaciones y debilidades humanas en cuyas hazañas morales se aproximan a los santos más venerables o a los demonios y fantasmas de la sociedad. *La tentación de lo imposible* plantea que es a la

luz de los arquetipos que el ser humano logra develarse a sí mismo. Con respecto a ello, ofrece al lector la oportunidad paradójica de estar inmerso de lleno en la vida o apartado de ella. Se trata de un tipo de supervivencia intramundana sin la cual sería imposible la vida cotidiana. El salirse de la realidad para poder aprehenderla.

El narrador es partícipe del doble juego de la ficción. Vargas Llosa, al igual que en algunos de sus trabajos anteriores, se aproxima a la naturaleza de la relación que existe entre el narrador y el autor de la novela. Muchos de los hechos narrados en *Los miserables* son resultado de la impronta generada en Víctor Hugo por el contexto político y social en la Francia del siglo XIX. Su rechazo fehaciente a la pena de muerte, patente en la novela, es resultado de una de sus experiencias personales. No obstante, una novela de ficción no es un conjunto de memorias. *La tentación de lo imposible* plantea que un autor concibe la realidad bajo el prisma de sus experiencias personales. Así, la construcción de una instancia narrativa, que a su vez da origen al universo existente en la novela, no es más que una de las innumerables posibilidades del autor. La construcción de la instancia narrativa es muy similar a la construcción de la realidad dentro de la novela. Lo más significativo no son los parecidos sino las oposiciones, las profundas alteraciones que la imagen artística ha operado a partir de la visión histórica.

La tentación de lo imposible ostenta un interés deliberado por desmentir a quienes han sostenido que *Los miserables* tiene como eje central los penosos acontecimientos políticos en Francia del siglo XIX. Si bien es verdad que el libro tiene cierto efecto en un nivel social, sus intenciones resultan ser otras. Vargas Llosa se apoya en el prefacio del texto francés para sustentar que en *Los Miserables*, más que una preocupación por la situación coyuntural, prevalece la insistente búsqueda de la causa primera cuya mirada dota de un nuevo sentido a los acontecimientos. Un ser trascendente que teje los hilos de la historia y reviste de una identidad inexistente al ser humano. El ensayista plantea que el narrador de *Los miserables* propone la necesidad de rastrear las huellas dejadas por la divinidad a lo largo de la Historia y

de percibir los pequeños indicios que conforman la gran novela del ser humano, la vida misma.

Existen ciertas diferencias entre las versiones de 1845 y 1848 de *Los miserables* y entre las de 1860 y 1862, diferencias que el escritor peruano no ha dejado pasar por alto. Para Vargas Llosa, en la segunda versión, Víctor Hugo tiene un concepto de novela totalizante más ambicioso. El narrador busca construir una realidad tan copiosa que logre suplantar la creada por Dios, develándose así las intenciones deicidas del narrador. Ello ratifica que la primera preocupación de Víctor Hugo es Dios y en un plano secundario, el ser humano. La perspectiva que maneja el narrador de *Los miserables* es la de un autor ante su creación, por ello la forma de acceder a él es a través de la obra misma.

Vargas Llosa asegura que la prolijidad de la obra de Víctor Hugo engloba su afán

totalizante, además del carácter interdisciplinario que define a la literatura; en ello consiste el doble juego de la ficción, en trasponer una realidad ideal sobre otra más próxima para exhibir las debilidades e imperfecciones de la última. Una ficción es una de las tantas opciones que tiene lo imposible para manifestarse, y lo imposible no deja de ser aquello cuya seducción radica justamente en su inaprensibilidad.

La tentación de lo imposible es un libro que ofrece una perspectiva nueva para la lectura de *Los miserables*, al abordar el doble efecto de la ficción que proporciona a la humanidad de posibilidades de trascender pero también pone de manifiesto las limitaciones inherentes al hombre. Es decir, por un lado permite atisbar la existencia de un mundo ideal donde se inscribe el deseo de cada lector, y, por otro, evidencia las carencias de cada sociedad y de cada ser humano.

Apología al apologista

Juan de Espinosa Medrano. *Apologético en favor de Don Luis de Góngora*. Edición anotada de Luis Jaime Cisneros. Lima: Universidad San Martín de Porres, 2005.

Elio Vélez Marquina

Los trabajos y los días académicos y filológicos que Luis Jaime Cisneros Vizquerra ha dedicado por varias generaciones de colaboradores y amigos al estudio de uno de los hitos libresco más importantes de la cultura barroca de nuestra época colonial han desembocado con justicia en la publicación de la que es, sin duda, la edición más autorizada y confiable del *Apologético* de Juan de Espinosa Medrano. No obstante la crítica pueda celebrar este volumen, deberá tomar conciencia de que se trata de un doble festejo, pues este, además, inaugura la colección «Biblioteca de Estudios Coloniales» de la Universidad San Martín de Porres. Esta iniciativa, que ya incluye en sus proyectos la publicación de los sermones del mismo autor bajo el amparo del mismo estudioso, constituye, pues, uno de los logros más recientes en el ámbito académico en lo

que compete al estudio de nuestra historia literaria del siglo XVII.

Luis Jaime Cisneros entrega en edición anotada el texto del *Apologético*, publicado en Lima en la imprenta de Juan de Quevedo y Zárate en 1662, en vista de que se trata de la versión más fiable y completa de la obra del religioso: la edición de 1694, que responde a la misma ciudad y editor, a pesar de ofrecer un texto en parte mutilado, ha sido la fuente de más de una de las ediciones modernas que dieron a conocer la obra de Espinosa Medrano. Así, la de Ventura García Calderón (París, 1938), la de Luis Nieto (Cuzco, 1965) y la de la Universidad Católica (Lima, 1973). A partir de la edición de 1662 solo existían a la fecha dos ediciones: la primera fue realizada por Augusto Tamayo Vargas y se publicó en Caracas en la Biblioteca Ayacucho en 1982. Sin duda, esta ha sido la edición más consultada por la crítica debido a su fácil acceso. En segundo lugar, está la edición de José Carlos González Boixo, publicada en Roma por Bulzoni Editore en 1997, de la cual José Antonio Rodríguez Garrido ya publicó una justa y oportuna reseña (*Colonial Latin American Review*, vol. I, 1999: 157-162) señalando las

deficiencias de la misma, tanto en aspectos filológicos como hermenéuticos. Además, cabe recordar que aquella edición recogía en buena parte –y en esto radicaba mucho de su mérito– los aportes que Luis Jaime Cisneros venía haciendo desde 1962 hasta 1992.

Así, la edición de Cisneros no solo establece un texto confiable, sino que además delimita de manera coherente los parámetros culturales que explican la génesis y el funcionamiento del *Apologético* en la sociedad peruana del siglo XVII. Esta entrega nos permite reconstruir en buena parte la cultura de Espinosa Medrano en su doble vertiente: teológica y literaria. Quizá, uno de los aspectos más descuidados del estudio de la vida de Juan de Espinosa Medrano con respecto de su obra sea el simple hecho de que se trata, en todo momento (aun en la defensa retórico-literaria) de un personaje eclesiástico, vinculado estrechamente al espacio del Seminario de San Antonio en Cuzco. Este aspecto de la personalidad del Lunarejo conduce a Cisneros a esbozar importantes hipótesis que enriquecen la lectura de sus obras: en primer lugar, el estudio apunta que el *Apologético* no solo evidencia varios rasgos de oralidad que lo aproximan al ámbito de la oratoria, sino que más precisamente lo asemeja al «sermón universitario» (1-2). De esta manera, la «singularidad» que de la obra acusa el prestigioso comentarista radica por una parte en el uso de los recursos de la oralidad del ámbito académico-universitario y, por otra, en la evidente defensa que de los «criollos» se lleva a cabo en la misma (1-4, 11-14).

Quizá la defensa que en el *Apologético* se hace de la «nación» criolla sea uno de los aspectos más seductores para la crítica de nuestros días y, ciertamente, es uno de los temas sobre los que más llama la atención Cisneros. Esto porque él ha partido su estudio y edición de aquella de 1662, en vista de que la de 1694 «recorta» aquellos pasajes de los preliminares, por ejemplo, en los que el autor se detiene en denostar los prejuicios peninsulares sobre la «naturaleza» de los criollos americanos. Este motivo lleva a Cisneros a resaltar aquellos rasgos de oralidad que sin duda en su momento dieron al texto de Espinosa Medrano todo el acento de un debate vivo, aun cuando el tema

(el desprestigio del gongorismo) era ya asunto de un tanto olvidado: esto explica la vehemencia de un Espinosa que en su encendida defensa de quien él llama y ratifica como el «Homero Español», dejaba, en realidad, relucir el furor por la patria chica frente a los prejuicios negativos europeos. Así, la conciencia que de su naturaleza diversa poseía el defensor de Góngora y Argote se puede ver esbozada en las notas de Cisneros, dejando un largo camino por recorrer a los estudiosos contemporáneos. Defensa que por lo demás, si es que se siguen los aportes de esta edición, no debería alejarse del ámbito académico propio del Seminario de San Antonio en Cuzco, espacio que se configura como un centro de elite intelectual alternativo al ámbito letrado de la ciudad de Lima.

Aun cuando en esta edición se enfatiza el hecho de la oralidad implícita del *Apologético* no se descuida el hecho de que, ante todo, se trata de una obra pensada para la imprenta. Al respecto, el estudio introductorio de Cisneros ofrece un revelador «Colofón» (103-107) que ilustra con ejemplos aquella intención del Lunarejo. En todo momento, se resalta el hecho de que en la obra existe una conciencia estructural que lleva al autor a establecer puentes entre los capítulos y citar secciones y números de la obra como cuando refiere su comentario al vocablo «peregrino» en la sección 6, número 47 (104). Asimismo, se anota de igual manera los yerros en los que incurrió el autor: se ha detectado, por ejemplo, una redundancia entre la Sección IX,77 y la X,113 al momento de nombrar un catálogo de escritores con sus respectivos calificativos (105-106).

Asimismo, aquí se ofrece no solo la traducción de los pasajes latinos de la obra, sino también una adecuada y seria explicación de las fuentes librecas utilizadas por el clérigo. Las ciento siete páginas que constituyen el estudio introductorio de Cisneros reparan minuciosamente en cada parte y apartado del texto: se comentan desde los preliminares hasta cada una de las doce secciones del mismo. Todo esto bajo la premisa de que es realmente importante establecer las coordenadas de la nada aleatoria erudición del Lunarejo: por ejemplo, la presencia de una autoridad como San Jerónimo no resulta casual en su caso,

puesto que dicho padre de la Iglesia fue, como es sabido, el patrono de los traductores y estudiosos que inauguró el género apologético en sus constantes debates con Rufino. Este último, pues, había acusado al discípulo de Elio Donato —el famoso comentarista de Virgilio— de ser un seguidor de la herejía de Orígenes. Espinosa Medrano acude a esta autoridad no solo para legitimar su saber patológico, sino también para establecer una postura retórica beligerante, igualmente atenta a los ataques europeos.

Por su parte, las notas a los textos (ubicadas al final entre las páginas 221 y 245) incluyen, además de las traducciones de las citas latinas, notas histórico-biográficas y datos bibliográficos que aseguran la lectura crítica del texto, sobre todo para el especialista preocupado en reconocer las fuentes empleadas por el autor. Otros aciertos son, por ejemplo, las enmiendas al «catálogo de escritores» (229) que parece haber sido hecho por el editor para facilitar el hallazgo de las autoridades manejadas por Espinosa Medrano: Cisneros corrige algunos nombres (como el de César Histerbacense) y suma treinta y cinco nombres de autores omitidos en la edición de 1662.

En lo que respecta al trabajo lexicográfico, Cisneros regala un generoso y útil «Glosario» (247-283) que recoge principalmente las voces cuyo sentido inmediato al momento de la publicación del *Apologético* hoy se ha perdido o trastocado. Para ello, se trabaja con el *Tesoro de la lengua castellana o española* de Sebastián de Covarrubias y con el *Diccionario de autoridades* de la Real Academia

(1726-1737). No obstante, se ha recurrido a otros diccionarios del siglo XVIII como el de Esteban de Terreros y Pando u otros del siglo XIX como el *Panléxico* de Juan de Peñalver. Incluso cuando estos manuales no ofrecen alguna luz como en el caso de la voz «construyente» (IV, 21 en el *Apologético* y p. 256 en la edición de Cisneros), se llega a interesantes conclusiones, como es el advertir que el Lunarejo usa el término en un sentido gramatical, puesto que «construyente» es aquello vinculado a la *constructio* del *sermo* o frase o discurso. Por otra parte, hubiese convenido incluir en el «Índice onomástico» (285-288) las páginas en las que se acude a los distintos autores consignados.

Como anotación final a esta entrega, acaso reste añadir que si bien se trata de una edición anotada y no de una crítica (puesto que no hay comparación formal entre las ediciones de 1662 y 1694) tanto el trabajo interpretativo como las generosas anotaciones y aclaraciones bibliográficas y léxicas constituyen ya un acierto plausible de los méritos académicos con los que Luis Jaime Cisneros ha trabajado a lo largo de estos años el volumen en cuestión. Sin lugar a dudas, la comunidad académica podrá, a partir de esta edición, iniciar una serie de investigaciones en torno a la figura de Juan de Espinosa Medrano, en vista de que la labor filológica que demandaba el *Apologético*, ya ha sido cubierta por uno de sus más destacados especialistas. Así, su peso dentro de la sociedad criolla del siglo XVII, su relación con los núcleos políticos de Madrid y Lima y, sobre todo, su aporte a las Letras Hispánicas habrán de ser revaluados con las investigaciones del porvenir que sepan recoger los aportes de este maestro de maestros.

Los jardines prohibidos

Cecilia Podestá. *Fotografías escritas*. Lima: Dedo Crítico editores, 2002.

Moisés Sánchez Franco

Tanto la literatura como la fotografía son instrumentos de la nostalgia, son máscaras de la conciencia, armas secretas e íntimas del erotismo; son retablos transfigurados o directos

de la familia, del amor, de los ritos sociales; son artefactos plásticos, con arrestos o logros artísticos; son impresiones, manifiestos íntimos; son emblemas del instante fulgurante u opaco, del presente detenido; son jaulas de tiempo, máquinas extrañas que transforman en pasado o en posibilidad una historia. Sospecho que Cecilia Podestá así lo intuye. Acaso en *Fotografías escritas* postula desde la poesía dicha analogía.

La lectura del poemario es tan desconcertante como conflictiva. Sin embargo, es posible distinguir en su lectura tres ejes conceptuales, que vertebran una red de conceptos bien imbricados: el ejercicio de la memoria, la recreación de lo lúdico y la celebración tortuosa de lo erótico. Ningún eje se superpone al otro, los tres convergen, se entrecruzan, se revelan, se falsean.

Así, el ejercicio de la memoria, la evocación de lo vivido, de lo extraño y armonioso, constituye uno de los primeros temas de *Fotografías escritas*. Esa mixtura del presente con el pasado transforma el texto, muchas veces, en un conglomerado de voces anónimas y contrapuestas, en una auténtica eclosión del lenguaje, donde la paradoja hace su festín. De esta forma, en la primera parte del texto, de nombre «el otro lugar», el poema «sobre la Punta» presenta a la ciudad como un escenario fúnebre, un lugar donde reina el monstruoso vacío, un espacio deshumanizado, convertido en una fantasmal caja de resonancias. La ciudad no es un conjunto de hombres y mujeres, sino un territorio de ficcionalización constante; la ficción y el discurso priman sobre el ser carnal y humano. Los hombres de ciudad, para la poeta, son seres incorpóreos, antes del lenguaje; el ser humano-urbano es concebido como una voz potente o débil de acuerdo a la calidad de sus aventuras y desventuras, de acuerdo a la intensidad del relato de sus experiencias: «ciudad vacía hecha de historias,/ no personas, solo historias/ que se cuentan entre sus calles/ como un viento que pasa, o/ tal vez un susurro» (11). En un territorio tan espectral, los intentos individuales de abstracción artística o afirmación ideológica no salvan al hombre ni le otorgan materia, sino que sirven para sumergirlo en conciencias caóticas y abismales, para transformarlo en un artefacto estético, en una voz armoniosa e inserta en el babel horripando: «a los que cierran los ojos/ y piedras que pueden llevarnos dentro suyo/ y convertirnos en hermosas canciones» (11). De esta forma, el artista y el ideólogo son configurados como comedores de fantasmas, como caníbales desmedidos que convierten a su devoto auditorio en parte de sus ritos creativos, en aparentes voces peculiares insertas dentro del territorio demencial de los ecos.

Hay una época arcádica que el poemario refiere, pero dicha arcadía no es sólo un edén perdido, es también un cementerio, un engañoso emporio del olvido y la decadencia, donde la decrepitud alcanza tanto a la carne como a la fantasía, donde incluso los arquetipos pueden ser falseados: «cementerio de falsas sirenas,/ de cuerpos muertos e invisibles de/ dulces ballenas de ensueño/ y de uno que otro deseo» (11). La nostalgia es redefinida como una actividad opresora, pero a su vez edificante. El espacio marino no es un lugar ameno, sino un pretexto para describir, a partir del tático contraste con el espacio urbano, el vacío de nuestras sociedades, la muerte de las mitologías, la aniquilación de la inocencia y el triunfo de la quietud, de la podredumbre moral, de la irreparable soledad y del inaudito silencio del presente.

El espíritu del juego asoma a lo largo de *Fotografías escritas*. Lo lúdico se expresa a partir de la legendarización de las experiencias cotidianas, de la evocación de la infancia como espacio y tiempo del misterio, como edad de la inocencia, pero también como el período de la perversión involuntaria e incógnita. El juego, para Podestá, es ruptura de leyes, de convenciones; es puerilidad, pero también es un mecanismo que permite contemplar y asimilar los males, los errores e incluso las crueldades más infames. Así como los niños juegan a la guerra o hacen la ronda siniestra cerca al lobo imaginario, en el poema «a Dayo, en el umbral alguna vez» la imagen dulce de un niño dormido se ve destruida por una presencia acechante, innoble, anónima y bestial, que pervierte, en medio del juego de las sombras, al niño, y lo incita a la parálisis posterior, a la obligada y libérrima feminidad, al innoble horror por la realidad y al ansia por el ensueño y la fuga: «dentro del cuarto de Dayo/ el extraño corazón de sus muros/ late silencios dentro de segundos tercios/ se guarda detrás del mismo y dulce Dayo,/ sin ser la cuna del hombre adulto en la que duerme/ o la música/ que para el animal de piel tibia que lo roza,/ convierte su edredón/ en el más hondo y viajante de los bostezos» (17).

El factor lúdico también se expresa en los insospechados neologismos que Podestá crea, tales como «amorjugando», «cuerpoenero»,

«agualaguna», etc.; estos neologismos son en realidad palabras encofradas, fusionadas intencionalmente, elaboradas con plena conciencia estética (nótese que en el poemario dichas palabras están en cursiva). Además, permiten crear significados múltiples y simultáneos que, por ende, multiplican la realidad y, a la vez, la integran a partir de la conjunción de dos materias distintas, de dos conceptos incluso ajenos. Así, esta constante lúdica se expresaría como un inesperado ánimo de comunión primero, lingüística, luego, cósmica, que permite romper los desencuentros, los extrañamientos y paliar la irreparable soledad e incomunicación en la que vivimos.

Sin embargo, el factor lúdico tiene una variante aún más lograda en el poemario: la escritura como creadora y destructora del orden convencional y cotidiano, como instauradora de una realidad reveladora y oculta. En el poema «segunda acuarela», la voz poética, cual hacedora, cual deidad, recuerda haber escrito a una mujer, a una habitante de un antinatural espacio marino donde «las olas revientan para atrás». Dicha mujer, a su vez, escribe y se entrega a otras mujeres idénticas a sí misma, a otras féminas bellas, fugitivas, espectrales, que al igual que ella terminan perdiéndose entre papeles. El efecto de muñeca rusa, de cajas chinas está diferido. Aún así el hablante lírico logra desorientar al lector, debido a los distintos niveles de realidad textual que propone el poema; la mujer hacedora queda multiplicada, pero luego se enuncia como una sola, como una mujer sepultada por la lápida del mar, por el pesado manto de las olas. Poema de la incomunicación y de la identidad múltiple, de la decepción infinita y repetitiva; en los versos finales, la mujer hacedora cobra conciencia de ser un simple juguete erótico. Decepcionada, aniquila a su hija, la pequeña mujer interior que empezaba a habitar en ella, con el fin siniestro y benefactor de terminar con la cadena infinita de mujeres sufrientes y cosificadas. Luego, transida de dolor, intenta la imposible fuga de sí misma entre papeles o acuarelas, acaso en el ejercicio mismo de la escritura y la creación.

En el poema «catedral», se practica el traslado ontológico. En un inicio el hablante es el

observador de la foto y termina siendo, al final del texto, parte de la foto, artilugio mediante el cual logra comunicarse con los retratados. El poema «catedral» es un claro ejemplo del deterioro en las relaciones familiares, deterioro que lleva al hablante a la incomunicación, a la esquizofrenia, a la inminente locura.

El espacio marino, en Podestá, es la atmósfera preferida para la ruptura con la realidad, con el tiempo histórico y el ingreso al tiempo cósmico, a lo fantástico y sagrado; el mar siempre ha sido concebido por los hombres como el agente transitivo entre la existencia y la no existencia, entre lo real y lo irreal, entre el pasado o el futuro y el presente. Podestá parece entenderlo así, por lo que opta utilizar el mar, el agua, las acuarelas, todo aquello derivado del océano benefactor, pero también castigador, que nos provee la vida, aunque también, en sus épocas de furia, nos otorgue la muerte.

