

hueso húmero

28

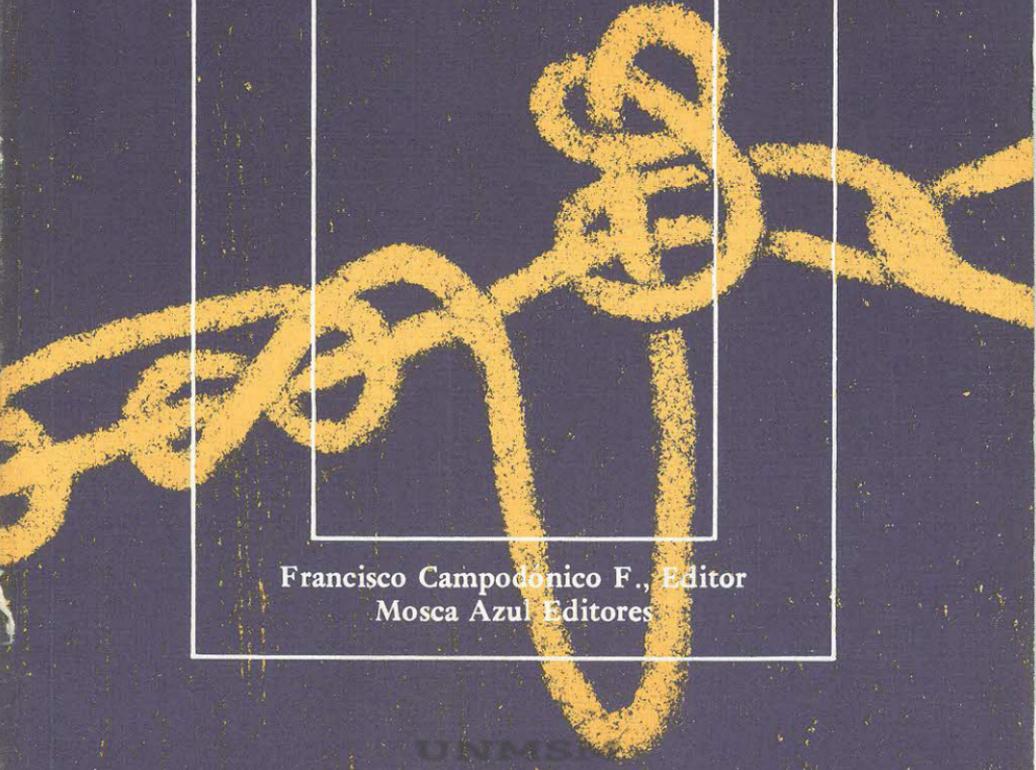
Varela / Brodsky

Verástegui / Giusti

Chocano / Quijano

Nugent / Reisz / Ortega

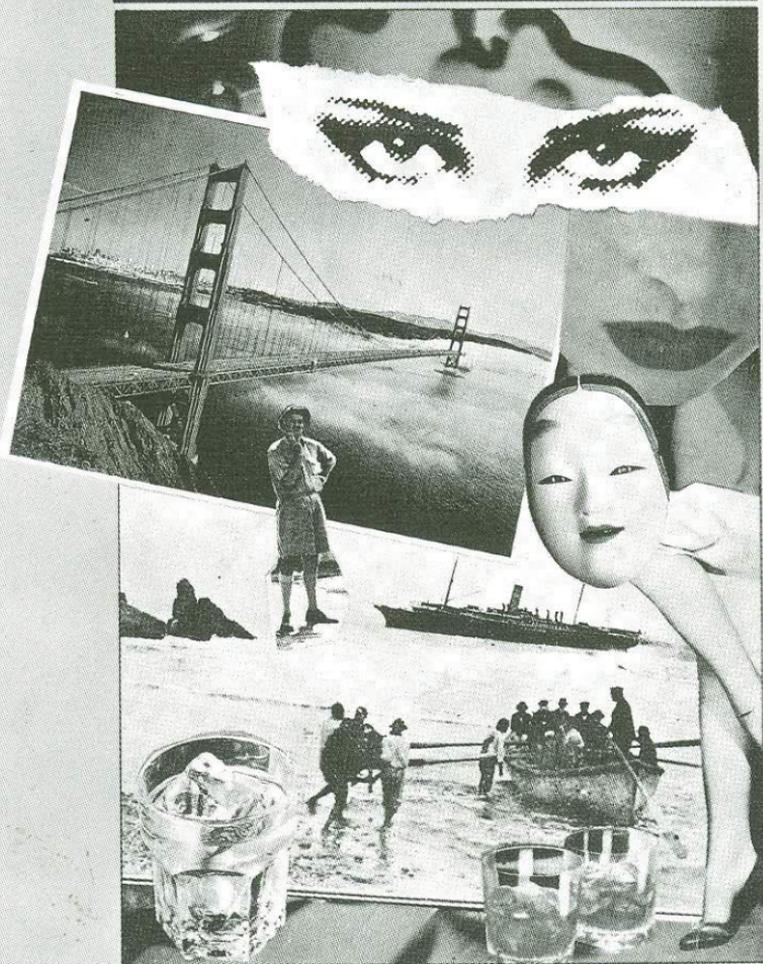
Niño de Guzmán



Francisco Campodónico F., Editor
Mosca Azul Editores

UNMS

SECRETOS
INUTILES



MIRKO LAUER

hueso húmero

UNMSM
ediciones

hueso húmero

Nº 28

diciembre

1991

SUMARIO

Blanca Varela / <i>Ejercicios materiales</i>	3
Enrique Verástegui / <i>Aparición en El naufragio del Deutschland</i>	7
Gerard Manley Hopkins / <i>El naufragio del Deutschland</i>	22
Julio Ortega / <i>De Puerta Sechín (tres fragmentos)</i>	34
Joseph Brodsky / <i>Poemas</i>	38
Miguel Giusti / <i>Moralidad o eticidad. Una vieja disputa filosófica</i>	54
Magdalena Chocano / <i>Poemas</i>	76
Guillermo Niño de Guzmán / <i>Decir adiós es morir un poco</i>	79
José Guillermo Nugent / <i>Modernidad para indios [Sobre Hijos de la medianoche de Salman Rushdie]</i>	89
Rodrigo Quijano / <i>Dorado leotard</i>	124

LIBROS

Susana Reisz / <i>Dos libros, dos poetas:</i>	
<i>Las mujeres sí tienen afán</i>	131
<i>Una anatomía poética</i>	148
Rodrigo Cánovas / <i>Lectura de Diario imaginario</i>	154

EN ESTE NÚMERO 161

Carátula: Mariella Agois
Viñetas: planos de aeropuertos

HUESO HÚMERO

es una revista de artes y letras que publican

Francisco Campodónico F., Editor

y

Mosca Azul Editores

Dirección:

Mirko Lauer y Abelardo Oquendo

Consejo de Redacción: *Juan Acha, Rodolfo Hinostroza,*

Luis Loayza, José Ignacio López Soria, Mario

Montalbetti, Julio Ortega

Administración: *Jaime Campodónico V.*

Diagramación y cuidado de la edición: *Carlos Liendo D.*

Impresión: INDUSTRIALgráfica S.A., Chavín 45, Lima 5.

Suscripción y canje: Camino Real 1286, Lima 27, Perú

Teléfono: 226659

La revista no devolverá textos no solicitados ni mantendrá correspondencia sobre ellos.