Lo erótico y la muerte están ligados en el poemario. Para Podestá lo erótico expresa siempre una idea de amor, de esplendor, pero también sugiere una idea de ruina, de ruptura e imperfección. En la segunda y tercera sección del libro, denominadas, respectivamente, «cuerpos» y «reloj sin agujas» se entrevé el concepto de erotismo y amor que propone el texto; ambos son concebidos como entes binarios, pues pueden definirse desde su doble esencia: su arista real y su arista estética. El erotismo-amor real o concreto (el amor extratextual) está siempre corroído por el hastío, por la negligencia y la violencia que campea en nuestras ciudades; el amor real es torpe, imperfecto, percedero, siniestro y, a la vez, hermoso. En el poema «cuerpo despierto», el erotismo es configurado en su forma post orgásmica; Podestá esboza el momento en el cual el sexo ya no es una concreción mágica ni artística, sino, más bien, una suspensión de lo maravilloso, un descenso despiadado a los límites del cuerpo, un temor a la conciencia feroz de la carne y a las impiadosas interdicciones sociales y, por lo tanto, un miedo al reconocimiento exacto de la imposible comunicación o fusión entre dos personas: «hoy emergen los ojos/ como cuerpos ajenos,/ desnudos/ de la música/ que los hizo dormir(...)/ han despertado/ para ver/ un cuerpo

muerto y dulce/ partido por la mitad/ que ya no dice nada más» (51). Así, el texto recrea, de forma descarnada, el retorno a la realidad luego del éxtasis, la estrepitosa caída del ángel carnal.

En cambio, el erotismo-amor estético (amor intratextual) puede insinuar la perfección, aunque conlleve al final una conciencia resignada de irreparable soledad y locura. Podestá postula que la única posibilidad casi perfecta (la más desencantada de todas) de erotismo y de comunión con el otro se da dentro del universo artístico. La enunciación de lo ficticio, la conciencia de esta enunciación, provoca en el hablante la idea analógica entre amor y muerte, situación que deviene en soledad, demencia y encierro. En el ámbito erótico-estético, el otro es tan solo un objeto más del hablante lírico, por lo que puede ser cosificado por este, y tomar la apariencia siniestra de una cosa. Así, el poema «acuarela» logra la aparente fusión amorosa, la ficticia comunión de los cuerpos, aunque esta fusión posea desde el inicio un tono desolado, mortuorio: «imaginó mi muerte/ [un cuerpo que parece ser mío entre los/ ecos del tiempo/ sobre esta caja/ encerrando (...)/ que me hace compañía como/ un cuerpo capaz de hacer el amor]» (27). Finalmente, la lucidez impera y el hablante descubre, con horror primero, luego con resignación, que sólo un ser habita en la acuarela, que el otro será siempre ficción, una fervorosa proyección de sí misma: «estamos él y yo/ [mi cuerpo, mi cuerpo

y yo]». Comunión triste, demencial, insatisfactoria, insensitiva.

Fotografías escritas es un libro de diversas aristas, donde el lenguaje coloquial convive con el discurso directo de la conciencia, donde lo erótico se muestra con rostro develado, peligroso, triste y prosaico. A diferencia de lo que ocurre con algún tipo de literatura escrita por mujeres, los temas que toca Podestá nos identifican a todos. A su manera, la metafísica se insinúa a fuerza de indagar en los límites últimos de la conciencia. Los poemas de Podestá no son ejercicios discursivos de configuraciones físicas con arrestos vindicativos, ni tristes amalgamas de reclamos de género, ni manifiestos neuróticos de una desplazada social (pobres características de ese monstruo pálido llamado *poesía femenina*); por el contrario, sus textos son un discurrir de la conciencia, son un paseo abierto por el jardín oculto de la memoria, ese lugar prohibido e íntimo de sendas empedradas, de laberintos verdes, de madre selvas e imprevistas trampas de hiedras y plantas carnívoras, de fieros faunos y decrepitas hadas. Un jardín florido con parajes penosos, como todo álbum personal de fotografías. Aquel jardín, aquellas fotografías nos pertenecen a todos, nos revelan y nos justifican a quienes las vemos leyéndolas, porque lúdicamente nos anuncian, nos deforman, nos retratan, nos dicen cómo fuimos, cómo amamos, cómo alguna vez pensamos, cómo nos tememos o cómo alguna vez nos vimos.

Sepulcro y origen en los Andes glocalizados

Yazmín López Lenci. *El Cusco, paqarina moderna. Cartografía de una modernidad e identidades en los Andes peruanos (1900-1935)*.

Lima: Fondo Editorial UNMSM / CONCYTEC, 2004.

Christian Bernal Méndez

Pocas veces un libro de afanes ambiciosos logra su cometido. *El Cusco, paqarina moderna* es uno de estos excepcionales, pero

valiosos trabajos. Su directriz fundamental reside en estudiar la manera en que las tensiones entre lo global y lo local articularon los espacios geográficos y las identidades sociales en los Andes del sur peruano, a inicios del siglo XX, y de los procesos de modernización regionales. Desde esta perspectiva, realiza un recorrido temporal, espacial y conceptual a través de la urdimbre discursiva llamada Cusco, empezando por un mapa sepulcral de viajeros y pseudo-descubridores para finalizar en una sacralizadora recartografía cusqueña: sepulcro y origen, *paqarina* del Perú.

En el primer capítulo «*Dibujando un espacio: cuerpo y visiones del Cusco*», López Lenci reconstruye las miradas (Chalmers, Bingham, Wright, Guinness y Bryce) que configuraron e inscribieron al Cusco, apropiándose, en el espacio hegemónico occidental (anglo-americano) de inicios del siglo pasado. Miradas que, desde la dicotomía fotográfica de lo cercano y lo lejano, axiológicamente variable, articularon al espacio cusqueño como un cuerpo sepulcral, escindido entre su pasado glorioso y su presente decadente, incapaz de la modernización por encontrarse sumergido en el paganismo, la ignorancia y la suciedad de los indios; los cuales, por cierto, aparecían cosificados dentro de un paisaje percibido desde la banalizada experiencia del antiguo Egipto. Asimismo, se reconstruye las miradas regionales contemporáneas que se ubicaban en la misma línea de limpieza étnica y cultural (Fuentes), la que se planteaba como una medida urgente para encarar la decadencia política y económica que azotaba al sur peruano —el conocido mito del despoblamiento. Frente a estas posturas, aparecen otras como la de José de la Riva Agüero, que entiende al Cusco como el sepulcro profanado del mestizaje nacional, y principalmente la de Luis E. Valcárcel, que comienza a comprender al Cusco como un espacio heterogéneo desde donde se pueda construir una identidad y proyecto de nación peruana.

El segundo capítulo, «Descubrimiento/Inventación de Machu Picchu: coleccionismo, identidades y políticas entre los Estados Unidos y el Perú (1911-1915)», desarrolla una desmistificación de la labor de Hiram Bingham en el seudo-descubrimiento de Machu Picchu. Al acabar la primera década del siglo pasado, se iniciaba bajo el mando de Max Uhle, que había trabajado para las colecciones de algunos museos internacionales, la construcción de un museo nacional que reafirmara el carácter independiente del Perú, y no la evolución, progreso y dominio europeo sobre el resto del mundo como sí lo hacían los museos en Europa y los Estados Unidos; igualmente, empezaba la reorganización de la universidad San Antonio Abad del Cusco bajo la dirección del estadounidense Albert Giesecke, luego de la revuelta estudiantil dirigida por Valcárcel y otros; a la par, Bingham con el apoyo de la Universidad de Yale y luego también de la *National Geographic*, realiza una serie de

exploraciones (1911-1915) en donde, entre otras cosas, llega a Machu Picchu sin darle mayor importancia e incluso llega a señalar que Agustín Lizárraga fue quien lo había descubierto (1901). En un primer momento, le dio más importancia a unos huesos glaciares falsos (eran solo restos de ganado mercantil); solo más adelante trató de crear un mito alrededor de Machu Picchu, diciendo que allí se encontraba el templo de las tres ventanas (*Tampu Tocco*) de donde salieron los incas y que, a su vez, fue la residencia de los últimos incas (*Vitcos*), luego de la llegada de los españoles. Todo lo cual le hizo ganar notoriedad y sirvió principalmente para que los Estados Unidos se autolegitime (*manifest destiny*) como un imperio en la figura del *Tahuantinsuyo*, al mismo tiempo que enterraba las memorias locales en beneficio de la *american national identity*: solo los *americans* aparecen, en el relato fotográfico y verbal, como descubridores, civilizados y heroicos. No obstante, luego Bingham tuvo que huir del Perú cuando se inició una campaña nacional (dirigido por Uhle, Valcárcel y Tello, entre otros) contra el saqueo de las reliquias históricas y en la cual Machu Picchu no constituía un hito internacional turístico (esto lo impulsó la Universidad de Yale y la *National Geographic Magazine*), sino que era el signo que se había estado esperando para señalar la unidad, continuidad y posibilidad de la cultura peruana.

El capítulo III, «Rebeliones indígenas, música, cuerpo y danza», sirve como un *intermezzo* en donde comienzan a emerger las fuerzas sociales que recartografiarán al Cusco en los siguientes años. En primer lugar, como telón de fondo tenemos casi 50 años de levantamientos indígenas que al iniciar el siglo XX en Puno, Cusco, Arequipa, Ayacucho, Apurímac y Huancavelica se caracterizaron por buscar una especie de restauración del *Tahuantinsuyo* (Rumi-Maqui, Urviola, Movimiento Pro-Tahuantinsuyo y Miguel Quispe), lo que captó la atención de intelectuales ciudadanos como Mariátegui o el Grupo «Resurgimiento» (Valcárcel, Uriel García, Roberto Latorre, entre otros), en tanto formaban un bloque común de reclamos en busca de una verdadera legalidad para los indígenas; recordemos las continuas denuncias que presentaban, los múltiples congresos que organizaron, los diversos manifiestos, artículos y revistas (*El Tahuantinsuyo*) que

publicaron y difundieron. Además, todas estas rebeliones venían con una carga ritual milenarista muy fuerte que se expresaba en la música y la danza que la posesión del cuerpo propio permitía. En esta misma línea, pero desde la *intelligentsia* urbana y mestiza, la recuperación de la tradición musical jugó un papel sumamente importante para la construcción de un imaginario propio; tal fue el caso de el «Himno del Sol» (recopilado por Alomía Robles) y otras canciones que fueron, luego, puestas en escena en los llamados teatros itinerantes incaicos. Entre estos destacó la multimedial y pluridiscursiva *performance* de la Misión Peruana de Arte Incaico, la cual llevó piezas de teatro incaístas a Bolivia, Argentina y Uruguay, en las cuales interactuaban el teatro, la literatura, la música, la pintura y la fotografía. Asimismo, en una relación dialéctica con lo anterior, también la música popular (urbano marginal) y rural cusqueña se apoderó de ciertas metáforas y referentes de origen moderno y urbano—los primeros vuelos en avión desde Lima a Cusco del italiano Rolandi y Velasco Astete, la Guerra con Chile y la crítica a Leguía, los letrados y los militares— para expresar temas como el amor frustrado, la emigración y la orfandad de comunidad (ser un *waqcha*).

En el capítulo IV, «La urdimbre de los hilanderos letrados: las revistas culturales», López Lenci estudia un aspecto sumamente medular, el papel que cumplieron las revistas culturales en la elaboración del imaginario regional y nacional. En medio de los procesos de modernización que ocurrían en la región del Cusco (central telefónica, tranvías de tracción, hidroeléctrica, alumbrado público, servicio de agua y desagüe, explotación cauchera e industria textil) aparecieron una serie de revistas: la *Revista Universitaria*, *La Sierra*, *Nuestra Historia* y *Estudios*, que configuraron el discurso de la *sugestión histórica*, conciliación temporal necesaria entre un glorioso pasado imperial y un esperanzador futuro, en el cual la categoría de lo estético tenía una importancia sumamente relevante (legitimadora), especialmente en lo referente a la arquitectura, la música y la literatura incaica. A la par, el gobierno de Leguía iniciaba su conocido proyecto de «Patria Nueva» en donde, entre otras cosas, se creó el Patronato de la Raza Indígena y se reconocía a las comunidades indígenas. Sin embargo, esto pro-

dujo el rechazo de la élite regional cusqueña (latifundista) y de las propias masas indígenas debido a la caída de los precios laneros, la ley de la vagancia y de la conscripción vial. Ante esta tensa situación surgió el Grupo «Resurgimiento» encabezado por Valcárcel, García y otros (la llamada «Escuela Cusqueña» o la Generación de la Reforma de 1909) que se alejó de las ideas oligárquicas de Riva Agüero, y planteaba todo un renacimiento andino sustentado en la especificidad que Julio C. Tello le devuelve a las culturas del Perú: producto de todos estos planteamientos es el libro de Valcárcel *De la vida incaica*. Por otra parte, otras revistas en torno a la misma problemática fueron *Kosko*, *Vikuña*, *Liwí*, *Más Allá*, *Kuntur* de tendencias políticas más diversas (antileguístas, apristas y comunistas) pero que acentuaron y radicalizaron las fracturas ideológicas en el mapa sociopolítico del país, que serán llevadas al extremo de la propia negación en el *pachakutiy* rural-andino de *Tempestad en los Andes* de Valcárcel y en la caverna urbana de la chichería aglutinante de *El Nuevo Indio* de García.

En el quinto capítulo, «El macro-lienzo visual del Cusco», asistimos a la puesta en escena de los principales íconos que sustentarán a esta ciudad-*paqarina* del Cusco en sus tres pisos narrativos históricos simultáneos, tal como la contemporánea fiesta colonial del Corpus Christi encierra la fiesta del Inti Raimi. En primer lugar, se estudia la labor pictórica, en donde resalta la obra de González Gamarra, que aunque logró gran aceptación e influencia en los Estados Unidos, llevó su epopeya visual incaica a una mera tipificación étnica/racial; los trabajos de Elena Izcue, paradigmáticos durante el gobierno de Leguía, corren igual suerte debido a la mezcla meramente decorativa de diversos motivos precolombinos. Otro rasgo importante a mencionar es el rescate que se realiza del pasado colonial hasta el momento rechazado y dejado de lado, en especial de la rica pintura virreinal. Al respecto, cabe mencionar la obra de José Sabogal, con su «cruzada pictórica», en la configuración del Cusco como espacio-almácgico del país: lugar de siembra de íconos identitarios dentro de la modernización del Perú, aún cuando haya caído en la misma mistificación folclórica de González Gamarra. También debemos resaltar los beneficios de la tecnología fotográfica. Los trabajos de

Chani, J.G. González, Figueroa Aznar y Martín Chambi empezaron a construir un corpus visual del Cusco (humano y paisajístico) que comenzó a interactuar con el discurso literario y pictórico, llegando incluso a subvertirlos (*Cusco Histórico*). La fotografía se constituye entonces en un medio discursivo de lucha cultural. El ejemplo paradigmático lo constituyen las narrativas contrapuestas que se pueden deducir a partir de las fotos tomadas a Machu Picchu por Chambi (estética legitimadora), Figueroa Aznar (topográfica) y Bingham (heroísmo y mistificación). Finalmente, cabe destacar la elaboración compositiva en las fotografías de Chambi, que a través de este medio tecnológico moderno crea discursos legitimadores, alegóricos, irónicos o humanizadores («Retrato de Miguel Quispe»), según beneficie a la creación y fijación, por iteración, de la *paqarina* sagrada del Cusco como origen del imaginario de la peruanidad.

Mercantilización de la memoria

Victor Andrés Ponce. *De amor y de guerra*. Lima: Norma, 2004.

Victor Quiroz

Aprovechando la enorme fisura abierta por la precaria situación de nuestra institucionalidad literaria, el mercado se impone como el ente autorizado para regular la circulación, recepción y validación de los textos literarios. Esta lógica tiende a excluir a la calidad como criterio de valoración de las diversas obras ya que están concebidas solamente como bienes simbólicos de consumo. Como sabemos, este proceso guarda relación con el desarrollo de nuestro mercado editorial en la era de la globalización y con la reconfiguración de nuestra literatura de masas. Sin embargo, no podemos caer en la trampa de legitimar ciertos textos cuyo único logro radica en haber sido fugaces tigres de papel en manos de las editoriales que luchan por alcanzar el más alto *rating* en el *jet set* (mercado) literario local y, sobre todo, internacional. Este es el caso de la última novela de Victor Andrés Ponce (Lima, 1964): *De amor y de guerra*. A la amplia cobertura mediática del libro en la TV local debemos añadir el elogioso

comentario de la contracarátula: «Estamos ante la primera gran novela sobre la dolorosa guerra que Sendero Luminoso (SL) desencadenó en el Perú y sobre la heroica resistencia de los ronderos durante los ochenta». Ciertamente, *De amor y de guerra* dista mucho de serlo. Solo basta recordar obras como *Adiós, Ayacucho* (1996) de Julio Ortega, *Rosa Cuchillo* (1997) de Óscar Colchado y *Lituma en los andes* (1993) de Mario Vargas Llosa, novelas que dialogan con problemáticas globales a partir de nuestros conflictos locales. En efecto, en la primera, el protagonista construye un pensamiento fronterizo (Mignolo) que deconstruye la historia desde su experiencia local indicando su carácter excluyente y silenciador, y critica la tanatopolítica (Agamben) del Estado moderno. En la segunda, en medio de una catástrofe social, se expresa un *paradigma otro* (Mignolo) que nos invita a pensar en un modelo utópico integrador y pluricultural. Asimismo, las memorias postcoloniales presentes en esta novela cuestionan el fracaso del Estado oligárquico, las diversas formas de la violencia del discurso autoritario (tanto del Estado como de SL) y las tensiones de la modernidad-colonialidad en un espacio postcolonial. Finalmente, en el tercer caso, encontramos un abuso de la memoria en

el que el narrador toma como pretexto el tema de SL para legitimar su política modernizadora etnocida utilizando viejos imaginarios coloniales. Estos aspectos que marcan la relevancia literaria y política de estas novelas (aunque sus planteamientos sean discutibles) dentro de la narrativa de la violencia política peruana (1980-2000) están ausentes o han sido mal trabajados en la novela de Ponce. En esta óptica, *De amor y de guerra* se asemeja más a *Senderos de sangre* (1995), novela de José J. Rada cuya intención pragmática está centrada en liberar de responsabilidad política al gobierno aprista sobre los abusos cometidos contra los DD. HH. por las FF. AA. en el período 1985-1990.

Contextualizada primordialmente a fines de los años ochenta en una zona que podemos identificar con la sierra central colindante con la selva, *De amor y de guerra* narra la historia de Nicomedes Sierra, líder de un comité de autodefensa, y su lucha contra Sendero. Al intentar relevar el papel de los ronderos y los evangélicos en el conflicto armado interno, paradójicamente, el autor textual apela a distintas imágenes estereotipadas (algunas de filiación colonial) y mitos mediáticos para diseñar su campo de referencia interno. Propongo que la selección de estos marcos de referencia obedece a que la configuración del mundo representado está sometida a la lógica del mercado puesto que se busca satisfacer las expectativas (prejuicios) de un lector/consumidor potencial cuya experiencia social le permita aceptar dichos imaginarios naturalmente. Una muestra clara de ello es el marcado exotismo con el que son presentados los escenarios y los personajes. Por ejemplo, la selva es presentada como un ente viviente, como el espacio de lo desconocido, que a la vez causa admiración y temor. Así, cuando un peón muere por la mordedura de una serpiente el narrador anota que su padre: «lloró porque la *shushupe* era un aviso, lo supo desde un principio, la selva tenía tesoros subterráneos de barbasco, pero en la superficie había sinuosos guardianes de la verde virginidad» (27). Estas imágenes, como sabemos, están presentes desde las relaciones y crónicas de la conquista (recordemos el mito de «el dorado») y fueron concebidas para un receptor europeo. En esta perspectiva, aparte del infaltable color local, encontramos la

presencia del mito tanto en forma de sueños y, sobre todo, en la forma de anuncios apocalípticos por parte del predicador evangélico, Lucio Sulluchuco, quien decide apoyar la guerra contra Sendero una vez que ellos matan a otro pastor en un pueblo cercano. Sulluchuco identifica a los senderistas con el demonio a partir de una serie de asociaciones de corte mesiánico como el hecho de que, en el tiempo prefigurado en el relato, falten 13 años para el año 2000, números que señalan, desde su óptica, que «el tiempo del demonio ha llegado» (160). Esta demonización del otro también proviene de la época de la imposición colonial. Esta fue una de las formas en que los sujetos andinos imaginaron a los invasores para justificar su aniquilamiento. Del mismo modo, la configuración de Mario Carhuapoma refuerza esta hipótesis ya que es presentado como un diestro cazador (mata un tigre, otra imagen de la exótica otredad), descendiente de indios y chacchador de coca «que le develaba los secretos y lo lanzaba a los hechos más intrépidos» (71). En este sentido, Mario simboliza la energía desafortunada del otro latinoamericano: «se embraveció como un toro de corrida por la hija de don Porfirio (Rosaura)» (72).

Otro aspecto vinculado, en cierta medida, al exotismo es el conflicto étnico y racial de nuestra sociedad expresado en la crisis de identificación de los personajes. Así, en reiteradas ocasiones se aludirá al color de piel y al estrato social de los personajes desde diversas perspectivas que, en general, muestran sentimientos de autodesprecio y discriminación a los otros. La contradicción más flagrante al respecto está ejemplificada por Nicomedes quien es hijo de un hacendado (que, cabe resaltar, rompe la tradición del gamonal perverso al preocuparse por sus peones) y de una madre quechua hablante: «ese idioma de agua clara» (...) «criado entre indios» (24). El conflicto interior emerge cuando Nicomedes va a la ciudad y siente el desprecio de los limeños (compara la «belleza natural» del campo con el infierno social de Lima). En ese momento reflexiona: «yo era blanco, dueño de tierras, pero tenía el olor a indios... Durante esa visita a la capital, *amé a los peones que estrellaban la mirada en el suelo*, adoré los huaynos...» (45; énfasis nuestro). Queda claro que el personaje no se

identifica con los peones indios sino que se siente bien entre los sujetos subalternos, entre quienes puede sentirse «superior». Se dibuja así la necesidad del sujeto mestizo de establecer una jerarquía respecto de los «indios». Una vez más estos lugares comunes mal trabajados revelan la mirada exótica y colonial del narrador.

El tema de la coca y el narcotráfico también está presente en el texto desde una perspectiva que podemos asociar claramente a la campaña mediática estatal denominada «La hoja de coca vs. Las hojas de coca» (en la que se promueve la erradicación de la hoja de coca). En la novela, la coca es la causante del trágico final de Nicomedes. La desarticulación del comité de autodefensa se genera cuando un grupo de ronderos negocia con los narcotraficantes traicionando a Nicomedes. Al final, Nicomedes siente «terror del poder incontrolable de esa hoja, puta malévola, que había alocado con sus favores a los hombres del valle» (306). Los tratos con el «Obispo», narcotraficante de la zona, se postulan como un mal necesario ante la nula participación del Estado y la escasa presencia de las FF. AA.