Precios del ejemplar en el exterior:

US \$ 20.00, vía aérea

US \$ 12.00, vía superficie

EJERCICIOS MATERIALES / BLANCA VARELA

*convertir lo interior en exterior
sin usar el cuchillo
sobrevolar el tiempo
memoria arriba
y regresar al punto de partida
al paraíso irrespirable
a la ardorosa helada inmovilidad
de la cabeza enterrada en la arena
sobre una única
y estremecida extremidad*

*lo exterior jamás será interior
el reptil se despoja de sus bragas de seda
y conoce la felicidad
de penetrarse a sí mismo
como la noche
como la piedra
como el océano
conocimiento
amor propio sin testigos*

*conocerse para poder olvidarse
dejarse atrás
una interrogación cualquiera
rengueando*

*al final del camino
un nudo de carne saltarina
un rancio bocadillo
caído
de la agujereada faltriguera
de dios*

*enfrentarse al matarife
entregar dos orejas
un cuello
cuatro o cinco centímetros de piel
moderadamente usada
un atadillo de nervios
algunas onzas de grasa
una pizca de sangre
y un vaso de sanguaza
sin mayor condimento que un dolor
casi humano*

*el divino
con parsimonia de verdugo
limpia su espada
en el lomo del ángel más cercano
como toda voz interior
la belleza final es cruenta
y onerosa
inesperada como la muerte
bala tras el humo de la zarza*

*no es fácil responderse
y escucharse al mismo tiempo
el azogue no resiste
se hincha y quiebra la imagen
constelándola
de estigmas*

la ausencia es multitud

la soledad y el silencio
sorprenden
al que evade la mirada
al ciego del alma
al que tiembla
al que tantea con talón mezquino
la grupa heroica
y resbalosa
del amor

así
caídos para siempre
abrimos lentamente las piernas
para contemplar
bizqueando
el gran ojo de la vida
lo único realmente húmedo
y misterioso
de nuestra existencia
el gran pozo
el ascenso a la santidad
el lugar de los hechos

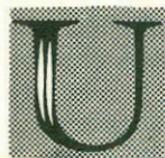
entonces
no antes ni después
se empieza a hablar
con lengua de ángel
y la palabra
se torna digerible
y es amable el silbo de los aires
que brotan quedamente
y circulan
por nuestros puros orificios
terrenales
protegidos e intactos
bajo el vellón sin mácula
del divino cordero

*santa molleja
santa vaciada
redimida letrina
sólo la transparencia habita
al ánima lograda
finalmente inodora incolora
e insípida*

*gravedad de la nube
enquistada en la grasa
gravedad de la gracia
que es grasa perecible
y retorno
y aumento de lo mismo
y retiro
en el arca interior*

*que así vamos y estamos
que así somos
en la mano de dios*

APARICIÓN EN *El naufragio del Deutschland* / ENRIQUE VERÁSTEGUI



UNA tarde primaveral de 1970, en la biblioteca del patio de letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, leí por primera vez en la *Antología de poetas ingleses modernos*,¹ traducida en parte por Dámaso Alonso y con una introducción suya, la poesía de Gerard Manley Hopkins. Todavía recuerdo ese día como uno de los más bellos de mi vida pues allí, en esa biblioteca, por una de cuyas ventanas ingresaba la primavera, o por la que uno podía contemplar un jardín de geranios silvestres, quedé extasiado con los poemas de Hopkins, un sacerdote jesuita nacido en Stratford, Essex, el año 1844, cuya vida, signada por una amistad literaria como la que tuvo con Robert Bridges, había transcurrido sin embargo en el más completo silencio, y a quien, en mi país, no se leía para nada o, lo que resulta prácticamente lo mismo, se lo desconocía por completo hasta que en 1972 me atreví a recomendarlo a mis lectores. Leí, releí, copié —en una de las libretas que entonces llevaba en mi casaca de muchacho que vivía su época, la de

1. *Antología de poetas ingleses modernos*, cf. Introducción de Dámaso Alonso, y cf. Gerard Manley Hopkins (1844-1889), pp. 41/57, Editorial Gredos, Madrid 1963.

los hippies- y, al final, haciendo un trueque mágico de dejar mi carnet de lector por el préstamo del libro anhelado, me conseguí la antología de Dámaso Alonso pues Gerard Manley Hopkins me había hechizado para siempre. ¿Qué me había gustado de la poesía de Hopkins? Me había gustado todo **pero, en ese todo, percibí tres cualidades que me fascinaron:** 1. su enorme poder espiritual surgido de una gran capacidad emocional para sintetizar lo mismo que para describir su experiencia sacerdotal (que, después de todo, es una inmersión en el mundo, precisamente ese mundo del que en su severa cotidianidad extraería Hopkins la mayoría de sus poemas); 2. sus imágenes transcritas de una percepción alucinada; 3. su ritmo brotado exclusivamente de la pulsación de su corazón meditativo. No todos los poetas que he leído tienen estas tres cualidades (lo razonable es que cada poeta tenga las suyas propias) pero las de Gerard Manley Hopkins me bastaron no sólo para seducirme sino para planteármelo como el norte magnético de toda gran poesía hasta el punto que, con los años, he tratado de conseguir todo lo que haya podido publicarse en traducción castellana, la de las revistas literarias que son el consulado de la poesía allí donde se encuentren, aunque en castellano y, más en Lima, las traducciones de Hopkins son escasas todavía. Sin embargo, siéndome imposible conseguir más poemas de Hopkins en castellano, durante algún tiempo -fueron, ahora lo compruebo, cuatro los años, pues mientras redacto este texto tengo ante mí la colección completa de la revista *Creación & Crítica* que dirigió Javier Sologuren y que, en su número 18, correspondiente al mes de agosto de 1974 publica *El naufragio del Deutschland*²- no tuve más opción que leer la antología de Dámaso Alonso, por lo demás, y en lo que respecta a lo que tradujo este gran estilista español -también, por supuesto, las traducciones de José Angel Valente y de Jaime Gil de Biedma- perfectamente traducida. Debo agregar que no sólo me fascinó su poesía sino, también, y esto es algo que, de algún modo, integra mi visión de las cosas, especialmente en lo que ello tiene de