Menos elaborada aparece la configuración de los sujetos senderistas. El narrador utiliza imágenes provenientes tanto de las Ciencias Sociales cuanto de los medios de comunicación masiva para su construcción. Así, la moral draconiana, el autoritarismo, el dogmatismo y la crueldad son los rasgos que caracterizan a SL. Estos aspectos están sintetizados en el «Manco Miguel», antagonista de Nicomedes y líder de una columna senderista. Miguel es discriminado socialmente por ser hijo de un peón. El evento que marca su vida es la patada que recibió del capataz cuando era niño por acercarse a jugar con las amigas de la hija del hacendado. El desencuentro entre el discurso liberador de la modernidad (las expectativas de superación y de igualdad) expresados en el «mito del progreso» o en la reforma agraria y la huella del discurso colonizador de la modernidad signado por la violencia de la discriminación social en nuestro país, es presentado como la causa por la que Miguel adopta la doctrina senderista impartida en la Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga cuando estudia educación. En este

sentido, la novela no aporta nuevas imágenes en la representación de los senderistas (más aún si tenemos en cuenta la numerosa producción narrativa sobre el conflicto armado interno en nuestro país) y se inscribe casi fielmente en los planteamientos de la Sociología y la Historia. Este hecho obedece al carácter documental o «testimonial» que se le pretende imprimir al relato: la verosimilitud de la novela está garantizada por la apelación al discurso autorizado de las CC. SS. Sin embargo, cabe mencionar que este aspecto lejos de ser una excepción es un rasgo dominante en la narrativa que ha tratado esta temática.

Por otro lado, destaca el tratamiento que se le da a las FF. AA. Para dar protagonismo a la resistencia de los personajes principales, encontramos otro mito mediático, difundido a mediados de los ochenta, el de «Sendero ganador»: en Lima, cuando Manuel le pregunta a Nicomedes si cree que SL ganará, este responde: «no lo sé pero tal como van las cosas, parece que sí» (120). Este mito se refuerza al reiterar con frecuencia que las FF. AA. no se dan abasto para combatir la subversión. Incluso se presenta al Estado y a la milicia en una situación de repliegue frente a la ofensiva senderista. Nicomedes menciona que: «(los militares) a veces patrullan... sin embargo, ¿qué pueden hacer en más de 200 localidades? *al principio metían bala, pasaban cuchillo a los familiares de los terrucos pero estos antes que debilitarse se fortalecían, felizmente los milicos ya no cometen esas barbaridades*» (119; énfasis nuestro). La imagen dominante de las FF. AA. que presenta la novela está sintetizada en el diálogo entre Nicomedes y un oficial de la Marina producido cuando aquél va a la base a solicitar armamento para la autodefensa. El marino reconoce los «excesos» cometidos en el gobierno de Belaunde y, si bien tilda a los políticos de izquierda (incluido el APRA), a los «belaundistas» y a los organismos de DD. HH. de «terrucos disfrazados» (202) (imagen recurrente en nuestro contexto político) no menciona las masacres de la época del gobierno aprista. Cabe mencionar que en medio de la discusión, si bien Nicomedes alude a la matanza de Cayara —ocurrida efectivamente en 1988—, en su perspectiva (memoria) esta parece haber sucedido durante el gobierno de Belaunde: «por

esos años [recordemos que el tiempo de la novela se inscribe entre 1987-88] se escuchaba que a ustedes se les pasaba la mano con gente inocente, recuerdo cosas sobre *Cayara*, Puquio [¿Pucayacu?] y no sé qué otros lugares» (203; énfasis nuestro). Para justificar su posición, el oficial arguye que, por su formación militar, ellos están entrenados para el combate internacional y no para una guerra interna. En este contexto, podemos analizar el siguiente enunciado: «¿cómo así nos encargan enfrentar a los terrucos que atacan y luego se esconden en las chozas de los inocentes?, ¡carajo, igualito que en las películas de Vietnam!» (204). La alusión es sintomática pues, en medio de su encarnizada defensa, el oficial ya ha prefigurado su principal contradicción: al decir «Vietnam» está comparando implícitamente a las FF. AA. con un ejército de ocupación en un espacio internacional, así terroristas e inocentes son configurados como sujetos desterritorializados (no en el sentido de Deleuze, por cierto) que pese a estar dentro de su territorio nacional han muerto simbólicamente perdiendo todos sus derechos civiles, a quienes es legítimo matar impunemente. (Desde las CC. SS. este aspecto ha sido tratado por Alberto Flores Galindo, Nelson Manrique, entre otros). Pese a ello, la inicial actitud «crítica» de Nicomedes se va transformando en una mirada compasiva que se conmueve con la impotencia del capitán de corbeta. Esto genera que la imagen de los organismos de DD. HH. con la que culmina la novela sea negativa. Nicomedes está preso en la cárcel de Ayacucho por una traición de sus comandos: lo han acusado de matar senderistas y de colaborar con el narcotráfico. La intención es mostrar la injusticia contra los ronderos que se sacrificaron por la pacificación del país al eliminar a los demonios de la subversión. Nicomedes, comparte la visión del marino porque se identifica con él ya que siente que ambos son traicionados por la sociedad a la que protegieron: «el capitán Puma... me devolvió la fe en la gente... estaba gestionando ante su comando mi inmediata liberación, pero... esos hijos de puta de los derechos humanos habían sacado cara por los terrucos muertos y se oponían a mi excarcelación» (309). Esta dicotomía: militares (+) / DD. HH. (-) revela la

actitud/opción política del autor implicado que busca dialogar con el debate generado, en gran medida, tras la publicación del informe final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación: el campo de referencia interno (el mundo representado en la novela) no solo representa (recrea) ciertas imágenes del campo de referencia externo (el contexto social) sino que también participa en su construcción.

¿Por qué se recuerdan (seleccionan) ciertos eventos y se silencian (excluyen) otros? ¿A qué se debe la inicial oposición: antes-Belaunde-masacre / ahora-García- «ya no cometen esas barbaridades»? ¿Dónde están las matanzas de Accomarca y la de los penales? Ciertamente no se puede cuestionar la libertad creadora de un autor, sin embargo, por lo delicado y actual del tema en el que se inscribe, es imposible no reparar en la dimensión (intención/proyección) política del texto. Como sabemos, pese a la fuerte dependencia del mundo real, la obra literaria escoge y estructura sus jerarquías cuando configura su campo autónomo (Harshaw). La construcción de las memorias ficcionales en la narrativa literaria trasciende la simple evocación ya que implica una elaboración selectiva (elige qué recordar y qué silenciar). A la vez, es de naturaleza performativa puesto que, de un lado, el sentido del pasado rememorado está en función de su proyección a futuro (Jelin) y, de otro, porque la visión construida entra en disputa con otras versiones en la formación de imaginarios sociales. Este aspecto se pone en relieve sobre todo en las obras que intentan diseñar imágenes de una época tan crítica y decisiva para repensar nuestro futuro como nación. En este sentido, las estrategias de representación del discurso literario revelan los mecanismos de producción de la memoria (individual y colectiva), su nivel ficcional y político. Podemos concluir que *De amor y de guerra* constituye un doble abuso de la memoria ya que su textualización, de un lado, está sometida a las leyes del mercado y, de otro, utiliza su aparente intención reivindicativa de los comités de autodefensa como pretexto para abogar en favor de los militares, insertándose así en una lucha política aún en proceso.

**Muérete joven y serás un
hermoso cadáver**

Luis Fernando Chueca.

Contemplación de los cuerpos.

Lima: Estruendomudo, 2005.

Rocío Silva Santisteban

Nunca tan cínico Truman Capote como cuando dictó esta sentencia que ahora uso como título para este texto sobre un libro de poesía desgarrador. No obstante, la muerte no produce belleza en los cuerpos, a pesar de las innumerables «obras de arte» que Joel Peter Witkin, en Estados Unidos, y Teresa Margolles, en México, puedan hacer con los cuerpos sin vida de drogadictos, caballos o prostitutas adolescentes. La muerte perturba porque, en esta época de capitalismo tardío, está fuera de las leyes de la oferta y la demanda. La muerte y el mercado son caminos paralelos y en un mundo mercantilizado hasta el abuso, aunque sea mundo en vías de desarrollo, un hueco vacío de hedonismo y adoración a la juventud tapan cualquier rezago sano de asumir la muerte como el otro lado inevitable de la vida. La muerte es, pues, un exceso y un escándalo.

Con todo, seguimos muriendo día a día para poder perpetuar a la especie; y en este recorrido inevitable sobre la única certeza que nos resta, la poesía siempre ha tenido una palabra precisa desde el principio de los tiempos. Este año se han publicado tres libros de poesía, de autores todavía bastante jóvenes, que tienen como eje central a la muerte y la enfermedad; y por si fuera poco, se trata de la muerte en el contexto de la guerra interna en el Perú y la enfermedad en medio de la precariedad de las cárceles y del abandono moral. Estos libros son *Ya nadie incendia el mundo* de Victoria Guerrero, *Parque Infantil* de Martín Rodríguez Gaona y *Contemplación de los cuerpos* de Luis Fernando Chueca. En esta ocasión el último libro será motivo de estas páginas, sin embargo es preciso señalar el contexto de producción poética y la compañía de los otros dos, para poder comprender en su verdadera dimensión la importancia de escribir sobre un tópico poético recurrente que, paradójicamente en nuestro contexto, es una aventura nueva sobre el

aprendizaje de vivir la desolación, el abandono y la injusticia en el Perú.

Contemplación de los cuerpos está dividido en tres partes, un prólogo y un epílogo. Al inicio del libro nos enfrentamos con la primera experiencia de la muerte: el cuerpo del abuelo es la llave que nos abre a las otras muertes, las no-esperadas, las que de alguna manera no contemplan «la ley que ordena que los hijos entierren a sus padres y a los padres de sus padres». El poema en prosa, puntilloso para la descripción de la sensación ante la «primera muerte», termina con una sentencia cruda: «El desfile ha comenzado» (11). Y no parará, por cierto, sino hasta dejar constancia que las infatigables fallas de la vida también son pequeñas muertes perennes.

La primera parte está centrada en la experiencia de un yo poético que va adquiriendo su identidad a partir de las muertes que lo van constituyendo: «Todas muertes acechantes / como reflejos inflamados / de mí mismo» (15). Un recorrido íntimo por las muertes de las personas queridas va presentando al lector la experiencia directa de la pérdida irreparable: no se trata de hablar de la muerte como un tema más sino de la privación de la alteridad, de la ausencia que va constituyendo una mismidad, un vacío de cuajo en medio de la forma como nos constituimos frente al mundo. Además todos los que siguen, luego del abuelo, son muertos jóvenes: desgajados en plena vitalidad no llegan siquiera a constituirse en fantasmas sino apenas en sombras. Ahí está el pintor que fue a Europa y regresó en un ataúd, el hijo del poeta precedido por el sino ardiente del padre, el muchacho de la foto en el Cuzco que desapareció tras cuatro semanas de agonía arrastrando en su partida una historia de lealtades y susurros. Por cierto no es la primera vez que Luis Fernando Chueca toca este tema: el inevitable destino de los cuerpos es un tema recurrente en sus libros anteriores, *Ritos Funerarios* y *Rincones (Anatomía del Tormento)*, pero aquí la densidad de la metáfora atraviesa lo poético-personal para convertirse en una propuesta diferente, precisamente, porque incorpora otra dimensión del tema en la segunda parte.

Esta segunda parte está conformada por ocho poemas, a excepción del primero todos los demás en prosa, que narran otro tipo de muerte; ya no se trata de los amigos o parientes o amores que nos dejan para siempre, sino de las muertes anónimas, de los desaparecidos, de los cadáveres encontrados en cajas de leche Gloria, y de las víctimas de la violencia de la guerra interna durante los años ochenta y noventa en el Perú. Algunos años se han demorado los poetas y escritores para enfrentarse (para enfrentarnos) a una realidad tan cruda y dura como la que vivimos durante este período: una época en la que la indiferencia fue un hábito común para sobrevivir.

Estos son lo que podría llamarse los muertos de la patria, aquellos que de alguna manera también construyen la identidad de uno, cuando este «sujeto escindido y roto» requiere de un lugar en su propia narrativa nacional. Aquí Chueca puede llegar a ser verdaderamente desgarrador. Ni siquiera evita el morbo, al contrario, lo estimula. No se trata de una estimulación banal sino de una búsqueda concreta de representar lo lejano en circunstancias que nos conduelan y lo cercano casi con frialdad periodística. Así narra la muerte de los aldeanos de Pompeya durante la erupción del Vesubio, y sobre todo, las circunstancias en que los cuerpos se pulverizaron: «la coloración rojiza hallada en algunos cráneos es una verdadera incógnita. Podría ser el cerebro que comenzó a desbordarse previamente a la explosión...» (31). La dificultad moral o ética del morbo de esta primera descripción es reemplazada inmediatamente por la descripción seca y periodística de la exhumación de los cadáveres de los estudiantes de La Cantuta: «Lo que quedaba de los cuerpos fue entregado a los familiares en cajas de leche Gloria...» (31). Entonces nos percatamos que, ante la irreducible contundencia de los hechos, las palabras pueden ser un exceso. ¿Qué rol le tocaría a la poesía, entonces? El poeta está todo el tiempo tras esa búsqueda: «cómo no perder

la voz o hundirme/ en la locura/ cómo pretender que la armonía reorganice la existencia/ si el verbo exacto es solo engaño ante la muerte/ montada sobre el lomo...» (53).

Precisamente, en esta necesidad de comunicar con palabras lo incomunicable del hecho de la muerte, sobre todo, de estas muertes por violencia armada, por genocidios, por torturas, el autor se plantea una disquisición moral que va más allá de la plasticidad de nombrarla: se trata de poner en comunicación, rompiendo la indiferencia de los lectores, un hecho escandaloso y soterrado. Durante todo el libro estamos, cabalgando junto al poeta, para saber si este caballo chúcaro que es la literatura permitirá, más allá de las profilaxis necesarias, ponernos en comunicación con él y sus obsesiones: «¿Con qué derecho, entonces, trabajaba estas visiones? ¿Con qué derecho lo hago hoy? ¿Alguna autoridad justifica mis palabras? [...] Sin quererlo me he hecho parte del concierto funerario» (47-48). Precisamente, como termina el último poema, la única entereza ética que le toca al poeta es contar y «cantar» todo lo que el tiempo podría aniquilar silenciosa y persistentemente: «golpea rasga desentierra/ o arráncate los labios/ pero canta» (54).

Si el tema del cuerpo es una presencia constante en la poética de Luis Fernando Chueca, en este libro, cobra una dimensión mayor: no se trata sólo de la reflexión filosófica sobre nuestra anatomía y su recorrido inevitable hacia el abismo, sino de la presencia de los «otros cuerpos» en un discurso esquivo a reconocer al otro: el discurso que organiza nuestra vida nacional. Creo que junto con los otros libros mencionados, de Victoria Guerrero y Martín Rodríguez Gaona, éste anuncia una nueva forma de entender los hechos de nuestro pasado inmediato y una forma impecablemente honesta de asirlos desde las palabras. Los poetas cantan en tiempos de miseria para dejar la huella y evitar que, más adelante, seamos más miserables con nuestro olvido e indiferencia.

La pluma de la bestia

Carlos Gallardo. *Parque de las Leyendas*.
Lima: Estruendomudo, 2004.

Fabricio Escajadillo del Solar

Existe en la música una antigua tradición por retomar motivos, temas, incluso pasajes para renovarlos, para incorporarlos en novedosas y extensas composiciones. Las variaciones son uno de los ejercicios en los que se han embarcado la mayoría de compositores clásicos, así como no pocos músicos contemporáneos. En el teatro, este procedimiento es común: sabido es que Shakespeare tomó algunas de sus tramas de las *Vidas Paralelas* de Plutarco y de alguna que otra obra de Marlowe. La narrativa tampoco ha despreciado ese *modus operandi*. Las anécdotas que pueblan *La metamorfosis* de Lucio Apuleyo se pueden hallar en los discursos milesios (*sermo milesus*) y algún cuento de Chaucer se basa en un relato del *Decamerón*. La literatura, al igual que la música, suele ser a veces el arte de la reinención. Carlos Gallardo, en *Parque de las leyendas*, así lo intuye. Cuentos tales como «La Químera» o «El Dinosaurio» se convierten en palimpsestos, en recreaciones, en sensibles variaciones o en añadidos de textos medievales y discursos neofantásticos.

En general, los mundos representados en *Parque de las leyendas* están signados por el encierro; la atmósfera de los relatos posee un aire inasible de nocturnidad. En gran medida, los personajes que pueblan estos mundos nebulosos son metáforas grises, débiles y tristes espectros que transitan por supuestos topes realistas, por parajes cerrados y cotidianos. La erudición intenta dotar de mayor sentido la existencia de esos seres opacos, enmarañados por un lenguaje sobrecargado, deliberadamente barroco. Ese estilo profuso busca sembrar desasosiego en el lector, intenta generar la sensación de caos a partir de los dictados de la razón. Pero el ambicioso y paradójico efecto deseado por el narrador resulta, a fin de cuentas, contraproducente, como trataremos de explicar.

Borges dictaminó, alguna vez, que el cuentista moderno debe evitar siempre el despilfarro verbal, la fascinación por la exuberancia; como un atento jardinero, el hacedor de cuentos debe revisar sus textos y arrancar sin piedad las malas hierbas, así como deshacerse sin tapujos de las hojarascas. De otra forma, sobreviene en el lector el inevitable hastío. El narrador de *Parque de las leyendas* peca por exceso en la información. En el cuento «El dinosaurio», el narrador se delata como un generador compulsivo de vorágines verbales, de datos innecesarios, de situaciones prescindibles y enteramente gratuitas. La anécdota central del relato juega con el manido tema del sexo tormentoso, de la pasión prohibida. Pero el motivo erótico planteado, lejos de constituirse en un goce de los sentidos, se convierte, al final y de manera involuntaria, en un hecho tortuoso donde, por momentos, sólo germina el tedio.

Sin embargo, «El dinosaurio» no es solo un cuento sobre las pasiones secretas, sino también una reescritura de un clásico, el relato breve e insigne de Monterroso: «Y cuando desperté, el dinosaurio todavía estaba ahí, entre la cama y la puerta, escondiendo sus sucias patas de polvo y arena» (2004: 59).

El narrador de *Parque de las leyendas* pretende, no sin un toque de ingenuidad, entregar más datos sobre ese cuento breve de Monterroso lleno de misterios y silencios; en este caso, develar el misterio conlleva, a su vez, una visión interpretativa del cuento. Empero, el narrador fracasa; su narración convierte el microrrelato de Monterroso en una anécdota sin importancia; la voz de Monterroso naufraga dentro del mar picado, primitivo y hostil de la prosa de Gallardo. Así, lejos de convertir el texto de Monterroso en un elemento lúdico o en un disparador de su prosa imaginativa, Gallardo lo transforma en un elemento muerto, en una frase carente de significación y sentido. El asunto no es menor, pues Gallardo no tiene un ánimo desmitificador. Al contrario, busca en principio la imitación de los grandes temas y los relatos consagrados; aunque intenta el arte de la simulación, en tanto que no renuncia jamás a la alteración aparente de las causas y de los motivos centrales del relato referente.

De todo el conjunto sobresale el relato cortazariano «La Quimera». Contado en primera persona, el cuento logra sembrar esa suerte de inasible desasosiego y extrañeza en el lector. El narrador-personaje se las arregla para, a pesar de su impostada erudición, narrar su experiencia con una adolescente, la cual representa el vínculo con la realidad. El narrador-personaje se halla, al igual que su amada, a caballo entre la adolescencia y la adultez; en otras palabras, se encuentra en la edad del intersticio, tierra fecunda para lo mítico-mágico. Dicho protagonista, en secreto, ha logrado domesticar a una Quimera, al punto que la mantiene en su habitación de escritor como mascota. De esta forma, poco a poco el lector descubre que la Quimera es el reflejo de la intimidad del narrador personaje; ella es musa y opresora, es Perséfone y Cerbero. La Quimera, animal del deseo y ser horripilante, vive presa dentro de la casa del narrador-personaje, alimentándose del papel en el que están escritos los poemas más antiguos y preciados del narrador. Al igual que «La Migala» de Arreola, «La Quimera» de Gallardo no sólo es un ponzoñoso animal que

cohabita en la misma habitación del narrador y del cual hay que cuidarse en todo momento, sino también resulta ser una compañía forzosa, necesaria para una redención extraña, inusual, pero siempre anhelada.

En definitiva, *Parque de las leyendas* se presenta como un conjunto de cuentos sumamente irregular. El lector se encontrará con breves momentos deslumbradores, con anécdotas complejas, pero también se tropezará con largas letanías, con regodeos sobre poéticas, con innecesarios ejercicios de técnica narrativa a los que responderá, seguramente, con culposos e inevitables bostezos. Salvo relatos como «La Quimera» y algunos fragmentos de «Las Arpias» y «Carlos Gallardo», los cuentos terminan siendo poco efectivos. Saki dijo alguna vez, acaso parafraseando a Aristóteles, que todo buen narrador es un gran hacedor de nudos. Conrad propuso que el buen escritor no sólo sabe hacer nudos, sino también conoce la forma de atarlos y desatarlos sin mayor alarde y apuro. Casi podríamos asegurar que Gallardo desconoce aún el apotegma de Conrad.

Los enigmas de la flama

Carlos López Degregori. *Flama y respiración*

Lima: Fondo Editorial PUCP - Colección Ficciones, 2005.

Luis Fernando Chueca

En una entrevista de 1982, Carlos López Degregori mencionaba –en paralelo al recuerdo de sus fugaces pasos juveniles por los predios de la antropología o la medicina– una pasión por la arqueología, a la que calificaba de romántica, pues aparecía en su caso sobre todo como posibilidad de búsqueda de lugares perdidos, ruinas o tesoros. Ignoro si con premeditada conciencia o más bien como brillante intuición a partir de la anécdota contada, estableció a continuación la analogía entre el deseo de hallazgo de esos lugares perdidos o sagrados y las posibilidades de la literatura y la poesía como indagación y descubrimiento de pliegues

ocultos del mundo y del ser. Como haya sido, la poesía de López Degregori –ese cautivante lugar *Lejos de todas partes* que van construyendo sus poemarios– ofrece, precisamente, los resultados de diversas aventuras indagatorias (en los territorios de la muerte, el amor, los miedos, la infancia, el placer o el dolor) y, en *Flama y respiración*, ahonda en una exploración que había aparecido en poemas anteriores, pero que ahora se convierte en eje del conjunto: la palabra, la aventura creadora, la poesía.

El libro está organizado en tres secciones. La primera, «Flama», presenta en su poema inicial a un personaje que *es visitado*, y la visita supone para él una transformación y la imposibilidad de la vuelta atrás, porque para el momento del retorno algo esencial se habrá modificado. Debe, entonces, abandonar su casa, sus vestidos, sus poemas, y marcharse, porque la voz que le habla le anuncia: «he venido para llevarte». Si atendemos a la *flama* que enmarca la sección, aceptaremos que la visita supone

una *inflamación*, vale decir el ingreso del personaje en el espacio del fuego, y habrá que recordar que –como señala Bachelard– «los cambios debidos al fuego son profundos, conmovedores, rápidos, maravillosos, definitivos».

Esto obliga, entonces, al personaje, a él mismo, desprender llamas. Es obvio que, aunque caben otras lecturas de esta escena fundacional, la primera se vinculará con la escritura: el personaje ha sido poseído por el fuego de la creación y la palabra y debe responder: alejarse, incendiarse, sumergirse, levantar vuelo, desgajarse, perderse, anularse, multiplicarse. Al final del poema (o al final del proceso) el hombre vuelve a su habitación y en su lecho alguien respira: él, ahora, será el encargado de llevarlo.

A partir de este desdoblamiento («yo es otro», reclamaba Rimbaud), se suceden los poemas de este ritual iniciático. El personaje paladea en ellos la carne ígnea que ahora lo cubre y viaja, se prepara, descubre, espera, hasta que en el texto que cierra la sección, escrito en primera persona y a modo de diario, da cuenta de lo ocurrido: «He alumbrado una diosa o un dios», dice, «No sé si salió de mis ojos o de mi boca, pero cuando desperté estaba allí como una herida enorme de amor viva o una flama». El yo poético alimenta a esta creatura, la cuida, le descubre las vocales, repite con ella los sonidos, la abraza, titubea sobre si dejarla que crezca o mantenerla mansamente a su lado, entre anularla o anularse. Esta, finalmente, se aleja y con su partida deja establecida su independencia respecto de su demiurgo, pero afirma también su indisolubilidad de él: «seré herida de tu herida», le deja anotado en la pared. La identidad a pesar de la diferencia, o la otredad a pesar de la mismidad, queda remarcada porque, la noche anterior a su desaparición, según la fecha consignada, luego de que el Yo poético deja abierta la llave de gas en el recinto en que ambos se encuentran, la creatura escribe el mismo poema que su creador está escribiendo.

Este es quizás el descubrimiento fundamental del primer momento de *Flama y respiración*: aquello que el hombre crea (como

producto de esa extraña flama que lo llevó al desdoblamiento) será también desdoblamiento de él: otro y uno, al mismo tiempo. Pero quizás este hallazgo no habría sido posible si el Yo poético no hubiera aprendido que la palabra puede / debe ser rito o conjuro, nunca solo juego o regodeo estetizante. Por eso, desde el inicio, trata de recordar la que resulta imprescindible, la única voz que debe llevar en su viaje, al lado del único gesto y el único amor.

El poema que abre «Historias del pájaro relámpago», la segunda sección del libro, es la contracara de «Herida de tu herida». Aquí asistimos, en tiempo presente, al momento en que el Yo poético hace a su creatura, que lleva la faz del pájaro relámpago. Se trata de la flama nuevamente, pero al ser ave, es también vuelo: la representación de las máximas aspiraciones del espíritu humano en este símbolo crucial. «Yo Hacedor», que así se titula el poema, da cuenta de los riesgos y abismos que implicó su creación: el dolor y la agonía, la decisión de dejarse íntegro en el poema hasta quedar aniquilado. Por eso, el protagonista de la sección será el pájaro relámpago, que incluso llega a convertirse en maestro de su hacedor, quien ahora aprenderá de su creatura que las palabras con las que «tienes el lenguaje suficiente» son dos y no una: *Creo* y *Recuerdo*. Por eso, también, en el sueño que el hablante del poema «En esta nuez» relata, un hombre que construye «un enorme pájaro de ojos fijos y oscuros como pozos», «me cortó la garganta para arrancar un puñado de voz roja, palpitante. Entonces se la colocó al pájaro como un inexplicable mecanismo y comenzó a sonar». La plenitud de la escritura es, pues, este pájaro relámpago. A costa del Yo Hacedor, que ha –casi– desaparecido, es el poema lo que vive, ardiente y elevado. Y así parece ser él el que se enfrenta ahora con el miedo o con la febril música que revienta en la cabeza. Es él que lo devora todo; por el poema tiene sentido su Hacedor: «Y el pájaro volaba inmenso por la casa / estrellando sus chillidos contra las paredes / en una blanca risa / que te envolvía / sin misericordia».

En la última sección, «Respiración» aparecen fundidos, tal como quedaron en el poema final de la parte anterior, el Hacedor y el pájaro relámpago. Este es la sangre y la tinta

que el primero utiliza. Esto, además, se refuerza con los juegos de pronombres que hacen ya imposible la certidumbre sobre quién enuncia cada poema. Pero la nueva fusión no supone un retorno al uno y entonces un olvido del desdoblamiento planteado como escena primaria de esta aventura indagatoria, sino que supone una síntesis, representada por el personaje nuevo que aparece en dos poemas. Carlos – ese es su nombre – no viene solo a continuar la tradición de la autorreferencia que encontramos en libros anteriores de López Degregori, o a marcar la intención de dejar constancia de su obra como una autobiografía sobre la base no de lo anecdótico, sino de las «grandes conmociones interiores», como las ha llamado el poeta. Además de ello, en este caso, representa el eje sobre el que se encuentran los dos personajes mencionados: el hacedor y el pájaro relámpago, luego de la indagación en sus complejas dimensiones. Él es la «respiración», es decir, el aliento de vida que le da nombre a esta última sección. Él es, como le increpa el propio poema convertido en hablante poético, el que *ha escrito*: «Fuiste tú, Carlos. / Yo me rendí a tu voluntad / que es también mi voluntad / a tu santa voz / que se oye como la mía». Y es él, también, el que permite el nuevo descubrimiento: no son dos, ni uno, sino tres las palabras que hay que conocer: *desolare*,

desiderare, *delirare*. Como recuerda el comentarista de la contracarátula: «Deseo (*desiderare*) significa en su raíz original echar en falta un astro: esta nostalgia de la luz (*desolación*) es el imán que pone en marcha los textos de este hermoso libro. Su aventura es la del hálito (*delirio*) que conjura esa ausencia».

Tres palabras, tres secciones, tres personajes. La consistencia de este símbolo de la «síntesis espiritual», como ha anotado Cirlot, «expresa lo suficiente, el desenvolvimiento de la unidad en su propio interior». Es con este tercer personaje, pues, que se cierra el círculo de este recorrido indagador, producto de la sabiduría y el equilibrio imprescindibles en quien se atreva a auscultar los pliegues y capas del delirio.

Flama y respiración puede leerse, por todo lo dicho, como una arqueología lírica de la escritura poética: una sumersión en sus múltiples significados; en sus encguecedoras transparencias y sus recónditas oscuridades; en las capas que desentierra y en los aires que remonta; en sus trabajos y pulsiones; en su mística; en su sutil enlodamiento y en sus muertes. Con este libro, sin lugar a dudas, Carlos López Degregori ha dejado una nueva huella de la profundidad de su palabra y de la contundencia de su voz.

Disciplinas y extensiones corporales

Mario Bellatin. *Perros héroes*.
México DF: Interzona, 2003.

Olga Rodríguez Ulloa

Con *Perros héroes* (2003), Mario Bellatin (México, 1960) retorna a un modelo de ficción abandonado desde *Poeta Ciego* (1998). Bellatin deja a un lado los juegos intertextuales de sus novelas anteriores para presentarnos una ficción más plana, en ese sentido, pero no por ello menos problemática. La ironía es un elemento recurrente en esta novela, cuyo subtítulo «Tratado sobre el futuro de América Latina visto a través de un hombre inmóvil y sus treinta Pastor Belga Malinois» nos sugiere desde ya el

carácter mordaz y negro de la mayoría de asociaciones de esta. La elección del tratado como supuesta forma de la novela aborda de una manera lúdica su acercamiento con la intertextualidad, el cual se da mediante un proceso que pasa por el hecho de ignorar las convenciones de la tradición filosófica y disciplinaria, eludiendo así, y por ello mofándose, de sus pretensiones de rigurosidad. Esto último podría denominarse como una suerte de recelo ante el conocimiento y, sobre todo, el conocimiento como posesión se percibe también en la relación del hombre inmóvil y los perros.

La historia se articula en torno a un hombre discapacitado quien, como vimos en el subtítulo, es tratado de «inmóvil», y sus perros de pelea. No se nos dice cómo es que el hombre

inmóvil llega a este estado, pero se intuye, en un principio, que es un mal congénito. Necesita de un enfermero que se encargue de él y de los perros. Dicho personaje detendrá la categoría de enfermero-entrenador. En la casa del hombre inmóvil también habitan su madre y su hermana. Es la primera vez que encontramos en Bellatin la recreación de un ambiente familiar; sin embargo, como se sospecha, este ambiente no corresponde al de «un típico núcleo familiar» (58). Todos estos personajes se encuentran en un espacio alejado del exterior: la casa funciona como un ambiente autónomo en donde rigen las reglas instituidas por el hombre inmóvil; si bien los miembros de la familia no llegan a estar recluidos, hay una especie de consenso en tratarla como un fortín, en el cual las visitas no son bienvenidas.

El poder que el hombre inmóvil se ha arrogado y de donde emana su autoridad deriva de su relación con los perros. El control que posee sobre la conducta de los canes y sobre la fuerza de los cuerpos de éstos trabaja como una extensión de su propio cuerpo incapaz. El cuerpo del hombre inmóvil carece de la dimensión de utilidad que poseen los demás cuerpos. El suyo no sólo no es útil, también es considerado un lastre: el enfermero entrenador lo denomina «bulto» (16). Pese a ello, el hombre inmóvil es el actor principal dentro de la familia, ya que él es el único que posee el conocimiento exacto para determinar la conducta de los animales, predecir sus actos y, lo más importante, refrenarlos. Esta inmovilidad determinará drásticamente la identidad del hombre inmóvil y sus relaciones con los otros personajes.

Las disciplinas son «métodos que permiten el control minucioso de las operaciones del cuerpo» (Michel Foucault. *Vigilar y castigar*. México: Siglo XXI, 1976, p. 141). Están orientadas a la producción de cuerpos dóciles y útiles: mientras más aptos y competentes para realizar tareas diversas, mayor será la dominación inscrita en ellos. En la novela, la utilidad de los cuerpos caninos no está constituida sobre la producción, sino sobre el espectáculo. Para empezar, los perros son de pelea o lo han sido (en los sucesos que se nos narra no se describen las peleas en sí). Sus cuerpos poseen una fuerza tal que los convierte en armas potenciales. El hombre inmóvil ejerce una

potestad total sobre los perros a partir de una serie de «ruidos tan insignificantes» (17) que dejan extrañados a los espectadores de la exhibición. Sus métodos de coerción disciplinaria son mínimos, pero eficaces. Nadie se explica cómo un hombre en sus condiciones pudo entrenar a tantos perros y obtener de ellos una respuesta tan mansa; es ahí donde se asienta el velo del conocimiento y de la técnica. Se podría señalar que existe entre el hombre inmóvil y los perros un grado de comunicación: ambas partes manejan un código que no está al alcance de los personajes y, en última instancia, tampoco de los lectores. Aunque el enfermero-entrenador elabore teorías acerca de cómo se llegó a ejercer esta manipulación, se nos remarca que «nunca se atreverá a decirlo en público» (18).

El narrador tampoco es el típico narrador omnisciente. Al parecer no emite juicios acerca del comportamiento de los personajes, pero sí apunta algunos rasgos que le pueden parecer esclarecedores: «Fijense: el hombre inmóvil mantiene inalterable su particular sonrisa» (69). Además, ostenta una ambigüedad en el ámbito de lo sexual que podría acercarlo a lo ingenuo, pero que más bien parece estar emparentada con lo perverso. El hombre inmóvil posee una «estrecha» (19) relación con el enfermero-entrenador y también con los perros. El probable vínculo sexual es sugerido vagamente y apela a una complicidad casi lúdica con el lector (25). Este tipo de narrador, consciente de la «anormalidad» de las situaciones y los personajes que describe, pero al mismo tiempo moralmente al margen y singularmente fascinado por ellos, se puede distinguir en otras novelas escritas por latinoamericanos, como en *El bautismo*, de César Aira (Barcelona: Debolsillo, 2004).

Nuevamente hallamos en las novelas de Bellatin un personaje que se sitúa en los márgenes de los discursos sexuales monolíticos. Es posible ubicarlo más bien dentro de lo que Eve Kosofsky Sedgwick designa como «un amplio amasijo de posibilidades, huecos, solapamientos, disonancias y resonancias, lapsos y excesos de significado» («A (queer) y ahora», en *Sexualidades transgresoras. Una antología de estudios queer*. Rafael M. Mérida Jiménez (ed.). Barcelona: Icaria, 2001). No obstante, más relevante que esta nebulosa

sexual es la necesidad del personaje de elaborar un discurso en torno a su pasado, de poseer un control también sobre, él que se deriva de la enunciación. Este imperativo se halla también en *Poeta Ciego* (1998). No obstante, en *Perros héroes* (2003) no se apela al discurso religioso-mesiánico ni al médico (como en *Flores*, 2001), sino más bien a uno lindante con el literario. El hombre inmóvil alude constantemente a una época en la que todos los miembros de la familia estuvieron recluidos en instituciones médicas, mentales y de beneficencia. Hay un tiempo, pues, en el que la familia estuvo separada y, según el relato, la separación terminó a causa de la clasificación de bolsas plásticas. Su cercanía con lo literario deviene de la recepción, es decir, todos en la familia saben que los hechos que se

narran no son exactos, pero convienen en que la narración es necesaria y útil, sobre todo como un medio de atracción (64).

Párrafos antes he señalado que el narrador pretendería «esclarecer» las situaciones y los personajes. Creo que en última instancia ni siquiera el lector necesita aclarar la trama o el contenido de la novela: la competencia que nos exige *Perros héroes* es de otro tipo. Las tensiones que genera en el lector son distintas de las que se insertan en el texto, las cuales poseen una lógica y una mitología que tampoco están del todo resueltas. El cuerpo, las disciplinas, la sexualidad y el sujeto dicente como recreador de su pasado siguen siendo constantes en la obra de Bellatin.

Desde la picaresca latina y española hasta Fernando Iwasaki

Fernando Iwasaki. *Negujón*. Madrid: Alfaguara, 2005.

Irene Cabrejos.

y su *Historia del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, rememorados por su cuarto centenario. Los vínculos del peruano con la picaresca y las estrategias humorísticas utilizadas, impresas ya en su estilo que va afianzándose cada vez más, dotan de novedad singular a las obras de este escritor especialista en la Colonia. Sin embargo, la crudeza alcanzada por Iwasaki sobrepasa la de la picaresca española, como apuntaron algunos críticos. El término *nouvelle*, entonces, calza literalmente con esta novela breve.

Los libros de Fernando Iwasaki, expresan que todo arte, y, en especial la literatura, entronca con una tradición secular a la que los nuevos autores aportan su dosis de invención. En el caso del escritor peruano, no vacila en remitirnos a textos alejados del siglo XXI, e, incluso, a través de ellos, al mundo latino. El conocimiento no ostentoso de la literatura medieval y del Siglo de Oro español del también historiador Iwasaki, ha constituido parte del diálogo intertextual a cuyo alrededor se manifiesta su originalidad creativa y lingüística, bañada con un humor suave o hilarantemente sarcástico. Si esperábamos para la literatura una voz y forma diferentes de las ya habituales, Iwasaki parece prevalecer sobre su generación. En *El libro del mal amor*, por ejemplo, dialoga con el del Arcipreste de Hita. En *Negujón*, aparte de los extravagantes libros de ciencia, vidas de santos, de viajes y crónicas de los siglos XVI y XVII hispanoamericanos que figuran en la bibliografía final, decide charlar, a modo de un sencillo homenaje, con Cervantes como persona

Afirmamos las relaciones con la picaresca y la sátira latina, así como el tributo a Cervantes y lo sostendremos durante la breve reseña de la trama. La historia transcurre durante el siglo XVII y se divide en dos partes: una, durante un motín en la cárcel de Sevilla; la segunda, seis años después, en Lima. Un cura –Tortajada, capellán de la prisión sevillana y, luego, inquisidor en Lima–, cuya boca llena de podredumbre dental se expresa a través de las peores blasfemias; un barbero y aprendiz de médico, el anti-heroico protagonista, caballero y cirujano sacamuelas, Gregorio de Utrilla, quien procura en las caries y pústulas de sus víctimas el inexistente gusano del negujón, como si del Santo Grial se tratase, empuñando, no lanzas o espadas, sino pelicones, descarnadores, lancetas, escarbadores, así como instrumentos

de cirugía y otros similares; un librero, Linares, amante del «más peligroso de los oficios» – debido a la persecución inquisitorial–, el de escritor; un tal «Muñones», indudable alusión al Manco de Lepanto; y, finalmente, un soldado, el caballero Valenzuela, gentilhombre de Lopera quien, una vez en Lima, cambiará apellido y epíteto, ya que sus parientes con influencia habían sido condenados por la Inquisición (así, en ultramar, repetirá hasta el cansancio que es «el caballero Valenzuela, gentilhombre de Jaén» para que nadie supiera de su parentesco con aquellos herejes).

Todos, excepto el del más alto rango, el hidalgo, quien irónicamente se encuentra preso con los peores rufianes y ha de sumergirse en la enorme letrina de la cárcel para huir, trabajan o se refugian en la enfermería de la prisión de Sevilla, donde realmente estuvo cautivo Cervantes, premiado por su heroísmo y cautiverio en Argel con el infausto oficio de cobrador de impuestos. En este episodio, cuando los condenados a muerte y presos comunes arman un motín y, además de escapar, la emprenden contra la enfermería, donde han perdido muelas, órganos reproductores, brazos, piernas y ojos –todo ello probado con fuentes y verazmente descrito por el autor–, el librero Linares sufre durante el escrutinio de libros que formarán parte del parapeto defensor contra el ataque. Además, establece una disputa, las letras sobre las armas, que concluye en que superiores son las primeras, por ser más peligrosas –deducción contraria a la que llega Quijote en el discurso sobre el mismo tema–.

Personajes de existencia real se entremezclan con unos pocos ficticios, como el pirata Spielbergen o Tortajada. Asimismo, hay una velada crítica humorística a las luchas entre los conventillos literarios de todos los siglos, de las cuales no se libra el XXI. En lugar de los reyes, príncipes y hermosos héroes de las tragedias u obras cultas –como en el drama satírico o parte de la prosa picaresca desde los latinos– todos tienen alguna anomalía física producto de barbaries curativas: Tortajada pierde una pierna durante el motín, la cual se ve obligado a amputar el barbero y entonces aprendiz de cirujano, Gregorio de Utrilla, operación a la que el lector asiste; a Linares, los

médicos le habían reventado un ojo; al Caballero de Valenzuela, gentilhombre de Lopera, un sacamuelas bárbaro le limó la dentadura de niño. Las huestes del caballero de Lopera que llega al rescate oliendo a ‘mil mojones’: un tuerto, un cojo y un desdentado, pasarán a las Indias excepto ‘Muñones’, el manco hijo de un maestro cirujano (como Cervantes) y quien no cruza el océano con el fin de quedarse para escribir una historia tan asombrosa como la que acaba de presenciar, «una invención que deseaba poblar de personajes con encarnaduras más suculentas, como las del ingenioso librero Linares, el indómito capellán Tortajada y hasta el donoso caballero de Lopera» (139).

El núcleo de la trama, sin embargo, sucede en Lima, seis años después, alrededor de un suceso central: la mañana en la que el sacamuelas Gregorio de Utrilla examinará bajo un toldo de la Plaza Mayor las bocas de Tortajada, Linares, el caballero de Jaén (antes de Lopera), y, sobre todo, extraerá todas las muelas que la beata Luisa Melgarejo (personaje histórico, quien sufrió la primera condena inquisitorial por iluminada) quien desea ofrecerlas en señal de penitencia. El momento culminante, después de haber presenciado el lector las más feroces torturas sufridas en manos del sacamuelas y en nombre de la Pasión de Nuestro Señor, es cuando la beata al fin se ofrecerá al sacrificio. Entre el público están todos los santos de la época. Entre otros, San Martín de Porras y Santa Rosa de Lima, a quien la beata Melgarejo tiene envidia. ¿Pero cuál es el más fuerte impulso que dirige la mano (e instrumentos) del sacamuelas? ¡Encontrar el neguijón no hallado por médico ninguno!

Alguien ha querido ver en *Neguijón* una trama débil y pretexto para el despliegue *intertextual*, opinión que no comparto en absoluto por tratarse de lo ya dicho y declarado por el autor: una *nouvelle*, una noticia anecdótica, pero estremecedoramente real e informada de novedad literaria. Así como en una obra literaria puede prevalecer una idea, un personaje, la lengua utilizada y otros aspectos, no necesariamente constituye la trama el elemento que la hace sobresalir. Un caso ejemplar de esto último son algunas de las obras shakesperianas, como *Romeo y Julieta*. Asimismo, si el lector trasciende el primer nivel de lectura en *Neguijón*,

encuentra un mejor entendimiento de cómo la cotidianidad del dolor y la inconcebible fragilidad del cuerpo humano favorecieron la ideología contrarreformista y el pensamiento barroco. Lo rotundamente verosímil y fáctico que Iwasaki

narra mimetizando el lenguaje del siglo XVII —un diccionario puede resultar indispensable— explica la presencia del dolor físico y su resistencia a este como uno de los fundamentos de la religiosidad de la época.

12 cuentos de soledad

Armando Robles Godoy. *Un hombre flaco bajo la lluvia*. Lima: Editorial Matalamanga, 2004.