2. Traducción al castellano de Maruja Silva Villacorta. (Esta versión se da a continuación de este ensayo.)

finalidad, por su entrega a ese ideal cristiano de redención de la humanidad, su vida sacerdotal que a mí, que soy sólo un ser más entre otros seres, se me presenta como un modelo de perfección humana, exactamente como la que, desde otra religión —y ya se sabe que Dios es, aunque lo nombremos en lenguas diferentes y rituales distintos, el mismo siempre en todo tiempo y lugar—, asumiría un monje budista tibetano, por ejemplo. Desde el siglo de oro no me encontraba con sacerdotes que, al mismo tiempo que entregaban su vida a la construcción de conventos, escribían también una literatura perfecta y admirable como las propias catedrales donde ellos, momentos previos, o instantes después, quizá durante toda la noche, oraban: San Juan de la Cruz, Fray Luis de León, Fray Luis de Granada, el mismo San Ignacio de Loyola, y Santa Teresa de Avila, eran esos monjes que habían hecho una gran literatura, a la que, a lo largo de mi vida, he vuelto siempre para encontrar paz y tranquilidad (nada más delicado que el lenguaje de San Juan de la Cruz) o, también, *pasión* (en el sentido en que Erich Auerbach, al hacer un análisis del contenido de esta palabra, la propone como *gloria passionis*³) como la que he podido encontrar en *Su vida* de Santa Teresa de Avila, un espíritu quijotesco que, en su rebelión contra el mundo, nos brinda la imagen de la posibilidad de lo que podríamos llegar a ser nosotros mismos, y una brillante escritura que opera como precisamente el espejo donde nuestra alma puede reflejarse. Mi país no ha producido una escritura mística como la española, por ejemplo, pero releer *La cristiada* de Fray Diego de Hojeda, un extensísimo poema escrito en el siglo XVII, no deja de ser interesante como un paseo en auto por la campiña cercana a la capital. Ahora, sin embargo, antes de salir a pasear por la campiña limeña o, precisamente, como preparación para ello, me permito leer uno de los poemas más estremecedores que ha producido la literatura inglesa y que no puede ser leído exclusivamente como un texto religioso —el tema, de hecho, es religioso— sino, sobre todo, como un texto místico y, por supuesto, a pesar

3. Erich Auerbach, *Lenguaje literario y público en la baja latinidad y en la edad media*, Editorial Seix-Barral, Barcelona 1969.

de su tema, o por ello mismo (el lector ateo puede encontrar interesante el tema religioso, como si se encontrase frente a una pintura renacentista, que puede conmoverlo por su tema humano) como una gran poesía.

II. *El naufragio del Deutschland*

Esta gran poesía cristalizó en una serie de poemas –todos, o prácticamente todos, unas minuciosidades que podríamos comparar con el arte de Durero por su estilización, y su perfección–, aunque el que por estos días leo, considerado además como uno de los mejores que escribió, aparte de ser el más extenso de toda su obra: *El naufragio del Deutschland*, un poema de 280 versos dedicado a cinco monjas franciscanas, deportadas por las leyes Falck, que murieron ahogadas entre la medianoche y la mañana del día 7 de diciembre de 1875, en la costa inglesa, a la entrada del Támesis, no sólo me atrae sino también me conmueve –ese tema, el de la muerte de cinco monjas, no deja de ser atroz y estremecedor–; además de que, por la calidad de su tratamiento y su visión compasiva, me sosiega ante el caos de lo que significa vivir alejándose del horror contemporáneo (el mismo Hopkins dice en *Carrion confort*: “No, Desesperación, tú no, consuelo de la carroña, no serás mi festín” precisamente porque, y esto según el dicho común es muy propio del alma inglesa, el distanciamiento de los hechos constituye eso que, por paradoja, la bella paradoja de un poeta inspirado en la dialéctica de Heráclito, debería ser el objeto del alma desesperada aunque no lo es debido exclusivamente a la nobleza de esa meditación). Se trata de un poema a la altura de *The waste land*, *Homage to Sextus Propertius*, o *Blanco*, y se halla dividido, *El naufragio del Deutschland*, en dos partes, aunque cada parte está conformada de nueve estrofas la primera y veinticinco estrofas la segunda. En estas 35 estrofas se concentra el mundo de este poema que, para sus lectores de todas las lenguas donde ha sido traducido, nos remite siempre al sentido –ese sentido, por lo demás, cristiano– de que nuestro paso por este mundo es exclusivamente efímero ya que no es en la tierra sino en el cielo, en

ese mundo de ultratumba por donde se atrevió a caminar Dante para contemplar a Beatriz, donde nuestra vida halla su final y absoluto sentido. Así, acercarnos a Dios será siempre huir del pecado pero ese pecado, de que está infectada la tierra, muchas veces no puede ser extirpado de ésta. Alejarse del pecado, entonces, será alejarse de la tierra porque, sin ese alejamiento, no podemos encontrar a Dios. El *Deutschland*, nombre del barco que conducía esa noche tormentosa a las cinco monjas franciscanas, ¿hacia dónde se dirigía? Se dirigía a un mundo lleno de pecado en el que las monjas, esos seres que han hecho promesa de castidad, renuncian al mundo y su misión, debían asumir la misma misión de la Virgen María: perdonar o, a través del perdón, redimir a la humanidad para conducirla hacia Dios, y de ese modo conducirse ellas también a Dios. Sin embargo, el designio de Dios, misterioso según su propia definición –“su misterio debe ser revelado y realizado”, dice Hopkins en un verso de la estrofa V de este poema– fue no tanto abandonar a sus fieles como ejemplificar la redención de Cristo a través de las monjas: así, ya que de todos modos vamos a morir, como diría Jorge Manrique, lo mejor es hacerlo en gracia de Dios.