Américo Mendoza Mori

El hombre y la soledad: conceptos palpables, indeterminables, pero a su vez imbricados. Cada historia de *Un hombre flaco bajo la lluvia* parece ser una invocación a la soledad: esa confrontación del hombre contra el hombre, esa batalla sin máscaras, sin sogas cotidianas que nos salven de nuestros propios vacíos. La narrativa de la soledad— los cuentos de Robles Godoy— no conoce héroes sino más bien agonistas: desde un niño curioso que imagina entrar a un castillo de latas, hasta un hombre que lucha por sobrevivir en medio de la voraz y hostil amazonía. Ambos huyen; el primero de su mundo cotidiano y la incompreensión familiar; el segundo, de su irreparable mediocridad. El niño utiliza su imaginación no como un recurso, sino como un mecanismo de defensa ante la realidad; el hombre no le otorga espacio a la ilusión imposible y, más bien, lucha contra todo obstáculo para sentirse ganador, según sus propias consignas. De esta forma, el narrador de *Un hombre flaco bajo la lluvia* plantea sujetos desplazados, seres en zonas alejadas de su tierra, personajes que se sienten foráneos en sus propios feudos. Robles Godoy muestra, en este libro de cuentos, una preferencia por locaciones exóticas e inaccesibles. Incluso, al tratar sobre urbes, rehúye del realismo urbano, eligiendo poblaciones peculiares, invisibles para el ojo superficial e inediatista; las ciudades espectrales configuradas en el texto se condicen con el estado de ánimo de sus habitantes. Cada uno de los personajes de *Un hombre flaco bajo la lluvia* lucha por cambiar su situación, enfrenta sus propios límites; son el muestrario del

ambicioso deseo del hombre por no claudicar. Y cuando la derrota es inminente, la resignación o la muerte se constituyen en el recurso heroico e imposible.

Una variedad de símbolos se esconden detrás de anécdotas seductoras. Por ejemplo, el hombre flaco bajo la lluvia espera una carta. Pero no es cualquier carta, al parecer dicha misiva cambiará su vida. Sin embargo, ¿realmente desea eso? Pasan los años y esperarla ya es parte de su rutina, parte de su identidad. Si llegase la carta, ya no sería recordado como aquel que siempre espera inútilmente la venida del correo y así su identidad se vendría abajo. Y si esta viniese, ¿qué diría? La espera y la ansiedad también pueden ser piezas constitutivas de la personalidad de un hombre o de un país. Dicha identidad inmoviliza, nos encierra en la conjetura, nos llena de ilusiones y decepciones ficticias. Acaso Robles Godoy quiso construir con este cuento una parábola sobre la complaciente inacción que gobierna en buena medida nuestra sociedad.

En general, todos los protagonistas de Robles Godoy esperan algo. Pero es una esperanza cadavérica, mezclada con desilusión, un manotazo de ahogado para no sumirse en la depresión. Los motivos oníricos y los recuerdos sirven para conservar la fuerza de los personajes, para condensarlos. Así, un futbolista frustrado seguirá soñando con el gol que nunca podrá anotar. Una hacendosa ama de casa amará tanto sus escritos, al punto que disfrutará releándose a sí misma. ¿Los sueños pueden darle sentido a la existencia humana?, ¿son siempre los sueños beneficiosos?, ¿o también nos pueden llevar a la soledad total, a la parálisis que linda con el encierro, con la mediocridad y la enajenación? Sospecho que Robles Godoy optaría por esa última posibilidad, no sin desencanto, sin el pesar del médico sabio y

sensible que determina con precisión la enfermedad que mata misteriosamente al enfermo. Porque la muerte siempre estará ahí, para opacar esos breves anhelos. Algunos tomarán el fin con ligereza, otros lo verán con pavor. No faltará quienes llamen a La Dama Negra de manera voluntaria. La muerte está allí para intervenir en el juego solitario y destruir amores, pasiones, deseos, para corregir errores invisibles. Así, Robles Godoy imagina la siguiente posibilidad: un hombre celoso e indignado mata a su amante infiel y luego añora fervientemente su presencia. Acaso el autor sugiere que la muerte puede ser concebida como una vía poco práctica de continuidad, porque también purifica cuando no glorifica.

Palabras simples y fulgurantes nombres que pueden trastocar una existencia, que pueden abrir brechas o intersticios en la rutina, al punto que hasta determinan un matrimonio; de esta forma, un hombre se casará con Elisa sólo porque resultó ser un ferviente fanático de Beethoven. Son las rupturas con la lógica, las obsesiones las que nos otorgan una extraña seguridad, las que nos garantizan la trascendencia y, a veces, nos explican.

El narrador opta por los diálogos cortos y precisos. Los enfoques son diversos. Hay un gran manejo de los escenarios, un cambio constante de espacios. La influencia del cine en el uso de la focalización, es notable. Por otro lado, el cuestionamiento al orden narrativo convencional se presenta como una ventana de emergencia ante los pavorosos laberintos íntimos que proponen las historias.

El destino juega un papel importante en el texto, ya que dictamina el estilo de vida nostálgico y sentimental que prima a lo largo de los doce relatos. Sin embargo, siempre hay una distancia entre el narrador y sus personajes, como si el autor buscara el equilibrio al explayarse y pretendiera mirar sin caer en sentimentalismos baratos, apuntando hacia la objetividad. Al final veremos develarse aquel detalle que ampliará nuestra perspectiva y cambiará, completamente, el rumbo de la historia. De esta forma, Francisco, un «simple perdedor», un hombre deseoso por volver a España, podrá convertirse en un «gran fracasado»; al final de

su existencia, pues contemplará su logro gris en este mundo con fatal regocijo.

Hay una apuesta por mezclar géneros. En «Tercer acto», los diálogos similares a los de un guión, refieren una peculiar historia de amor entre una actriz y su director. A lo largo del cuento, nunca sabremos dónde termina la acción, si en la escena teatral o en la vida real. Los límites entre la ficción y la realidad son puestos en cuestión gracias a este artilugio.

Todo libro es una metáfora de alguna idea prevista, de un testimonio de fe. Sospechamos que Robles Godoy cree que no hay ninguna existencia que no posea un toque de misterio, un lado fascinante. No hay existencia vulgar en sí misma. No hay detalle que no pueda ser objeto de una megalomanía. Pensemos en una de las paradojas que nos plantea el autor: la lectura de mensajes anónimos y mínimos atormentará a un hombre, el cual intentará descifrarlos. Luego descubrimos no la verdad del mensaje, sino la verdad del personaje: un paranoico que, al seguir sus propias deducciones, piensa que hay una confabulación del mundo contra él.

Por otro lado, es posible percibir una preocupación social en la mayoría de los relatos. Es así que un joven proveniente de una barriada es presentado como un emergente que no desea por ningún motivo volver a la pobreza. A veces, explícitamente, se cuestionan distintos valores: el dinero, como frívolo medio de poder, la poca importancia del amor en una sociedad frívola y moderna. Todas estas ideas o situaciones ejemplares son configuradas dentro de la representación de una sociedad que exige el cumplimiento de ciertos patrones plásticos e ineludibles.

Al final del texto, el lector descubre que ha sido sometido a una gran treta, a una mascarada. No son doce, sino trece los relatos. No hay un error de contabilidad, no es una cuestión de erratas textuales, simplemente el lector no advierte el último relato, el que nos cuenta el proceso narrativo de todos los anteriores. De esta forma, antes de que nos formemos una opinión sobre los cuentos, el narrador se adelanta: «Todos los cuentos el

cuento» intenta encerrar los detalles, las anécdotas y motivos del libro. Curiosamente, este afán de revisión y de autoanálisis no empieza con una afirmación, sino con una pregunta: «¿Cómo, cuándo y por qué la historia se convierte en cuento, y el cuento, en historia?»

La pregunta conlleva una mascarada y nos incita a dudar sobre lo que más adelante se nos pueda contar. Robles Godoy ora relacionará cada cuento con una parte de su vida, ora le dará condición real a sus personajes, tratando de demostrar su realidad autónoma, su existencia de carne y hueso. La celada está tendida, y aunque el lector advierte la trampa,

Entre lo político y lo fantástico

Jorge Eduardo Benavides.

La noche de Morgana.

Lima: Editorial Alfaguara, 2005.

Francisco Ángeles Menacho

Si bien es cierto que había publicado con anterioridad (*Cuentario y otros relatos*, 1989), fue en 2002, con la publicación de la novela *Los años inútiles*, cuando el narrador arequipeño Jorge Eduardo Benavides alcanzó una súbita y sorpresiva fama internacional. Casi de inmediato consolidó su nombre en el panorama literario con otra novela, *El año que rompí contigo* (2003). Y ahora, dos años después, vuelve a publicar una colección de relatos: *La noche de Morgana*.

Los cuentos que componen esta cuarta entrega de Benavides llevan consignadas la fecha de su escritura, la que se extiende a lo largo de la década de los noventa. Por lo tanto, más que una vuelta a la narrativa corta, este libro es una recopilación de relatos que, según confiesa el mismo autor, escribió a la sombra de las novelas mencionadas.

La recepción crítica de sus dos primeras novelas fue bastante positiva, tanto en España como en el Perú. Sin embargo, hubo un consenso casi absoluto al objetar la deuda con Vargas

cae en ella, cautivado por el mito, por la leyenda de los orígenes de lo real y lo fantástico.

Y sin embargo, el efecto de nuestra ingenuidad no es menor. Lentamente, el narrador nos convierte en un personaje, en un títere de su espectáculo. Con carisma nos invita a creerle, nos pide tenerle fe, nos enseña pruebas reales. Al final nos deja suspendidos, en medio del aire, en la cuerda floja de la credulidad. El epígrafe del libro advierte: «La verdad es una mentira desagradable». Uno puede comprobar dicho apotegma en la lectura de los cuentos de *Un hombre flaco bajo la lluvia* y luego apreciar cómo esta frase nos puede resultar tan verídica, tan cotidiana.

Llosa, en especial con *Conversación en La Catedral*, sobre todo en su primera novela. Ubicada en la época final del gobierno de Alan García, *Los años inútiles* tenía una pretensión totalizadora y, para ello, repetía las técnicas y la estructura utilizadas por Vargas Llosa al retratar el universo peruano durante la dictadura de Odría. En *El año que rompí contigo* la historia vuelve a enmarcarse en una situación histórica precisa; en este caso, el tránsito entre el fin del mandato de García y el sorpresivo ascenso al poder de Fujimori. Este rápido recuento evidencia la apuesta del autor por la ficción política, algo que repite en algunos textos de *La noche de Morgana*. Por lo tanto, no es casual que los dos mejores cuentos de la colección («A micrófono abierto» y «La noche de Morgana») sigan, a grandes rasgos y en pequeña escala, la línea trazada por las novelas precedentes.

En «A micrófono abierto», Benavides vuelve sobre un tema que ya había tratado en *Los años inútiles*: el periodista que, en virtud de sus denuncias sobre la corrupción del régimen, ve cerrada toda oportunidad de trabajo. Durante el desarrollo de la trama le es ofrecida la insólita posibilidad de hacerse cargo de un programa radial, con absoluta libertad de contenido. Tras el autogolpe de 1992 el personaje es obligado a la fuerza a declarar su adhesión al régimen, y temiendo por su vida, claudica en sus principios y acepta la imposición.

En un tema recurrente a lo largo de su obra, Benavides describe la manera en que el contexto político termina afectando, de uno u otro modo, a una persona cuya vida (personal y laboral) no está directamente relacionada con el poder. Algo semejante ocurre en «La noche de Morgana». La anécdota cuenta las peripecias que sufre la protagonista, una noche al salir del trabajo, cuando intenta volver a casa. Esa noche el presidente iba a dar un mensaje a la nación, y por ello la ciudad se encuentra paralizada. Morgana vaga por la ciudad vacía buscando inútilmente un taxi que la lleve de vuelta, y en su camino reflexiona sobre su propia vida: su inexplicable compromiso con Carmelo, un hombre por el que no siente ninguna atracción, y la pérdida del hombre a quien amó (Andrés), quien se intuye fue asesinado por el régimen. La intromisión de un gobierno autoritario en la vida de una mujer común se manifiesta en varios niveles: la cara más superficial es la imposibilidad de volver a casa; la más terrible, el asesinato de Andrés. Pero quizá lo más importante es la manera en que la dictadura es capaz de alterar la percepción de la realidad que tiene la protagonista. Hacia el final del relato, aparecen sombras amenazantes que la persiguen, y Morgana no sabe si se trata de un hombre peligroso, de una metáfora (o más bien una materialización) de la dictadura que está a punto de darle caza, o de un elemento fantástico que irrumpe en lo cotidiano y subvierte todo orden al que ella está acostumbrada.

Sin embargo, la ficción con tintes políticos no es la única línea que explota el autor. *La noche de Morgana* no es un libro orgánico en el nivel temático; tampoco es verdad que se trate de una colección donde todos los cuentos son fantásticos. Es cierto que algunos relatos pertenecen a dicho ámbito, como «Ekeko» o «Señas particulares, ninguna», que desarrolla el tema del doble, tópico fantástico, pero ubicado en un contexto reconocible (inflación, apagones, bombas). Este relato condensa muy bien la doble vertiente por la que se mueve la estética planteada por el autor en algunos de los cuentos más logrados de este volumen: la articulación de lo político y lo fantástico en una misma historia.

Otros cuentos («Fútbol y fricciones», «Yo podría ser tu padre») no incluyen ningún

elemento que pudiera sacarlos de la línea realista en la que se inscriben. Y un tercer grupo, donde podríamos incluir «El Ulysses de Joyce» y «La noche de Morgana», hacen equilibrio sobre la difusa frontera que separa lo que es realista y lo que no. En ocasiones es complicado hacer la distinción, sobre todo en ese tipo de cuento en que lo fantástico no es el conjunto del universo representado, sino que en un mundo aparentemente cotidiano y normal irrumpen elementos extraños que ponen en tela de juicio la pertenencia a la esfera realista.

Esta característica viene a comprobar un juicio unánime acerca de los cuentos de *La noche de Morgana*: su clara filiación cortazariana, juicio que el autor admite como cierto. La deuda con Cortázar es fácilmente reconocible, no sólo en el aspecto formal, sino incluso en la anécdota: «Tigre», el cuento que abre la colección, remite a «La noche boca arriba» en el desarrollo de una doble historia, una real y otra aparentemente alucinada (leída en la infancia, en el caso de Benavides), cuyas posiciones se invierten o se vuelven ambiguas en las últimas líneas. Este relato no es sino la huella palpable de una influencia evidente, ya que la concepción del cuento que maneja el autor es también tributaria de Cortázar. Como el argentino, Benavides pretende ganar la pelea por *knock-out*. La mayoría de sus cuentos son clásicos en el sentido que siguen la concepción del relato como una esfera cerrada y también en el deseo, a veces desmesurado, del final sorpresivo. En este punto, Benavides oscila entre el puntillazo que coge despreviendo al lector y termina con éxito («Tigre»); y la total decepción cuando el afán desmedido por sorprender con un final inesperado, termina resultando inverosímil, al punto que el último golpe, el que está puesto adrede para matar, termina aniquilando la fuerza persuasiva del cuento. Por esta línea van «Fútbol y fricciones» y sobre todo «Yo podría ser tu padre», donde la última línea deja la sensación de una mala jugada, de un truco fácil que no funciona y, lo peor, cuando uno es conciente del vano intento del autor por sorprender a sus lectores.

Una segunda filiación que la crítica ha señalado vincula *La noche de Morgana* a la científica de Julio Ramón Ribeyro. Esto no debe

sorprender, ya que la poética del cuento que manejaba Ribeyro es semejante a la de Cortázar. Comprobamos sin dificultad que esta influencia es mucho menos notoria que la del argentino, sobre todo si tomamos en consideración que el lenguaje que utiliza de Benavides (una prosa exuberante, de frases largas y algunos excesos retóricos) está en las antípodas del estilo más bien lacónico de Ribeyro. Sin embargo, en «El Ulysses De Joyce» encontramos un personaje típicamente ribeyriano: Noriega, el protagonista, es un diplomático de bajo rango sin mayor ambición; un oscuro funcionario abrumado por su propia rutina y sometido a su destino sin entrever ninguna posibilidad de cambio y sin la fuerza para rebelarse. En el desarrollo de la historia este personaje es capaz de vislumbrar al fin un quiebre que lo saque de su rutina y abatimiento. Esta característica es clave en el universo pergeñado por Ribeyro (basta recordar cuentos como «Una aventura nocturna» o «Espumante en el sótano»): el instante de gloria en medio de una vida gris, el momento en que parece que todo da un vuelco y se está a punto de conseguir un triunfo. Pero, al igual que en los cuentos de Ribeyro, en «El Ulysses de Joyce» el protagonista termina aceptando la falsedad de ese nuevo camino que parecía abrirse ante él.

La Eucaristía de Santiváñez

Roger Santiváñez. *Eucaristía*.
Buenos Aires: Tsé-Tsé, 2003.

Andrés Piñeiro.

Eucaristía es el sacramento instaurado por Jesús mediante el cual se transustancia el pan y el vino en el cuerpo y la sangre de Cristo. En la liturgia se rememora este acto y constituye su momento culminante. *Eucaristía* (Buenos Aires, Tsé-Tsé, 2003) es también el último poemario publicado por Róger Santiváñez y constituye su acto poético más importante a la luz de *Symbol* (1991) y *Cor Cordium* (1995). Sin dejar de lado, ciertamente, *Santisima Trinidad* (1997), su única *nouvelle*.

La poética de *Eucaristía* está más cerca a la de *Symbol* y *Cor Cordium* que a la de otros

El mayor mérito de *La noche de Morgana* es el ritmo interior de los cuentos. Benavides maneja con acierto la tensión de los relatos, sabe dosificar la información precisa, y por momentos consigue captar del todo la atención del lector. El mayor problema es que en el afán de ocultar y mostrar datos escondidos, de tener siempre cartas ocultas bajo la manga, con frecuencia cae en giros inverosímiles y en vueltas de tuerca gratuitas e injustificadas. La pérdida del ser amado es un tópico que recorre el libro, pero casi nunca pasa de ser un dato prescindible, un añadido que en nada colabora con la historia. Más convincente es la construcción de atmósferas, sobre todo en los casos en que se presenta el contexto político tal como afecta a sus protagonistas.

Podemos considerar los cuentos de *La noche de Morgana* como correctas variaciones con las posibilidades del género en su concepción clásica. El lenguaje es funcional, aunque a veces se pierde en expresiones vacías que podrían suprimirse. Benavides apuesta por una literatura que corresponde a la idea del escritor como artesano, en su más genuina acepción. Demuestra dominar los recursos necesarios para construir una buena historia, pero salvo un par de excepciones, sus cuentos no pasan de ser atractivos ejercicios de estilo, técnica y estructura.

textos poéticos de Santiváñez. Así, podemos percibir algunos elementos comunes que sostienen, con mayor o menor intensidad, estos poemarios. La apropiación de conceptos provenientes de la tradición judeocristiana y de la mitología grecolatina; el erotismo; vocablos en quechua y en inglés; términos coloquiales; el uso de la jerga, etc. Gracias a la maestría del autor, todos estos términos confluyen de manera armoniosa en *Eucaristía* y alcanzan su punto más alto de sensibilidad en los poemas «Lúdica» y «Bordado de encaje». En este último leemos:

La sangre fluye & es luz & es clara & semeja
stella stevens
Con sus tetas como potosí / sólo la puntita
de tu inmortal morales
Oscurece húmeda músico de tu boca
filigrana vuelta re

En el bordado encaje de la coqueta sacra
siena
En que nos encontramos siempre en el
tiempo temporal
De la última & soleada temporada en Colán
(39).

No obstante, la mayor distancia con respecto a los poemarios anteriores de Santiváñez la encontramos en el poema llamado precisamente como el poemario –o viceversa– que nos convoca. Aquí, el erotismo es la única referencia que se equipara en importancia a la de los conceptos judeocristianos. No con la intensidad que adquiere en *Cor Cordium*, en donde observamos el lado marcadamente herético y descarnado del goce sexual; pero sí con la exaltación del elemento purificador o salvífico. Por ejemplo, en el noveno texto de *Cor Cordium* escribe el poeta:

Ahora recuérdalo y bájate el calzón
Asume la personalidad de la Virgen Loca
Virgen sin odio

Pura bondad a mí lo que me placía era
Enseñártela
Así te hice Virgen

Porque sólo la viste Fátima
Puntita que tocaste
Con tu anito de plástico

V.R.F.

En cambio, en *Eucaristía*, la actitud que llamamos herética y descarnada encuentra una mayor armonía con el elemento de salvación o pureza. Bataille define el erotismo como la apropiación de la vida hasta en la muerte y establece sus formas: erotismo de los cuerpos, erotismo de los corazones y erotismo sagrado. En esa apropiación de la vida hasta en la muerte no hay distinción entre estas formas. Una santa y un voluptuoso comparten una misma relación; en otras palabras, la distinción entre una puta y una santa no tiene sentido. En el noveno texto de los trece que conforman «Eucaristía» observamos:

Orgasmo de una pasión pura como la pose
que

Puedo crear para ti en tu noche ideal caricia
De tu piel de nuevo virgen en la sola manera
(29).

Ahora bien, en *Santísima Trinidad*, también tenemos elementos que tocan a *Eucaristía* en más de un punto: el incesante deseo, que comprende el terreno de lo inabarcable y la soledad de lo inalcanzable; la profanación de lo sagrado que implica la sacralización de lo profano.

Lo que pretendo expresar acerca del deseo en Santiváñez queda esclarecido cabalmente por un fragmento de *La casa de cartón* de Martín Adán (*Obras en prosa*, EDUBANCO, Lima, 1982): «Ahora yo puedo ser un héroe con el pecho convexo y ensangrentado. Si ahora te raptara yo, tú me arrancarías mechones de cabello y clamarías a las cosas indiferentes. Tú no lo harás. Yo no te raptaré por nada del mundo. Te necesito para ir a tu lado deseando raptarte. ¡Ay del que realiza su deseo!» (58).

El amor al nombre –amor platónico– puede complacerse ante la ausencia del cuerpo de la amada. Tocarla, darle un aspecto terrenal, provoca que el nombre desaparezca o adquiera, por el contrario, una simbología divina. En ambos casos, el poeta sucumbe o bien ante la soledad lacerante de lo inalcanzable –sólo puede acariciar el nombre–; o bien, ante el horizonte inaprensible de la mirada –sólo puede soñar eternamente con el cuerpo–: «Los besos y las palabras de ella aún resuenan en mi alma. Dejaba que el viento y Roy fueran seda china sobre la punta de sus pezones. *Nuestro amor no está en nuestros respectivos y castos genitales sino en la pura sombra de tus ojos* y en el fondo la luz que baña, como la Santa de Lima, tu cabello fino intocado por la soledad de mi destino» (p.95).

Inclusive observamos en este pasaje lo siguiente: besar el seno de la amada no implica necesariamente tocar su cuerpo –las fijaciones del personaje por los senos o muslos hace que pierda la visión de conjunto–; su nombre igualmente puede cubrirse enteramente con el manto de la simbología divina.

No obstante, el punto en el que este texto se distancia de *Eucaristía*, es en su relación

explícita con el poder. En *Santísima Trinidad*, el Perú es visto como un país adolescente, dominado, por consiguiente, por el grito y la prepotencia, jamás por la madurez de la razón: «28 de julio 1995. A cinco años del 2000 el Perú es un país adolescente» (p. 98). El autor sugiere algunas preguntas en nuestro concepto fundamentales. ¿Podemos vislumbrar una identidad nacional en un país donde –como señala Santiváñez– el capitalismo periférico nos conduce irremediamente a la podredumbre humana? ¿Podemos recuperar el tiempo perdido, levantar a nuestros muertos, para consolidar una incipiente conciencia histórica?

Por otro lado, frente a lo sagrado, Santiváñez alberga diversas actitudes. Las palabras de madre en ritual de iniciación frente a Santa Rosa de Lima: «Ave María purísima –dijo– os entrego a mi hijo Roy por la vía de protección de Rosa de Lima, santa y virgen» (36). A este ritual le antecede otro, el de la iniciación sexual: «Le agradecí la sinceridad con que me tomó el sexo y con su pequeña linterna me lo revisó suavemente. En efecto, era cierto lo que decía Jimmy. Una divinidad. Luego, hicimos el amor y oramos en el santuario del deseo que obedeció a Dios. La inocencia de aquellos amores de burdel fue el mar donde Roy bebió la humana soledad que le permitiría ser años después *el poeta que ustedes nombraron*» (34-35).

Existe también una actitud fundamental de profanación de lo sagrado que implica una sacralización de lo profano: «Roy le quiso enseñar su culto a Santa Rosa cuyo altar estaba camuflado en una casa a medio construir. La condujo hacia dicho place. Sobre un pequeño altar de piedra, caña y paillo –y en una gruta habitaba la imagen de la Virgen de Lima. Tras una breve oratio Roy se entregó a sus senos. Clara los tenía grandes y le encantaba dárselos a su jovencísimo enamorado. Ella era una muchacha que frisaba los treinta años y le agradaba súbitamente la vida, el amor a Roy, poeta adolescente» (50-51).

Asimismo, enfatiza una visión judeocristiana del mundo basada en tres elementos constitutivos de dicha tradición. En primer término, la creencia en la salvación. «Roy contemplaba las estrellas del cielo en las cercanías del mar y el dolor no pudo penetrar su alma porque estaba protegida por el por la promesa de la resurrección de la carne, parada para hacer el amor» (79). En segundo término, el misterio de la Santísima Trinidad. «Apareció en la forma de Santa Rosa. Había encarnado en la niña de corazón negro. Sentada junto a Roy miraban la televisión en el programa de Navidad» (86). Lo cual se consolida más adelante en los siguientes términos: «El lienzo de Ignacio Merino cubre casi la totalidad de la pared lateral derecha y al la izquierda Roy contempla la Santísima Trinidad: padre, madre y *yovera*» (88). En tercer término, tenemos la idea de la revelación por medio de la palabra. «Desde la pared te contemplaba Roy y trataba de revelar la revelación de la rebelión que abrigaba su ser al observarla con la mini azul, y bolero del mismo color. Oblación. Eso fue durante el tiempo más solitario, vale decir, la escritura divina revelada como un don del Señor» (87-88). Debemos añadir que la vuelta al paraíso consolida la creencia en la salvación. «Había visto una canción escrita en la playa de Colán: Mabel y Colán en *Semana Santa*. Vuelvo otra vez sobre ese lugar. Después de Orpheus descending el poeta merecía *paradise* y eso fue Colán: mi amada en una dulce *licra*» (98).

Nos atreveríamos a decir que los textos de *Eucaristía* marcan una nueva etapa en la poética de Santiváñez. Los elementos que en anteriores poemarios lucen dispersos, variando de intensidad según cada requerimiento, cobran una envergadura formidable y un equilibrio expectante al estar puestos al servicio de esa última relación en la búsqueda del autor. La unidad de lo profano y de lo sagrado en un solo punto en donde se anula la ruptura o se establece la unidad: la poesía.

**La identidad en el tiempo:
una estética desde la historia**

Alfredo Bushby, *La dama del laberinto.*

Perro muerto. Historia de un gol peruano.

Lima: Fondo Editorial de la Pontificia
Universidad Católica del Perú, 2003.

Fernando Iriarte

El teatro es un género muchas veces resistido por ciertas perspectivas en los estudios literarios, habida cuenta de que su plasmación como obra implica no solo una dimensión textual, sino, además, una espectacular, que trasciende los códigos lingüísticos hacia signos variados: gestos, luces, vestuario y todo el aprovechamiento del espacio tridimensional. No es extraño, entonces, que el comentario de obras teatrales sea menor que el de poemarios, novelas, cuentos e incluso de ensayos. Sin embargo, con ello se comete una injusticia grave, ya que se aparta de la discusión literaria tradiciones discursivas que han formado parte del canon a lo largo de la historia de la literatura de Occidente.

Así, a pesar de que la creación teatral completa su circuito de sentido con la representación, los textos dramáticos no deben dejarse de lado cual objeto prescindible. De hecho, es ahí donde el autor plasma las virtualidades que luego, con la mediación de un director –que no es otra cosa, al menos en principio, que un lector–, se concretarán en un espacio escénico. En esa plasmación, se destacarán determinados aspectos latentes en el texto; de la riqueza del mismo dependerá cuántos sentidos puedan extraerse, su vigencia. Baste recordar las incontables veces que se ha montado obras maestras como *Hamlet*, *Edipo Rey*, *La vida es sueño*, y los contextos tan disímiles en los que dichas representaciones han tenido éxito, para reconocer que gran parte de la riqueza de la obra radica en el texto, capaz de contener todas esas posibilidades de concreción.

Las tres obras reunidas de Alfredo Bushby, desde esa óptica, deben ser tomadas en cuenta como elementos imprescindibles en la discusión literaria, pues en ellas se concentran sentidos propios de la tradición occidental,

conjugados diestramente a nivel temático con la problemática peruana y latinoamericana, sin dejar de rendir cuentas con las especificidad del género, es decir, su finalidad representativa. Los textos que nos ocupan aparecen enriquecidos tanto por recursos teatrales heredados de la mejor tradición de la dramaturgia contemporánea (como son los casos de Bertolt Brecht y de Erwin Piscator, por citar dos casos notorios), como por temas también canónicos: el tema de la identidad, la incomunicación y sus relaciones con el tiempo y la memoria; temas que son fusionados con intereses que podemos reconocer nuestros y, a la vez, universales. Para este último fin, el autor realiza tanto teatro como antropología e historia, pues ilumina nuestro pasado –básicamente para entender nuestro presente– y desentraña lo que los temas de siempre contienen de nuestro y, viceversa, lo que nosotros –peruanos, latinoamericanos– tenemos de aquellos, utilizando discursos propios de las disciplinas mentadas. En esa doble vertiente, Bushby es a la vez universal y local, pues piensa lo que nos concierne como seres humanos junto con lo que es propio de nuestra condición tercermundista.

Desde un punto de vista formal, en las tres piezas encontramos muchos rasgos en común, a la vez que rasgos que las individualizan. Comenzaremos señalando aquello que las hermana, como producto de un mismo contexto creativo, para luego deslindar lo necesario para resaltar los aspectos particulares de cada una de las piezas. Un primera característica que debemos apuntar es el uso eficaz de lo que María del Carmen Bobes Naves llama «formantes semánticos» o «formantes de signos», es decir, todos aquellos elementos físicos (una tijera, un bastón, por ejemplo) que adquieren un sentido sobre la escena, dentro de las coordenadas de la significación global de la obra. El teatro, precisamente por su posibilidad de aparecer física e inmediatamente frente al espectador, ostenta la capacidad de generar signos a partir de cualquier elemento que se encuentre en el espacio escénico. A diferencia de la narrativa o la poesía, que trabaja solo con signos abstractos, el teatro puede aprovechar la materialidad de la puesta en escena para formarlos a través de las relaciones de los personajes con los elementos que los circundan.

La particularidad de las piezas de Bushby aparece cuando, además de aprovechar los objetos –un control remoto, una bandera peruana, un casete, entre otros–, hace de los mismos cuerpos «formantes semánticos». Así sucede con Karina y su baile, y con los futbolistas que cruzan el escenario, en *La dama del laberinto*; con el Muchacho, en *Perro muerto*; y con la Mujer en *Historia de un gol peruano*. En cada una de esas obras los cuerpos forman parte de la dimensión física de la obra sin participar –en gran parte de las escenas– directamente de la acción dramática, símbolos momentáneos que enriquecen el sentido –lo confirman, lo subvierten– de los diálogos y las acciones que los personajes parlantes están llevando simultáneamente.

Por su parte, los personajes o, de manera más exacta, la propuesta de representación de los personajes de las tres obras reunidas, nos indican el marco en el cual se inscribe su concepción y su tratamiento: un paradigma contemporáneo que se alimenta de las propuestas teatrales de Bertolt Brecht. En ese sentido, el hecho de presentar en *La dama del laberinto* siete actores para más de doce personajes o en *Perro muerto* a personajes como «Hombre», «Muchacho» y «Mujer», que, como dice la acotación inicial «cumplen diversos papeles en esta obra» (115) y, con ello, posibilitar la convergencia de más de un personaje en un solo actor o la transformación de un personaje en otros, señala la intención de un teatro que explicita los signos de su artificio. Esta intención, como lo prueba la historia del teatro, no es gratuita, y obedece a la propuesta del teatro épico brechtiano: «El hecho de que el actor actúe en el escenario con un doble aspecto (...) que el Laughton que representa no desaparezca en el Galileo representado (...) significa que el proceso real, profano, no queda oculto: en el escenario está verdaderamente Laughton y muestra cómo representa a Galileo» (Brecht, Bertolt. *Breviario de estética teatral*. Buenos Aires: Losada, 1963, p. 42)

Los espacios y la estructura de las obras también se inscriben en una estética contemporánea y, vale puntualizarlo en este caso, posmoderna. En las tres obras, la escenografía es mínima, casi nula. Salvo en la

Dama del laberinto, en la que se especifica que el escenario sigue «una amplia y lujosa sala característica de los inicios del siglo XIX en Lima», en *Perro muerto* (únicamente se menciona que el escenario debe estar cubierto de basura), y en *Historia de un gol peruano* (solo se especifica la presencia de una silla) los objetos que rodean a los personajes son mínimos. Pero, incluso en *La dama del laberinto*, se acota que «el espacio debe ser lo suficientemente abierto como para representar, sin cambio de decoración, otros lugares» (11). Este minimalismo escenográfico apunta a la subjetivización espacial y a la concentración de la atención del lector-espectador a través de la acción entendida como virtualidad creadora. Los personajes y sus movimientos crearán y resemantizarán los objetos y sus funciones por medio de sus intervenciones, con lo cual el espacio y sus sentidos seguirán el ritmo conceptual de la trama. La finalidad de este tratamiento espacial, como la de los personajes, ya mencionada, nuevamente dentro de la propuesta brechtiana, es presentar el artificio como artificio, de tal forma que, para el lector-espectador, exista una distancia entre su realidad y lo que ve, pues solo así se rompe el «encantamiento» de la ilusión teatral, y lo observado puede ser relacionado con lo que se vive. No en vano, como señalaremos luego, todas las obras contienen una temática ligada estrechamente con los problemas inconclusos –sociológicos, psicológicos, culturales– de Latinoamérica, en general, y de nuestra sociedad, en particular.

La estructura y los niveles discursivos presentes en las tres obras siguen una estética similar, aunque ciertos aspectos merecen puntualizarse. En las tres obras se presentan hechos relacionados con la interpretación de acontecimientos históricos o seudo históricos; para su tratamiento, suele recurrirse a fuentes del discurso plurales, de tal manera que la trama y sus contenidos no son enfocados y desarrollados desde una sola perspectiva. El discurso se manifiesta de una forma que escapa a lo monológico por la confrontación constante de versiones, por la multivocalidad discursiva. Aunque esto pueda considerarse como propio de cualquier pieza teatral, en tanto y en cuanto en ellas siempre se fragmenta la voz en varios

personajes, debemos incidir en el hecho de que, en las obras de Bushby, no observamos un discurso expuesto desde varios lugares, sino discursos incompatibles expuestos desde fuentes caracterizadas también como incompatibles; de esta forma, el lector-espectador se encuentra en el centro de una confrontación sin eje aparente, únicamente gobernado por versiones contrapuestas.

Este tratamiento argumental y discursivo concuerda con las corrientes del teatro posmoderno y uno de sus rasgos centrales: la problematización de la historia (en el caso latinoamericano, podemos citar al dramaturgo Aristides Vargas como referente de este tipo particular de estrategia discursiva). Siguiendo las ideas de Michel Foucault y Jean François Lyotard, y de un ya asentado Neo Historicismo, en el tratamiento de la historia «oficial» del teatro contemporáneo «a cualquier posible única Historia le sucedieron muchas historias. Por otra parte, pasó el historiador/ la historiadora (...) en tanto que «ente histórico», a formar parte intrínseca de cualquier interpretación analítica (...) por cuanto es él (...) quien escoge, altera, corrige y transforma cualquier versión de lo real» (Rizk, Beatriz. *Posmodernismo y teatro en América Latina: Teorías y prácticas en el umbral del siglo XXI*. Madrid: Iberoamericana, 2001, p. 63).

Hasta el momento, hemos mencionado los aspectos comunes de las tres obras, aspectos que resumen una visión del teatro que se nutre de presupuestos contemporáneos generales, pero que se plasman en una poética particular. Para observar este último aspecto, es preciso comentar cada obra de forma independiente. En *La dama del laberinto* la historia se plantea como la investigación de una narradora sobre la vida de Rómulo Roca, un periodista que, luego de perder la razón, se suicida. Esta investigación implica el desciframiento de una pieza dramática redactada por el suicida, «Oigan las generaciones y el entremés de Ángel Bustos», así como una serie de especulaciones en torno de una propiedad sobre la que se tejieron historias de fantasmas y líos familiares entre el mismo Roca y sus hijos.

Para llegar al fondo del misterio, la narradora entrevista a los demás personajes, incluido Rómulo Roca; se intercalan fragmentos del drama histórico mentado; se representan supuestos artículos periodísticos y programas televisivos que cubrieron parte de los acontecimientos de la vida del popular periodista; pero, sobre todo, se traen a colación acontecimientos que forman parte de la historia del Perú. Así, la pesquisa por Rómulo Roca y la misteriosa Casa de las Ánimas (ese es el nombre de la propiedad en disputa) arroja, a medida que el drama se desarrolla, intrigas, envidias y sospechas, planteadas como elementos propios de nuestra manera de ser en sociedad: ambigua, llena de dobleces, simulaciones y montajes que ocultan una dimensión sórdida y mezquina, plagada de egoísmo y ambición.

El ejercicio estructural en el cual se imbrica la historia es más que notable. Se aprecian al menos tres diferentes niveles: la obra de Rómulo Roca (que aparece con un estilo y personajes radicalmente diferentes de los presentados en la obra que los abarca); las entrevistas y reflexiones de la narradora; el programa televisivo que cubrió la entrada de Rómulo Roca a la Casa de las Ánimas. En cada uno de ellos se va detallando aspectos del misterio, pero en forma intercalada y, a veces, simultánea. Con ello, Bushby condensa los sentidos y genera una historia que constantemente se mira a sí misma, sobre todo a través de la narradora, que articula estos tres niveles. El resultado es un drama con trasfondo histórico superpuesto a un drama histórico (el de Rómulo Roca), donde gobierna, más que la acción, la reflexión sobre las acciones, sobre nuestra historia nacional.

En *Perro muerto* la situación aparece, desde el punto de vista de la estructura, de forma comparable. Nuevamente tenemos un misterio que uno de los personajes, Micaela, tratará de desentrañar: la secta de los mendicantes. Ayudada por una antropóloga, Catalina, se adentra en los secretos que supuestamente oculta la miseria. La verdad subyacente, sin embargo, no se relaciona con los mendigos, cuya actitud de silencio no presentaba ninguna connotación *sui generis*: la secta era un artificio

académico inventado por Catalina para ganar prestigio. Nuevamente a través de la superposición de testimonios e investigaciones, tenemos enfrentamientos dialógicos más que acciones, reflexiones e hipótesis que se tejen alrededor de una problemática y que, en el ejercicio mismo, develan un problema: la distancia insalvable entre estamentos sociales y nuestra imposibilidad de pasar la frontera que los separa.

Por último, *Historia de un gol peruano*, si bien ya no mostrará la diversidad de niveles común a las otras piezas, trata temas que inciden en la misma problemática; sin embargo, desde nuestro punto de vista, la intensidad dramática es mayor y el logro espectacular más sorprendente. Como mencionamos, los temas siguen la constante: la auscultación de un acontecimiento de nuestra historia —en particular, un gol peruano— para el reconocimiento del individuo en ella. La vuelta de tuerca aparece con la configuración infantil de los protagonistas, los que, juntos, padecerán —y se resistirán a— la inevitable derrota peruana.

Los niños o adultos infantilizados como protagonistas no son una novedad en el teatro, menos en el latinoamericano contemporáneo, en el que José Triana sobresale con *La noche de los asesinos*. Esta utilización de adultos-niños, además del aire caricaturesco que permite resaltar más ciertos rasgos de la personalidad, representa el desamparo y constituye una metáfora del peruano como ser político, teológico y cívico incompleto, en tanto que supeditado a sus impulsos y caprichos, antes que a convicciones claras; pero, además, metáfora del hombre en general, sin asidero en el tiempo más allá de su misma subjetividad, que asume sin darse cuenta, creando sus propios espacios y sus propios tiempos en la medida que se recrea y se representa como sujeto y como partícipe de un ritual colectivo.

Los tres protagonistas, cuyos caracteres y opiniones se encuentran siempre en contrapunto, esperan, observan y luego se lamentan en torno a la realización del partido de Perú, el cual perdimos porque no se concretó un gol peruano. La complejidad del caso está en la perpetuación de ese instante, que los

protagonistas parecen habitar de la misma forma antes durante y después de sucedido. El partido se fragmenta y empieza a existir en el tiempo subjetivo de los personajes, que giran alrededor de los errores que nunca serán enmendados, es decir, del fracaso eternizado:

DÁMASO. Mira las calles, Knox. Mira la alegría, mira cada una de esas caras. Todo va a empezar a derretirse, las risas, los carros, las canciones (...) mira cómo está cayendo la noche en el Perú. El aire que va a empezar a soplar va a traer amargura, derrota (...) Sólo una palabra va a estar golpeando la cabeza de los catorce millones de peruanos y sus hijos y sus hijos: perdimos. Entérate: perdimos. (313)

La imagen más palpable y patética donde se observa el quiebre en el tiempo objetivo es aquella en la que los protagonistas aparecen rezándole a Dios para que cambie el partido mientras ven una transmisión diferida:

MANNIE. Pero Dios sí puede; puede hacer cualquier cosa. Y es mejor si se lo pide la Virgen. ¿No es cierto, Dámaso?

KNOX. Apaga.

MANNIE. ¡No!

DÁMASO. Imagínate la cantidad de sacrificios que ofrecen por todo el mundo. Tú nunca has ofrecido nada, Knox. Cómo te iba a hacer caso Dios. Pero ahora vas a ofrecer algo y algo que valga de verdad.

KNOX. No sirve. No ver la televisión. Le ofrecí. Y nada. Hace un rato. nada.

DÁMASO. ¿Es que querías marear a Dios? Todo el partido has tratado de concentrarte en el sombrero de Cachito. Y ahora vienes a pedirle que Argentina se falle el penal. ¿Quieres volverlo loco, Knox?

KNOX. ¡Es diferido! ¡Ya pasó! No se puede cambiar. (302)

Es ahí, en la ubicuidad del acontecimiento histórico, cuando al tema de la identidad y la historia se le suman otros más abstractos: Dios, el tiempo y la soledad, los cuales son tratados exentos de metafísica, es decir, enraizados con el devenir del hombre, con sus deseos y sus contingencias. Dios o la idea de Dios es tratada desde la perspectiva de estos

tres adultos-niños, vuelta una necesidad imperativa, que a más se afirma, a mayor fe o convicción se involucra, más se descubre como artificio humano.

Ahora bien, más que una negación de Dios o una simple afirmación, los constantes reclamos de los niños por el gol imposible –que no es otra cosa que la simbolización de la oportunidad perdida, histórica oportunidad que el peruano desaprovecha para encerrarse no solo en el fracaso, sino, además, en la repetición del fracaso, en la evocación del «casi-casi», entendida como parte de nuestra cultura, motivo guía de futuras nostalgias existenciales (313)–, más, incluso, que un tratamiento de la identidad en sí misma, es sobre el tiempo y su relación con la identidad lo que esta obra trata:

DÁMASO. Y como ella, todo, todo se va a hacer viejo; todo se va a pudrir, poco a poco, hasta que sea más que una mancha apestosa. ¿Quieres estar aquí cuando eso pase?

MANNIE. ¡Sí! Porque qué importa el mundo, si se puede pensar en lo que se quiera, cuando se quiera, donde sea; con tal que puedas pensar en lo que quieras, qué importa que todo el mundo apeste.

La exploración de los límites de los tipos discursivos

César Silva Santisteban. *Fábulas y antifábulas*.
Lima: Fondo editorial de la Pontificia
Universidad Católica del Perú, 2004.

Frida Poma Escudero

Luego de haber publicado un libro de ensayos, *Opiniones* (1988), y un poemario, *La soledad de los muertos* (2000), además de otros escritos en formatos distintos al del libro, la tercera entrega de César Silva Santisteban (Trujillo, 1962) *Fábulas y antifábulas* (2004), es un ejercicio de escritura heterogéneo y no siempre coherente, no tanto por lo que plantea su contenido temático sino por la naturaleza de

DÁMASO. No es tan fácil. Con esa miseria, va a llegar el miedo. Todo va a dar miedo. Vas a estar temblando todo el día, toda la noche, sin dormir. (320)

Solo dentro de esta relación aparece la incompatibilidad de la religión con el fracaso y su paradoja: cuanto la realidad más nos golpea y nos demuestra que lo deseado no se cumple por esa vía, más nos aferramos a los pedidos de redención. No en vano la relación entre Dios y el hombre se vuelve hartamente conflictiva al final de la pieza.