Como se ha observado, *El naufragio del Deutschland* está constituido básicamente, de acuerdo a sus dos partes, en una serie de enfoques que abarcan, en su primera parte, el camino místico y, en su segunda parte, la elegía. Leeré este poema estrofa por estrofa primero, pero también agrupándolo en cada tres estrofas y, según transcurra su lectura, trataré de acercarme al magisterio de su perfección que es la de un concierto.

1

Escrita en segunda persona, esta estrofa dirigida al Dios que da la vida y el pan, y que es energía, una energía misteriosa como el lugar donde ocurre la transmigración de las almas, al mismo tiempo que señor de la vida y de la muerte, se plantea la paradoja de que la corrupción de la carne –eso que es el destino final del cuerpo humano, luego que se desprende el alma cuando ésta viaja hacia Dios– no es precisamente obra de Dios porque su hechura no es otra cosa que vida: así, aunque

la definición de Dios queda en el misterio, y todo este poema ha sido escrito para acceder al misterio de Dios, el asceta, que se angustia ante la posibilidad de morir, se siente nuevamente en el mundo precisamente porque Dios así lo ha establecido. Esta segunda persona de la primera estrofa, y de la siguiente, **permiten no sólo la directa comunicación con Dios en lo que** ello puede tener de místico sino, también, en relación a las estrofas siguientes, y de allí lo complicado de su estructura, un ejercicio estilístico musical que le va a permitir, posteriormente, profundizar su acceso a Dios: ese acceso será un puro estilo, una pura música verbal.

2

Nuevamente en segunda persona, Hopkins tiene la posibilidad de hablar con Dios para aceptar todo aquello que él, todo poder, ha podido enviarle: desde relámpagos a tempestades, desde furia a oscuridad, como una prueba de la relación divina —aunque habría que decir que esta relación pertenece más bien al Antiguo Testamento— con la naturaleza humana. Pero esa relación, difícil y atormentada, le hará acceder a lo mismo a que llegan todos los poetas místicos, especialmente San Juan de la Cruz: al silencio, de un lado, y a la comprensión —la misma que tenía Dante—, por otro lado, de que en el lenguaje la experiencia de lo sublime condena al lenguaje a la paradoja de su silencio.⁴ Así, San Juan de la Cruz dirá: “un no sé qué que queda balbuciendo”. Gerard Manley Hopkins, sometido a la prueba divina, escribirá este verso revelador:

¡ah! me oíste confesar tu terror más sincero que la lengua

porque allí precisamente se ha producido un fenómeno de ósmosis poética en que el místico —este verso es de gran altura mística, profundo, y revelador— se ha transfigurado en aquella imagen, que es la de la naturaleza en estado de exaltación, y tempestad, con que Dios se le presenta para llegar a la comprensión de que la lengua no expresa totalmente esa experiencia como lo expresa exclusivamente el lenguaje de la creación, ese

4. José Angel Valente, *Las palabras de la tribu*, cf. “La hermenéutica y la cortedad del decir”, Siglo XXI Editores, Madrid 1971.

de la tormenta, que es el que ha utilizado Dios para dirigirse al místico.

3

Al llegar a su tercera estrofa, Hopkins cambia el uso de la segunda persona por la tercera y desde allí en adelante, con excepción de la novena y la trigésima, la utilizará exclusivamente para definir situaciones parabólicas como en ésta donde nuevamente se encuentra ante la paradoja de enfrentarse ante el rostro severo de Dios, o a las llamas del infierno. Su opción es la misma de Cristo y, además, para ser más preciso, la de la Iglesia Católica: el corazón de la hostia será el lugar donde el poeta encuentra su refugio.

4

Esta estrofa habla de las pruebas pasadas por Hopkins como sacerdote católico para difundir el Evangelio. En cierto modo, recuerda a Whitman cuando el niño que sale cada mañana ve una cosa y en cada cosa que ve, en esa se convierte porque también para Hopkins transfigurarse en un elemento del paisaje cultural –la arena de la clepsidra, el ladrillo, el espejo– significa expresar la magnificencia de Cristo.