La casa de las ánimas, la secta de los mendicantes y el gol imposible son metáforas de espacios que seguimos habitando. Espacios de desencuentros, perpetuamente negados a pesar de que la razón subyacente puede ser muy nítida, en algunos casos. Bushby reclama, en esos escenarios, lucidez, una mirada atenta a los conflictos que articulan o desarticulan nuestra sociedad, y nos hacen sentir que, a pesar de que el tiempo y las historias se acumulen, el vaivén al que estamos sujetos no podrá detenerse si no nos volvemos a narrar, si no transformamos los pedazos de historia en una mirada abarcadora, que sepa entender el tiempo, la Historia y a nosotros dentro de ambas.

los textos que incorpora y la variabilidad del éxito con que logra plasmarlos.

El libro está dividido en dos partes: «I» y «II»; y consta, además, de un texto final titulado «Epílogo en confesión menor y excusa sostenida, dividido en nueve mochas secciones para mayor comodidad del improbable lector», en la que el autor textual hace una declaración acerca del motivo de la escritura de este volumen y, a la vez, analiza autocríticamente la calidad de su vocación literaria. Si bien es cierto el autor textual tiene la total libertad para elegir cómo organizar los contenidos de su obra y si bien toda libertad puede conducir a tomar una arbitraria decisión artística, creemos que el planteamiento estructural del volumen no es adecuado porque no le hace justicia a la múltiple riqueza literaria que encierran los textos que

componen este conjunto. Si nos basamos en los postulados de la naturalización, quizá podamos agregar un segundo motivo para respaldar nuestra apreciación, y es que la organización textual no contribuye a los fines de un análisis que permita desentrañar las virtudes o defectos que los escritos poseen.

Es por estas razones que se nos ha hecho indispensable el uso de un concepto extendido de literatura, en el que se entiende a este arte como todo lo plasmado por medio de la grafía (que nos disculpen la estrechez conceptual las siempre relegadas literaturas orales). Una vez instalados en este terreno, tenemos que reducir aún más las extensiones de nuestro campo para circunscribirnos al terreno de lo producido en los dominios de las artes y ciencias humanas, porque *Fábulas y antifábulas* no es un conjunto de escritos que se pueda enmarcar dentro de los límites exclusivamente definidos de la ficción, la poesía o el teatro, sino una celebración del arte de la escritura que se extiende a las ciencias humanas que privilegian la reflexión y el pensamiento.

Nuestra «reclasificación», siempre arbitraria, comprende tres tipos de textos: 1) aquellos de naturaleza literaria propiamente dicha de acuerdo con lo literario canónico, que abarcan sobre todo relatos de ficción en prosa; 2) las prosas reflexivas, de naturaleza más bien cotidiana y de carácter biográfico, incluyendo al Perú como referente; y, 3) las reflexiones sobre las ciencias humanas y temas de la lógica, la ética y la filosofía.

El primer grupo de textos está construido por cuentos elaborados teniendo en cuenta distintas influencias; a saber: los relatos de ficción que mezclan lo cotidiano con lo fantástico, los de ficción con referentes históricos reales y ficcionales, y los que establecen conexiones intertextuales internas (historiográficas y epistolares) dentro de su propio corpus.

Los textos comprendidos en el primer conjunto son cuentos con fuertes influencias del relato regionalista y de horror y la literatura surrealista; de mediano calibre y calidad regular, a veces opacados por fallas inmediatistas en el

establecimiento de la verosimilitud (me refiero a cuentos como: «La clave del eternifrete», «El cortejo», «Del año 1983»). El segundo tipo de cuentos, bajo una fuerte influencia borgeana, abarca cuentos acabados, tales como: «El exilio» (que establece estrechos vínculos intertextuales con la *Biblia* pero desde una perspectiva profana) y nos ofrece verdaderas joyas de la literatura, tales como «Los invitados de la última Cena», quizá uno de los mejores relatos que se haya producido por estos lares en los últimos 20 años y el más extenso de este libro. Vale la pena detenernos en este cuento, ambientado en las ciudades estado de la que luego sería Italia, en el tránsito de la Edad Media al Renacimiento y dividido en 38 partes o estancias. Aquí somos testigos de una época turbulenta marcada por la ocurrencia de la peste negra, la intolerancia religiosa, la ignorancia, la pobreza, la barbarie y ansia de conocimiento que hacía de los grandes conventos y monasterios no sólo espacios sagrados y privilegiados sino también centros de intriga y atesoramiento de lo material. El narrador nos entrega un retrato verídico de la época desde el punto de vista de un atribulado fraile que comete un asesinato en su infinita sed de estudiar los sublimes secretos del arte de manos del que parece ser el maestro/artista (pre)renacentista por antonomasia, Bernardo de Luce. Por su tono, las numerosas alusiones cultistas, su perfección estructural y argumental y debido a la fuerte presencia de la historia de la época, es tributario de una de los mejores referentes de la ficción postmoderna que recrea la Baja Edad Media: *El nombre de la rosa*.

Si nos concentramos en los cuentos de tipo intertextual podremos decir que es en ellos que hallamos una mayor experimentación, riqueza y diversidad en tanto a su naturaleza formal a través de la mezcla de tipos discursivos y registros utilizados. La conciencia articuladora del conjunto pasa de la narración a la epístola y de la epístola al testimonio. El texto que se refleja en esta descripción, «Como un puñal fue tu dicha», de raigambre policial y psicológica, tiene tonos de pesimismo existencialista y ecos de *El túnel* de Sábato pero con un narrador heterodiégetico extradiegético que nos invita a participar del angustiante y opresivo universo de un criminal a través de la presentación de

una serie de epístolas y testimonios. Existe también relatos con digresiones intelectuales que abren diálogos con escritos historiográficos, y que cuestionan la autoridad y autenticidad de textos producidos por prestigiosas instituciones intelectuales, aludiendo al lenguaje como instrumento que manipula el hombre para deformar o alterar la forma y el fondo de lo que se quiere comunicar («Zarabanda con manuscrito»). Este último relato es quizá el precursor de los otros dos tipos de espacios literarios que plebeian *Fábulas* y *antifábulas*.

Los cuentos mencionados con anterioridad constituyen la parte más literariamente lograda del libro, ya que en ellos el narrador hace gala de una rica veta creativa, una prosa fluida, un buen manejo y alternancia de técnicas narrativas y tipos discursivos, y donde el diálogo entre los personajes captura los rasgos orales de manera verosímil.

Siguiendo nuestra línea clasificatoria encontramos en segundo lugar a las prosas de cariz cotidiano y con matices biográficos, que mezclan memorias con reflexiones y relatos de ficción. De indiscutible agudeza y madurez y haciendo uso del arte de la brevedad, estos textos nos remiten no sólo ni irremediamente a las *Prosas apátridas* de Julio Ramón Ribeyro, maestro indiscutible de la composición de este tipo discursivo, sino también a los relatos más conspicuos de *La palabra del mudo*. Las pequeñas prosas se mueven por el terreno de lo familiar e incluyen disquisiciones y observaciones de una conciencia ilustrada pero no intelectualizada acerca de temas como la frivolidad, los recuerdos de infancia, el amor, la literatura, la escritura, la muerte y el apego a la vida, el Perú, Lima, la familia, etc. en las que la voz que ofrece las reflexiones adopta un tono simple sin pretensiones edificantes. Así en «Una madrugada», se lee: «Aquellas luces de neón de la Avenida Grau afantasman Lima. Aún no amanece y los camiones de basura ya recogen las sobras del comercio entre la gente. Miro desde un piso once, sucio por el hollín de los vehículos viejos que atosigan los días de abajo. Intento escribir algo más que las líneas anteriores, pero siento que me equivoco demasiado, y pienso que otras veces mis

aciertos resultan vanos porque he comprendido, en suma, que la verdad, para satisfacerme, debe ser consentida por todos. Por supuesto, esta idea exige no solo mucha tolerancia sino el cerebro de un déspota democrático» (173). Desde luego, los numerosos escritos varían en tono y contenido temático y el texto reproducido anteriormente expresa solo una elección arbitraria y caprichosa con la que solo deseamos ilustrar la influencia de Ribeyro.

Como tercer punto principal, debemos referir los textos intelectualmente más densos del libro, los cuales proponen un diálogo entre la conciencia organizadora del libro y los exponentes más representativos del pensamiento occidental. Estos escritos dan testimonio del alto grado de ilustración de parte del autor textual y se vislumbran como apuntes que pudieron ir de modo independiente en un libro de tipo filosófico pero que por alguna desconocida razón, sobre la que especularemos más adelante, fueron incluidos en este volumen y que cambian el carácter del mismo a un matiz indefinible e inclasificable.

Estamos frente a reflexiones sobre las múltiples implicaciones y laberintos de la naturaleza del lenguaje, la semiótica, la semiología, el psicoanálisis, la moral, la sociología, la ética, la epistemología y, sobre todo, la filosofía. Pensadores de la talla de Chomsky, Feyerabend, Lacan, Foucault, Heidegger, Graves y Eliade se alternan en este incesante ejercicio dialógico y crítico con la tradición intelectual de occidente. Las reflexiones no impresionan tanto por su poderosa capacidad de síntesis como por el alcance de sus repercusiones en la conciencia del lector y por el perfecto orden en que se realiza su exposición, a través de la cual podemos entrever virtudes como la disciplina intelectual, la aguda inteligencia, el espíritu rebelde y los vastos conocimientos de su autor. Existe aquí también una patente intertextualidad pero se trata de una intertextualidad hacia fuera, es decir un diálogo con textos no incluidos en el corpus de *Fábulas* y *antifábulas* y no entre los discursos dentro de los textos elaborados para el libro. La marca estilística más notable de estos textos es el frecuente uso del pie de página.

Es necesario referirnos al «Epilogo en confesión menor y excusa sostenida, dividido en nueve mochadas secciones para mayor comodidad del improbable lector». Este ejercicio en prosa es interesante puesto que nos ahorra la molestia de parecer odiosos al lector al momento de emitir juicios de valor con respecto a esta obra. En ella se lee: «He dejado fluir hacia a fuera la tradición sin agregar algo nuevo. Se hace evidente que no soy un creador» (224). Después de leer *Fábulas y antifábulas* sólo se puede decir que hay algo de cierto y algo de falso en lo anteriormente citado. Si bien esta obra no agrega nada a la tradición occidental de la cual extrae sus materiales (idea que ya de por sí rebasa los límites de la ambición / pretensión creadora), no es cierto que su autor no agregue nada de valor a la literatura peruana. Como ya dijimos líneas más arriba, la mejor parte del libro es la que incluye ficción histórica y la buena ficción de carácter histórico, culto, universalista y entretenida no tiene abundantes representantes de nivel en el Perú; por ello, es necesario y recomendable que escritores del talento de César Silva Santisteban prosigan su labor en este campo.

A nuestro juicio, lo menos afortunado dentro del libro es haber mezclado escritos de naturaleza filosófica con textos de ficción o de intencionalidad propiamente literaria (los cuentos, las pequeñas prosas, los poemas en prosa incluidos en «II»). Por momentos da la impresión

que el autor hubiese decidido publicar textos tan dispares y no necesariamente compatibles dentro del mismo conjunto por el hecho de no contar con mayor oportunidad que la proporcionada por la presente para la publicación de los mismos. Esperamos que note este inconveniente, que a nuestro juicio constituye un error, y no lo repita en futuras ocasiones.

Para finalizar, deseamos hacer una acotación. Que el autor cite a Isaiah Berlín para hablar de las dificultades del ejercicio de escritura planteado por este libro es injusto para consigo mismo. («No tengo el menor asomo de fe en nada de lo que yo escribo. Es exactamente como el dinero si lo haces tú, parece falso», 223). El lector supone y naturaliza que la cita fue incluida por el escritor como una forma de expresar su angustia ante el acto creador y su insatisfacción por la calidad de su talento para la escritura. Sin embargo, nos encontramos frente a un escritor maduro, que hace una vasta exploración de los caminos de la escritura y a quien puede irle bien en varios de los mismos. No obstante, creemos que a César Silva Santisteban le hace falta elegir un rumbo de escritura en particular: el exclusivamente literario. Esperemos que tome el camino de la ficción pura en la tradición de Borges y Eco y que prosiga con sus pequeñas prosas, pues es gracias al empleo de estas dos clases de textos literarios que *Fábulas y antifábulas* se convierte en un libro de interés.



Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Universidad del Perú. Decana de América

DATOS DE LOS AUTORES

YANDER MIROSLAVY ABANTO
(Chiclayo, 1982)

Estudia lingüística en la PUCP. Se ha dedicado al estudio de las lenguas Inglesa, alemana, francesa, china, latina y griega. Ha publicado una crónica y un poema en el diario *La Industria* de Trujillo.

JOSÉ B. ADOLPH
(Stuttgart, 1933)

Escritor peruano nacido en Alemania (radica en el Perú desde 1938). Es autor de los libros *El retorno de Aladino* (1968), *Hasta que la muerte* (1971), *Invisible para las fieras* (1972), *Cuentos del relojero abominable* (1973), *Mañana fuimos felices* (1974), *La batalla del café* (1984), *Un dulce horror* (1989), *Diario del sótano* (1996), *Los fines del mundo* (2003), *La ronda de los generales* (1973), *Mañana, las ratas* (1984), *Dora* (1989), *De mujeres y heridas* (2000), *La Verdad sobre Dios y JBA* (2001), *Un Ejército de Locos* (2003) y de los textos teatrales *Teatro (cuatro obras premiadas)* (1986). Sus cuentos han sido seleccionados en innumerables antologías, tanto en el Perú cuanto en el extranjero. Sus narraciones han sido traducidas al inglés, alemán, sueco, flamenco, francés, polaco, húngaro e italiano. Sus textos han merecido distinciones en innumerables concursos y premios nacionales y extranjeros (como en el Copé de cuento o en los concursos del género de la revista *Caretas*).

FRANCISCO ÁNGELES MENACHO
(Lima, 1977)

Estudiante de Literatura del décimo ciclo. Realizó estudios en Economía en la Universidad del Pacífico y de Letras en la PUCP. Ha publicado artículos y cuentos en las revistas *El Hablador*, *Diégesis* y entrevistas en el diario *La Primera*.

LIS ARÉVALO HIDALGO
(Lima, 1980)

Estudiante del último ciclo de Literatura en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. En el 2002 obtuvo una beca de la UNMSM para estudiar francés en la Universidad Michel de Montaigne-Bordeaux 3 Francia.

MÓNICA BELEVÁN
(Lima, 1982)

CHRISTIAN BERNAL MÉNDEZ
(Lima, 1983)

Bachiller en literatura por la UNMSM. Ha sido ponente en el Seminario sobre Estudios Culturales (UNMSM - 2003); en el Coloquio Discursos Híbridos y Sujetos Migrantes en el Perú Colonial (UNMSM - 2003); en las VI Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana-Estudiantiles (UNMSM-2004); y en el Seminario Internacional «Arguedas y el Perú de hoy» (Lima-2004). Asimismo, ha dictado

conferencias en el Instituto Pedagógico Nacional Monterrico (2004) y fue uno de los ganadores del concurso de ensayo narrativo «Arguedas y mi mundo» (2004) organizado por SUR - Casa de Estudios del Socialismo, la PUCP, y la UNMSM.

IRENE CABREJOS DE KOSSUTH
irenecabrejos33@yahoo.com.mx

Estudió Lingüística y Literatura en la Universidad Católica y se graduó en 1981. En 1982 viajó a España becada por el Instituto Riva-Agüero de la PUCP y el Instituto de Cooperación Iberoamericana de Madrid. En ese país obtiene un diploma de post-grado y trabaja como investigadora visitante en la Cátedra-Seminario «Menéndez Pidal» de la Universidad Complutense de Madrid. En el 2003, obtiene el título de Licenciada en Lingüística y Literatura con mención en Literaturas Hispánicas, por la Universidad Católica. Se ha desempeñado como docente en la PUCP, en la Universidad San Ignacio de Loyola, en la Universidad de Lima, en la Universidad de Piura y en el Colegio San Silvestre. En 1998, publicó la novela juvenil *Rita en el verano* (Editorial Alfiguara, Lima). Ha publicado trabajos de crítica en varias revistas especializadas del medio como *Lienzo*, *Lexis*, *Boletín del Instituto Riva-Agüero*, *Meridiano*, *Quehacer*, entre otras. En el 2004 fue reincorporada como miembro del *Instituto Riva-Agüero*, Centro de investigaciones de la Pontificia Universidad Católica. Actualmente, cursa estudios de Maestría en Literatura Hispanoamericana en la Universidad Católica.

JOSÉ CABRERA ALVA
(Lima, 1971)

Bachiller en Literatura por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Ha publicado los poemarios *El libro de los lugares vacíos* (1999) y *Canciones antiguas* (2004) y obtenido el Segundo Premio Adobe de Poesía con el conjunto de poemas *Música para una donna*. Asimismo, ha sido finalista en el Premio Copé de Poesía 2003 con *El libro del mal amor*. Poemas suyos han sido publicados en revistas especializadas, como *Dedo crítico*, *More ferarum*, *El Hablador*, *El malhechor exhausto*,

y diarios del medio. Ha traducido, además, a diversos poetas franceses y realizado estudios de Artes Plásticas en la Pontificia Universidad Católica del Perú y en el Centro Cultural de la Universidad Nacional Federico Villarreal.

GRECIA CÁCERES
(Lima, 1968)

Estudió Lingüística y Literatura en la Pontificia Universidad Católica del Perú y obtiene el grado de Bachiller en 1992. Ese mismo año viaja a Francia para continuar sus estudios sobre poesía latinoamericana en la universidad París 8 Saint Denis. Su primer libro *De las causas y los principios: venenos/embelesos* es un poemario editado en Lima en 1992. En París escribe su primera novela *La espera posible*, publicada por la editorial El Santo Oficio de Lima. *La espera posible* fue traducida al francés por la editorial Balland en 2001 bajo el título *L'attente*. Su segunda novela, *La vida violeta* ha sido publicada por la editorial «L'écloze» en 2001. Su tercera novela, *Atardecer*, ha sido publicada en diciembre del 2004 por la editorial «L'écloze». Ha ganado becas del Centro Nacional del Libro Francés. Artículos y poemas suyos han sido publicados en diferentes medios peruanos y ha sido seleccionada para aparecer en diversas antologías de poesía. Vive actualmente en París.

VANESA CÓRDOVA CÁCERES

Cursa actualmente el cuarto año académico en la Escuela de Literatura de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Pertenece al quinto superior de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Ha sido Secretaria General del Centro de Estudiantes de Literatura (2003-2004). Participó como ponente en la última edición de las Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana de Estudiantes (JALLA-E, 2005).

LUIS FERNANDO CHUECA
(Lima, 1965)

Licenciado en literatura por la PUC, donde también ha terminado estudios de maestría. Ha publicado

los poemarios *Rincones (anatomía del tormento)* (1991), *Animales de la casa* (1996) y *Ritos funerarios* (1998). Diversos artículos suyos sobre poesía peruana e hispanoamericana contemporánea (sobre Luis Hernández, Jorge Eduardo Eielson, José María Eguren y Vicente Huidobro, entre otros) han aparecido en revistas académicas y literarias peruanas. Fue editor de *Flecha en el azul* y actualmente coedita el periódico de poesía *odumodneurtse*. Se desempeña como docente en las universidades Católica y de Lima.

FABRICIO ESCAJADILLO DEL SOLAR
(Cusco, 1979)

Narrador. Estudió Derecho y Ciencias Políticas en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Tiene en preparación su primer libro de cuentos, con la denominación provisional de *Jardín salvaje*.

MANUEL AMÍLCAR FERNÁNDEZ SÁNCHEZ
(Lima, 1976)

Estudió Lingüística Hispánica en la Pontificia Universidad Católica del Perú, donde se desempeñó como Asistente de Docencia de algunos cursos de Lengua y Redacción. En 2002 obtuvo el primer lugar en los Juegos Florales Interuniversitarios que organizó la Facultad de Humanidades de dicha casa de estudios. Actualmente pertenece al grupo editorial Estruendomudo y es editor de la colección de poesía Hotel-Hotel y de *Odumodneurtse! Periódico de Poesía*, ambos de dicha editorial.

SANDRA GAMARRA HESHIKI
(Lima, 1972)

Artista plástica radicada en Madrid. Egresada de la Facultad de Arte de la Pontificia Universidad Católica del Perú, en la especialidad de Pintura. Ha realizado estudios de Doctorado en la Universidad de Castilla-La Mancha y ha participado en diversas exposiciones individuales y colectivas en el Perú y el extranjero, entre las que cabe mencionar: «Living Room» realizada en la Sala Luis Miró Quesada

Garland de la Municipalidad de Miraflores, «NeoRetratos» en la Galería Juana de Aizpuru (Madrid) y, recientemente, «Itinerarios», exposición de la Fundación Marcelino Botín (Fundación de la cual es becaria) realizada en la ciudad de Santander en España.

JAVIER GARVICH
(Lima 1965)

Sociólogo, cursó estudios en la Pontificia Universidad Católica de Lima. Ejerció el magisterio en la Escuela Superior de Periodismo Bauzate y Mesa y en la entonces Escuela de Teatro de la Universidad Católica. Exiliado en España durante el fujimorismo, fue fundador y después director de *Quipu*, la primera revista cultural para inmigrantes peruanos en España. Ha colaborado con diversos periódicos capitalinos y fue por casi dos años columnista en *Expreso* con artículos sobre cultura y política internacional. Actualmente es editor de la *Revista Peruana de Literatura* y tiene a su cargo una columna sobre temas del nuevo siglo en el portal informativo de Terra.

MARÍA ISABEL GÓMEZ VELARDE
(Lima, 1981)

Bachiller en Traducción e Interpretación por la Universidad Ricardo Palma y estudiante de Literatura en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Ha publicado sus poemas en el libro del Taller de Poesía N° 5 de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la UNMSM, 2004. Ese mismo año publicó una traducción literaria conjunta de *Die Marienbader Elegie (La elegía de Marienbad)* de Stefan Zweig en la revista *Adonais* N° 12.

JOSÉ GÜICH RODRÍGUEZ
(Lima, 1963)

Ha ejercido el periodismo cultural y la crítica en diversos medios limeños, como *La República* y *Caretas*. Entre 1992 y 1995 fue becario del CONICET (República Argentina). Es autor de los libros de relatos *Año Sabático* (Lima, 2000) y *El mascarón de proa* (Lima, 2005). Ha publicado

cuentos en las revistas *Lienzo*, *Punto de Equilibrio*, *Etecé* y *Umbral*. Trabajos suyos han aparecido en las prestigiosas antologías *El cuento peruano 1990-2000* (Lima, 2001), editada por Ricardo González Vigil, y *Estática doméstica -Tres generaciones de cuentistas peruanos 1951-1981* (México, 2005), selección de David Miklos. Actualmente, ejerce la docencia en la Universidad de Lima y en la Universidad del Pacífico, institución donde además conduce, desde 2001, el Taller de Narrativa. Es codirector de la revista cultural *Pie de Página*.

FERNANDO IRIARTE
(Lima, 1982)

Cursa el último año de la especialidad de Literatura Hispánica de la PUCP, casa de estudios en la que dicta prácticas relativas a su especialidad. Su trabajo «La naranja mecánica exprimida de nuevo» obtuvo el primer puesto en el concurso de ensayo «De la letra a la imagen. Sobre cine y la literatura», organizado por la DAPSEU. Ha colaborado con diferentes revistas del medio y está preparando su tesis de licenciatura sobre la narrativa de Mario Bellatin.

FERNANDO IWASAKI CAUTI
(Lima, 1961)
www.fernandoiwasaki.com

Es escritor, ensayista, historiador y autor de más de una docena de títulos de diversos géneros, como las novelas *Negujón* (2005), *Mírame cuando te ame* (2005) y *Libro de mal amor* (2001); los ensayos literarios *Mi poncho es un kimono flamenco* (2005) y *El Descubrimiento de España* (1996); las crónicas reunidas en *La caja de pan duro* (2000) y *El sentimiento trágico de la Liga* (1995); la investigación histórica *Extremo Oriente y Perú en el siglo XVI* (1992), y los libros de relatos *Tres noches de corbata* (1987), *A Troya*, *Helena* (1993), *Inquisiciones Peruanas* (1997), *Un milagro informal* (2003) y *Ajuar funerario* (2004), entre otros. Desde 1989 reside en Sevilla, donde dirige la revista literaria *Renacimiento*.

CRONWEL JARA JIMÉNEZ
(Piura, 1949)

Es autor de cuentos antologados como «Hueso duro» (1980) y «Montacerdos» (1981); de los libros *Las huellas del Puma* (1986), *Patíbulo para un caballo* (1989), *Babá Osaim: cimarrón, ora por la santa muerta* (1990), *Agnus Dei* (1994). Ha sido ganador del Premio Copé de Oro 1985 y del concurso de cuento «José María Arguedas» ex aequo.

MIRKO LAUER
(Zatec, 1947)

Mirko Lauer acaba de ganar el premio Juan Rulfo (2005) de novela corta con *Orbitas. Tertulias*. El texto es una réplica a su anterior novela «Secretos inútiles» (*Hueso húmero*, Lima, 1991). Su libro más reciente es *Musa mecánica. Máquinas y poesía en la vanguardia peruana* (IEP. Lima, 2003). En el primer semestre, se presentará en Copenhague y Lund una antología de sus poemas traducidos al sueco.

DIEGO LAZARTE
(Lima, 1984)

Estudia Derecho en la UNMSM. Ganador de los Juegos Florales de Poesía Jorge Basadre Grohman 2003 con su poemario *La Clavícula de Salomón* (UNMSM, 2003). Asimismo, ha quedado finalista en el concurso José María Eguren (Nueva York, 2004) con el mismo poemario. Próximamente publicará *La Edad del Ámbar* por la editorial «Campo de Gules».

AMÉRICO MENDOZA MORI
(Ica, 1987)

Sigue estudios de Literatura en la Universidad Mayor de San Marcos. Además, se dedica a la gestión cultural. Colaboró como voluntario en la realización de las Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana Estudiantiles 2004 (JALLA-E), Lima. En el colegio de la Inmaculada-Jesuitas produce «Musicalia Interescolar» bajo el auspicio de la Universidad Católica, encuentro que presenta a coros, grupos de cámara y solistas,

reuniendo a 400 participantes de 13 colegios de Lima. Participó en el congreso «Progettare la cultura: il linguaggio della musica, Univ 2005», en Roma. En la actualidad, junto al director Paco Solís, prepara producciones teatrales.

ANDRÉS PIÑEIRO
(Lima, 1967)

Es licenciado en filosofía por la UNMSM, en donde concluyó sus estudios de maestría en historia de la filosofía. Ha publicado el poemario *Diotima de Mantinea* (Dedo Crítico Editores, 1997) y *Desventura en Extrameres. Conciencia desgarrada en la poética de Martín Adán* (Fondo Editorial de la Universidad de San Marcos, 2003) tesis con la que obtuvo el título de licenciado. Asimismo, artículos suyos han aparecido en diversos diarios y revistas locales.

FRIDA ELENA POMA ESCUDERO
(1978)
laraflynn@hotmail.com

Bachiller de Literatura por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Miembro fundador de la revista *Ajos & Zafiros*. Ha publicado en revistas de literatura como *Alma Mater* y *Ajos & Zafiros*. Actualmente, se dedica a la enseñanza.

AGUSTÍN PRADO ALVARADO

Hizo estudios de Maestría en literatura peruana y latinoamericana. Como becario de la AECI, realizó estudios en la Universidad Autónoma de Barcelona. Fue uno de los organizadores del Coloquio Internacional Julio Ramón Ribeyro (2004), del Congreso Internacional Cervantino «Cervantes, Quijote y Sancho» (2005) y del Congreso Internacional «Oquendo de Amat, Abril y la vanguardia hispanoamericana» (2005). Actualmente se desempeña como profesor de Literatura Española e Hispanoamericana del Departamento de Literatura en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

VÍCTOR QUIROZ
(Lima, 1981)
victorfelipe_quiroz@yahoo.es

Bachiller en Literatura por la UNMSM. Ha presentado ponencias sobre tradición oral andina y narrativa andina contemporánea en diversos coloquios y congresos. Ha publicado artículos y reseñas en *Escritura y Pensamiento*, *Ajos y Zafiros*, *El hablador* y *Mes cultural*. Ha participado en la organización de varios eventos académicos sobre literatura peruana y latinoamericana.

FERNANDO RODRÍGUEZ MANSILLA
(Lima, 1979)

Es licenciado en Literatura Hispánica por la PUCP. Actualmente, es profesor ayudante y se está doctorando en el departamento de Literatura Hispánica de la Universidad de Navarra. Sus investigaciones giran en torno a la prosa española de los siglos XVI y XVII, así como a la literatura rioplatense del siglo XX. Ha publicado artículos y reseñas en revistas académicas del Perú, España y Hungría. Este año publicó *La nave de los pícaros: investigaciones sobre la novela picaresca*.

OLGA RODRÍGUEZ ULLOA
(Lima, 1980)

Estudió Literatura en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Ha publicado artículos en diversas revistas de literatura. Actualmente es la relacionista pública de la revista de literatura *Casa de citas*. Trabaja en Imagen Institucional en la Biblioteca Nacional.

EDMUNDO SBARBARO

Licenciado en Literaturas Hispánicas por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Actualmente es docente en la Universidad Católica Sedes Sapientiae.

RODRIGO ROJAS
(Lima, 1971)

Ha publicado *Desembocadura del Cielo* (Editorial Cuarto Propio, 1996) y *Sol de Acero* (Editorial Cuarto Propio, 1999). Su poesía ha sido traducida al inglés y publicada en revistas como *International Poetry Review*, *Gynko Tree*, *Anamesa*, *Calabash Journal of Arts and Letters*. Actualmente es editor de la revista literaria *Rattapallax*, publicada en Nueva York, São Paulo y Santiago de Chile, y enseña en la carrera de Literatura Creativa en la Universidad Diego Portales, Chile. A principios de 2006, el Foro de Escritores (Chile) publicará su libro de poemas *Grand Central*.

MOISÉS SÁNCHEZ FRANCO
(Callao, 1975)

Narrador, crítico y docente. Estudió periodismo en la Universidad Nacional de La Plata en Argentina y Literatura en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Dirigió la revista de Filosofía Artes y Literatura *Apeiron*. Ha sido uno de los creadores y conductores del programa cultural de radio «La Divina Comedia». Ha trabajado como consultor cultural de la Agencia Internacional de Cooperación Japonesa (JICA). Sus artículos de crítica y sus cuentos han aparecido en revistas especializadas como *Ajos & Zafiros*, *Lhymen*, *Umbral*, *Flecha en Azul*, *Diégesis*, etc. Sus cuentos han obtenido reconocimientos en concursos tales como los Premios Copé de Cuento 2004 y 2000. Actualmente es docente del Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar.

RÓGER SANTIVÁÑEZ
(Piura, 1956)

Estudió Literatura en UNMSM. Actualmente culmina un Ph.D. en Literatura Latinoamericana con una tesis sobre la poesía de Enrique Lihn en Temple University, Filadelfia. Perteneció a los grupos poéticos La Sagrada Familia (1977), Hora

Zero (1980) y al Movimiento Kloaka (cofundador con Mariela Dreyfus, 1982). Ha publicado, en poesía: *Antes de la Muerte* (1979), *Homenaje para iniciados* (1984), *El chico que se declaraba con la mirada* (1988), *Symbol* (1992), *Cor Cordium* (1995), *Santa María* (2002) y *Eucaristía* (2004). En prosa poética: *Santísima Trinidad* (1998), *Historia Francorum* (2000) y *El Corazón Zanahoria* (2002). *Eucaristía* obtuvo este año el Premio de Poesía José María Eguren de Nueva York.

CARLOS SCHWALB TOLA
(Lima, 1953)

Se licenció en literatura por la Universidad Católica del Perú con una tesis sobre la cuentística de Julio Ramón Ribeyro; posteriormente obtuvo su doctorado en literatura hispanoamericana en la Universidad de Emory, Atlanta. Ha sido profesor de literatura en el Perú y Estados Unidos. Ha publicado el libro de cuentos *Dobleces* (Editorial Nido de Cuervos, 2000) y un libro de crítica literaria: *La narrativa totalizadora de José María Arguedas, Julio Ramón Ribeyro y Mario Vargas Llosa* (Peter Lang Ed., 2001). Ha obtenido el Premio Copé de Oro (cuento) 1996; el primer premio del concurso «El cuento de las mil palabras» de Caretas (1985); y ha sido finalista en los concursos de cuento Copé (1981), Caretas (1982) y Letras de Oro (Estados Unidos, 1996). Sus cuentos y artículos de crítica literaria han aparecido en revistas publicadas en el Perú y en el extranjero.

ROCÍO SILVA SANTISTEBAN
(Lima, 1963)

Doctora en Literatura por la Universidad de Boston, actualmente trabaja como directora del diploma de periodismo de la Universidad Jesuita de Lima. Ha publicado cinco libros de poesía, el último se titula *Turbulencia* (2005) y uno de relatos *Me Perturbas* (1994). *Nadie sabe mis cosas: ensayos en torno a la poesía de Blanca Varela* (junto con Mariela Dreyfus) se encuentra en prensa en el Fondo Editorial del Congreso.

JUAN CARLOS UBILLUZ RAYGADA
(Lima, 1968)

Obtuvo un doctorado de literatura comparada en la universidad de Texas en Austin. Ha publicado varios artículos sobre la realidad peruana en distintas revistas académicas locales y su libro, *Sacred Eroticism: The Influence of Georges Bataille and Pierre Klossowski in Latinamerican literature*, se publicará a inicios del 2006, en la editorial estadounidense Bucknell University Press.

ALBERTO VALDIVIA BASELLI
(Lima, 1977)
aavbaselli@terra.com.pe

Ha publicado los poemarios *Patología* (osis, 2000; y Nido de cuervos, 2004) y *La región humana* (BCR, 2000). Como antólogo ha publicado, en tándem con Gonzalo Portals, «Sombras de vidrio: estudio y antología de la poesía escrita por mujeres 1989-2004» (en *Ajos & Zafiros* 6). Su poesía ha sido incluida en antologías nacionales (*Poesía peruana siglo XX*, Copé 1999) e internacionales como *Aldea Poética* (Madrid, 1997), *International Library of Poetry* (Maryland, Estados Unidos, 2002), *Poesía viva del Perú. Antología de la poesía peruana contemporánea* (Universidad de Guadalajara, Jalisco, México, 2005) o *Cahier de la Biennale Internationale des Poètes en Val-de-Marne* N° 35 (París, Francia, 2005). Ha traducido poesía del francés y del inglés para varios medios literarios. Ha publicado ensayos, cuentos y poemas en diferentes publicaciones especializadas del Perú, como *Evohé*, *Hydra*, *Fórnix*, *Homúnculus*; y del extranjero, como la revista *Tsé Tsé* (Argentina), *Pterodáctilo* (Universidad de Texas en Austin) o *Galerna* (Universidad de Columbia, Universidad de Montclair y el Instituto Cervantes de Nueva York). Ha ejercido el periodismo cultural en medios como *El Comercio*, *El Peruano*, *Debate* o *Ideele*. Ponente en varios espacios académicos y universitarios, ha sido invitado como expositor a la VIII Bienal de Poesía de París en Val-de-Marne (2005). Es docente en diversos niveles

educativos y actualmente cursa estudios de Diplomatura y Licenciatura en Filología Hispánica en UNED, Madrid.

ELIO VÉLEZ MARQUINA
(Lima, 1979)

Secretario Académico de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la PUCP. Ha publicado diversos artículos sobre temas vinculados a la versología hispánica, épica colonial y poesía peruana contemporánea. Recientemente editó el libro de traducciones póstumo de César Calvo, *Variaciones rumanas*, en la colección El manantial oculto, publicada por el Rectorado de la PUCP.

PENÉLOPE VILALLONGA NATTERI
(Lima, 1981)

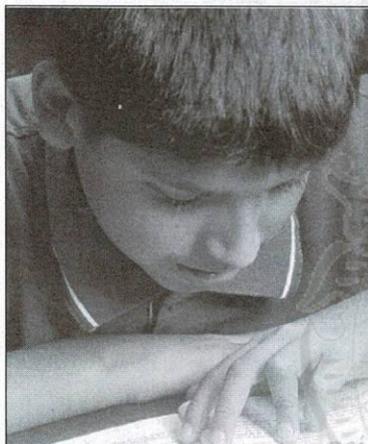
Bachiller en Literatura por la UNMSM, ha publicado un trabajo sobre literatura quechua en la Universidad de Salamanca y ha traducido para la televisión y otros medios.

JOSÉ WATANABE
(Laredo, 1946)

Es uno de los más importantes poetas peruanos contemporáneos. Ha publicado los poemarios *Álbum de familia* (1971), *El huso de la palabra* (1989), *Historia natural* (1994), *Cosas del cuerpo* (1999), *Habitó entre nosotros* (2002) y *La piedra alada* (2005) en la editorial española Pre-Textos. Asimismo, la editorial White Adder Press publicó en Londres una antología de su poesía, *Path through the canfields* (1997), la editorial colombiana Norma, la antología *El guardián del hielo* (2000) y la editorial española Renacimiento, la antología *Elogio del refrenamiento* (2003). Además, en el 2002 obtuvo el premio José Lezama Lima de la Casa de las Américas. Ha escrito una versión libre de la tragedia de Sófocles, *Antígona* (2000) y diversos guiones cinematográficos, entre los que destacan: *Maruja en el infierno*, *La ciudad y los perros* y *Alias la Gringa*.



Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Universidad del Perú. Decana de América



¿Leen nuestros jóvenes? ¿Leen por placer?

¿Cuántas veces por semana?

¿Cuánto rato? ¿Qué clase de libros?

¿En dónde? ¿Leen periódicos?

¿Cuánto de lo que leen es

comprendido? ¿Cómo nos comparamos

con otros países? ¿Cuántos tienen acceso

a la biblioteca distrital? ¿Cuánto dinero

invierten los municipios en adquisición de

libros? ¿Cuántos expertos en lectura hay en el

país? ¿Se puede enfrentar o limitar el uso de los

medios? ¿A dónde se dirige uno para acceder a una biblioteca

comunal? ¿Es la lectura un derecho ciudadano exigible?

¿Cómo se relaciona con la capacidad lectora? ¿Existen programas de

lectura en el Perú? ¿Qué rol juega la familia y el desarrollo nacional? ¿Dónde se

Leer en el Perú:

Demasiadas preguntas, pocas respuestas.

Formemos lectores. Juntos.

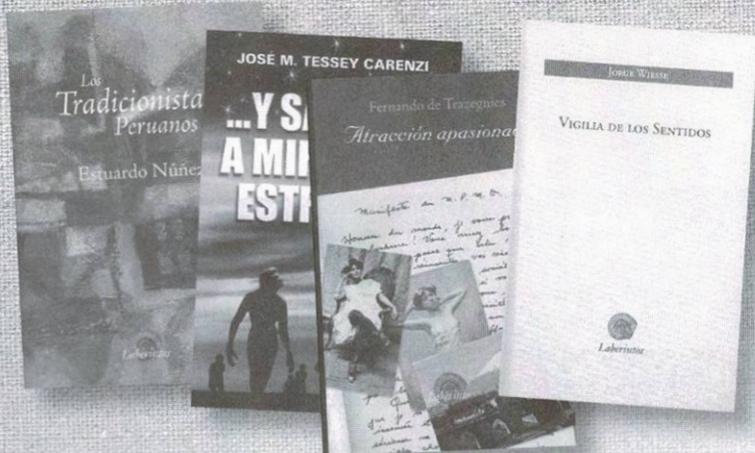


Leamos

Asociación Peruana para el
Desarrollo de la Lectura

www.leamos.org.pe

Últimas publicaciones

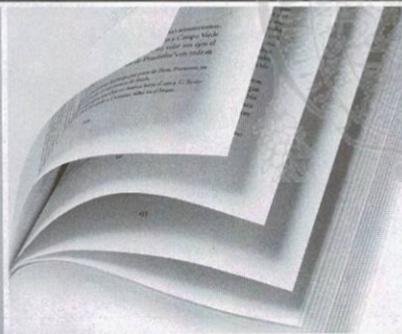


- Estuardo Núñez. *Los Tradicionistas Peruanos*
- José Tessey Carezni. *Y salimos a mirar las estrellas*
- Fernando de Trazegnies. *Atracción apasionada*
- Jorge Wiese. *Vigilia de los Sentidos*

De venta en las mejores librerías y en
www.paginasdelperu.com



Laberintos



pálida y aterrada para que yo lo
conozco. En sus labios rojos como
rosas de Engaadi las palabras
melodiosas, como collares de armo
nías del arpa del Rey-Poeta, que
pronunciaba a mi oído, no era
no balbuceos tímidos, hijos del
el innovador nazareno había

Páginas del Perú



Portal especializado en libros, temas
y autores peruanos y peruanistas, con
la más amplia librería virtual

www.paginasdelperu.com

Para el lector exigente

¡Buenos días! 2 de febrero, 2006

Librería virtual

Entrevistas

Diálogos

Y pronto más contenidos

MELKINPOWER®

MADE IN U.S.A

FUEL SAVER
AHORRADOR DE COMBUSTIBLE

Excelencia
en combustión

PARA TODO TIPO DE MOTORES
PRODUCTO ECOLÓGICO
GARANTIZADO
AHORRO HASTA 30%

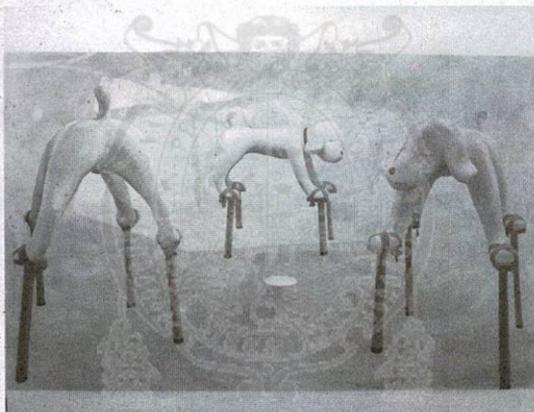


Distribuidor
Exclusivo

INTRA GLOBAL COMPANY INC. S.A.

E-mail: gerencia@intraglobal-texas.com ☎ 436-0871 Fax: 4363132
intraglobal1@yahoo.es Nextel: 814*4857 / 58
www.intraglobal-texas.com

Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Universidad del Perú. Decana de América



El séptimo número de *Ajos & Zafiros* se terminó de imprimir en diciembre del 2005, en un tiraje de 500 ejemplares, en los talleres gráficos de

Juan de la Cuesta

Con este número rendimos un silente homenaje a la memoria de *Saúl Yurkievich, Guillermo Lohmann Villena, Augusto Roa Bastos, Arthur Miller, Guillermo Cabrera Infante y a Saul Bellow*, maestros sin bandera, en el cuatricentenario de la publicación de

Historia de la Florida de nuestro autor fundacional, el Inca Garcilaso de la Vega, y de la primera novela moderna: *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*.

Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Universidad del Perú. Decana de América

BIBLIOTECA BRITÁNICA

de la Asociación Cultural
Peruano Británica

La Biblioteca Británica, única en el Perú en su estilo, pone a tu alcance la más completa y actualizada colección literaria, en idioma inglés, de autores clásicos y contemporáneos.

Hazte socio* y disfruta de ellos en tu casa.

Bibliografía literaria:

- Novelas de todo género
- Drama
- Poesía
- Ensayos
- Crítica literaria
- Obras en CD de escritores clásicos británicos desde el siglo XV (Shakespeare, Byron, Seller)

* Costo de suscripción anual: 35 nuevos soles
Tarifa para estudiantes universitarios.

Horario de atención:

Lunes a viernes de 8:30 a.m. a 1 p.m. y de 3.00 p.m. a 7.30 p.m.

Sábados de 9:00 a 12:00 m.



Asociación Cultural Peruano Británica
BRITANICO

Av. Arequipa 3495, San Isidro
221 7550 Anexo 124

www.britanico.edu.pe
epalma@acpb.edu.pe