5/7

El místico, un místico que pasa por la paradoja de expresar el silencio, pero también su angustia, a través del lenguaje de la poesía por entenderlo como sagrado y accesible a la divinidad, continúa, en medio de la noche, delirando, dirigiéndose al cielo, completamente enamorado del cielo además –ese “resplandor exquisitamente esparcido”–, al que dirige un beso con las manos porque allí, en ese mundo oscuro donde la energía del universo se ilumina, le distingue hasta el punto que el mismo místico se transfigura en truenos y relámpagos, haciéndose a su vez Dios porque este yace también en “el esplendor y los prodigios del mundo”. Se trata, por supuesto, de metáforas que al poeta le sirven para expresar el poder divino porque él –y ello pocos lo saben, dice– entiende que Dios es una pura alegría lo mismo que el cielo un lugar sin lugar donde resulta imposible que se

generen los anatemas evidentemente, no es más que una crítica al sistema metafórico de su época y de lo obvio (que debe ser seguramente una crítica de Wordsworth): es la naturaleza la que somete a prueba a los hombres para que su culpa —esa que no puede ser otra que la del pecado original, como dice Kierkegaard⁵ se mitigue allí donde los creyentes vacilan y los **impíos salen perdiendo: en el tiempo que no permite el pasado pero que conduce, inevitablemente, al final:**

mas, cabalga el tiempo cual si un río cabalgara

porque su concepción, siendo la misma de Jorge Manrique, a quien indudablemente leyó, como —y ello lo hace notar Angel Crespo⁶ —también leyó seguramente a Baltazar Gracián, su *Agudeza y arte de ingenio*, igualmente es la de Heráclito a quien, en un poema aparte, no sólo cita sino que además dedica: *That nature is a heraclitean fire and of the comfort of the resurrection*, como la expresión de una teoría compleja, aquella de la filosofía de una vida que encuentra su sentido en la teología cristiana:

En millones de fuegos la hoguera del mundo sigue ardiendo.

*Mas si apagas su más bello esplendor, su más querida y
esparcida chispa:*

*el hombre, ¡qué pronto su ígnea huella y su marca en la
mente se disipa!*

porque ese mundo que rueda hecho fuego no existe tampoco sino en la mente del hombre que lo percibe más allá de su propio ser que no es otro que el lugar del corazón. Ese corazón, acorralado, y que por serlo, sólo percibe a Cristo en el momento mismo en que éste se aparece para el mundo, en Galilea, y que se aparece precisamente para conducir al místico a su seno.

8/10

Según Hopkins, es en el momento de la prueba final que es la de cuando cerramos nuestros ojos, despidiéndonos para siempre del mundo, cuando brindamos nuestro corazón a Cristo

5. Sören Kierkegaard, *El concepto de la angustia*.

6. Angel Crespo, *El eón barroco en la poesía de Gerard Manley Hopkins*.

en una concepción totalmente clásica de la vida porque Shakespeare, sin referirse exclusivamente a Cristo, expresa también su propia concepción de las cosas entendidas como posibles en tanto que se realizan, lo que también retoma Goethe para decir que el fruto prueba su calidad en la trayectoria de su vida. Todo ello dicho en tercera persona: en cambio, en la estrofa novena, por primera vez en este poema –la segunda será en la estrofa XXX–, utiliza la segunda persona para dirigirse a Dios a quien define según los términos clásicos de la teología católica (tres son las personas que conforman a Dios: padre, hijo y Espíritu Santo) pero a quien encuentra, dada su condición, inaccesible:

Dulce allende las palabras, más allá de todo loor,

porque el hombre sólo lo adora después que ha padecido la tempestad, el naufragio, el dolor, como una única forma de relación, que en verdad puede escandalizarnos, pero que es aquella del Antiguo Testamento, en el que la sumisión a Dios es el paso previo a los goces de su magnanimidad:

*haces descender tus tinieblas y es entonces más grande
tu merced*

que para ello necesita la de una voluntad que forjada en la fragua, el yunque, la experiencia, florece para Dios o, para decirlo en el mismo sentido en que lo dice Hopkins, florece en Dios como el místico después de padecer las pruebas de su destino, y que se expresan en la furia de la naturaleza, asumiera en sí mismo la magnanimidad divina, transformándose él mismo en esa majestad a la que los hombres adoramos –a su obra, por supuesto.

9/13

La estrofa novena es la del inicio igualmente de la segunda parte de *El naufragio del Deutschland*: es una estrofa compleja, aterradora, y también bella que tiene por función introducir al lector en el tema propiamente del poema que es el de unas monjas que mueren ahogadas en el barco de ese nombre –¿eran alemanas, inglesas, irlandesas aquellas tristes monjas que cayeron envueltas en el furor de la naturaleza?– a la entrada del

Támesis. Me permito transcribir la estrofa completa porque da una idea precisa de la profundidad de visión de la poesía de Gerard Manley Hopkins:

*"Algunos me encuentran en una espada; otros
en la rueda y su riel; ola,
llama o colmillo", tamborilea la Muerte,
las tormentas pregonan su fama,
pero soñamos estar enraizados a la tierra: ¡Polvo!
La carne cae ante nuestra vista y nosotros, aunque nuestra
flor sea la misma,
ondeamos en el prado, olvidamos
que ahí debe diezmar la hoz acerba y venir el arado sombrío.*

un místico que nos recuerda que aunque la muerte nos arranque del mundo permaneceremos siempre en él porque, como lo dijo Quevedo –"polvo será mas polvo enamorado"–, no somos otra cosa que tierra, esa que al cerrar los ojos nos recibe en su seno. Podemos morir pero no nuestra alma que es una flor, como dice Hopkins, la que temblará en los prados aun cuando esa alma, solitaria, peligro bajo las acechanzas del mundo.

12/14

Estas estrofas describen la salida de Bremen, esa ciudad del renacimiento alemán, del *Deutschland* hacia América llevando su carga fatal, la de doscientas personas, entre colonos, marineros, pasajeros, y entre ellos, las cinco monjas franciscanas. Hopkins precisa incluso el día en que el *Deutschland* navega: el domingo, y el rumbo del viento que arrastra al barco: este-nor-este. Precisa otra cosa además: la nieve, la tempestad, la oscuridad, describiendo también el choque del casco del barco con un banco de arena, y la imposibilidad de la ciencia marítima –velamen, compás, hélice y timón– para evitar el naufragio. El tono de las estrofas es aquel que ha constituido desde siempre el carácter de la poesía anglosajona: un tono realista que, en cierto modo, permite, sin alejarse, una descripción detallada del tema poetizado.

15/17

En el tiempo de un relámpago el mundo envejece, como lo dice Hopkins:

La esperanza tenía cabellos grises

esperando que se socorra a las víctimas, esos doscientos pasajeros del *Deutschland* que permanecen doce horas atrapados en las bodegas del barco, pero a quienes, a pesar de los cohetes de bengala y del faro que brilla, nadie se acerca a salvar hasta que en la estrofa XVI se aparece alguien –no sabemos quién es pero lo suponemos un muchacho lleno de generosidad, compasivo y valiente– que con la cuerda alrededor del cuerpo se precipita hacia las bodegas para salvar a las mujeres, aunque su gesto heroico es en vano: no hace sino precipitarse hacia la muerte, quedando, ensangrentado y tambaleante, colgando del mástil de la proa, como un signo de la inutilidad de los esfuerzos humanos contra la tragedia enviada por la naturaleza. Durante algunas horas el combate prosigue, empleándose todos los medios para salir del vendaval, hasta que en la estrofa XVII brota, entre el tumulto y el caos, una monja que hecha una leona levanta la cabeza al cielo y se enfrenta a su destino para salvar a los pasajeros del *Deutschland*.

18/20

Por una exquisitez de su arte poético, Hopkins se transfigura prácticamente en la estrofa XVIII en una de aquellas monjas que ha resuelto elevar su plegaria a Dios para salvar a sus semejantes a la vez que dialoga con ella, como reprochándole no ser él quien se ha ahogado. Y precisamente porque se ha ahogado, ella es el ejemplo a seguir, ya que empleando todos sus recursos –entre ellos el recurso supremo de la oración– ella se ha alejado de un mundo que está lleno de mal.

21/23

El tono de la elegía es también el de ciertos símbolos que, en la poesía de Hopkins, operan como las metáforas de una naturaleza –me refiero, por ejemplo, a Orión, una constelación ecuatorial en la que a simple vista pueden verse tres estrellas

llamadas popularmente “las tres Marías”–, que permanece apasadamente impasible ante el drama de los hombres, aunque esa naturaleza, esto es, ese cielo, no pueda ser entendida sino como la encarnación del mismo Dios. La estrofa XXII es uno de los puntos más altos, en el nivel simbólico, del poema, pues busca el sentido de la muerte de las cinco monjas a la vez que explica su título –*El naufragio del Deutschland*– por la imagen del mismo Cristo sufriente en la cruz: las cinco monjas muertas son las cinco llagas de Cristo clavado en la cruz (llagas de los clavos en las manos, herida en el costado de la lanza, llagas de los clavos en los pies) que, de ese modo, dice Gerard Manley Hopkins, nuestro poeta místico de la era moderna, elige, a través del martirio, a sus predilectos. Por ello se dirige también al padre Francisco de Asís, fundador de la orden, para decirle que la venida de Cristo ha sido confirmada con la muerte de las cinco monjas que son sus cinco llagas. El mismo San Francisco de Asís dice en su *Cántico del hermano sol*: “Loado seas, Señor mío, por nuestra Hermana / la muerte corporal, / de la cual hombre alguno / podrá escapar. / Y ¡ay de aquellos que morirán en pecado mortal! Y Bienaventurados aquellos / a quienes encontrará haciendo tu santísima voluntad / que la muerte segunda no les hará daño” porque esa es, en efecto, la concepción cristiana de los místicos que buscan alejarse de la vida no sólo en su sentido de renuncia a los bienes del mundo sino también en el sentido biológico, sin que ello sea un suicidio, tal como lo dice la propia Teresa de Avila en uno de sus poemas más leídos: “Aquella vida de arriba, / Que es la vida verdadera, / Hasta que esta vida muera, / no se goza estando viva; / Muerte, no me seas esquiva: / Viva muriendo primero, / Que muero porque no muero”.

24/26

El poeta se encontraba en Gales al momento de ocurrir el naufragio; su mundo será tranquilo y reposado pero luego de aquella tempestad no podrá ser más el mismo: ello, sin embargo, confirmará la imagen de su vocación sacerdotal por el ejemplo recibido de una monja que, aunque anónima, y al momento de su padecer, llama a Cristo porque su cruz es precisamente

el bien al que aspiran los místicos. Ello es la inspiración de nuestro poeta y también el motivo de sus meditaciones que, naturalmente, se centran en el amor que había poseído a la monja porque esta era la misma situación en que había estado Cristo, hasta que la tormenta se disipa y el alma –el cuerpo no, pues ni la vista ni el oído llegan a adivinar tanta magnificencia– se dirige hacia la Vía Láctea como al lugar donde se expresa el deseo del cielo.

27/29

Para Gerard Manley Hopkins no son las potestades del cuerpo (su vista, su oído) las que producen la oración sino exclusivamente el desaliento, las dificultades del camino, el tiempo que no deja de transcurrir a través de nosotros. Así, el llamado a la pasión –esa que precisamente han padecido tanto Cristo como las monjas que acaban de morir– se produce tiernamente en la oración, de una parte y, de otra, deduce nuestro místico, de la concentración de la mente. Por ello, en la estrofa XXVIII, pide a las monjas que le hagan un campo para él, y lo dice poéticamente, empleando todos los recursos que le concede su idioma hasta el punto de permitirse una reflexión sobre el propio poema que está escribiendo porque precisamente allí, en esta bella estrofa, como el teatro en el teatro que organiza Hamlet –esa más que una invención de Shakespeare fue una necesidad de su época, diría en este siglo tumultuoso Skslovsky–, se aparece Cristo en lo que sería el centro místico de *El naufragio del Deutschland* que por la perspectiva de su concepción se parece también a algunas pinturas clásicas como *La adoración del Cordero Místico* de Jan y Hubert van Eyck, por ejemplo. Me permito transcribir también completa esta estrofa por parecerme hermosa, edificante, perfecta:

*Mas como voy... hacedme campo allí;
alcanzadme una... Ideas, venid más pronto;
¿golpeas su imagen? Mira esa aparición allí,
la cosa que ella... ¿Eh? ¡Helo allí! es el Maestro,
El mismo, el Único, Cristo, Rey, Cabeza:
Él iba a remediar, el mal extremo donde la había arrojado;*

*hazlo, actúa, gobiérnalo con vivos y muertos:
que él, orgullo de ella, cabalgue triunfal, que despache y
expida allí su Juicio.*

ya que allí –y la experiencia poética es una experiencia, aunque ideal, real, que, como dice Borges de la literatura, tiene por fin agregar más objetos a la realidad, o como hace Lawrence Durrell que agrega un árbol más a un parque de *El cuarteto de Alejandría*– tiene lugar la aparición de Cristo para liberar tanto a las monjas muertas como al propio místico de la angustia en que los había arrojado. Pero Cristo llega porque, en su última prueba, las monjas se templaron, orando, en ese yugo del martirio: eran rectas, puras, inmaculadas.

30/32

En la estrofa XXX de este magnífico poema Hopkins retoma por segunda vez, aunque ahora no está dirigida a Dios sino a Jesús, la segunda persona de la conjugación para nombrarlo y dialogar con él en lo que llama la fiesta que continuó a la ascensión de las monjas: se trata, dice el poeta –y su visión se refiere al capítulo I del *Evangelio según San Juan*, uno de los más bellos de la Biblia, en el que se dice textualmente: “Al principio era el Verbo, / y el Verbo estaba en Dios, / y el Verbo era Dios, / El estaba al principio en Dios”–, de que las monjas, inmaculadas precisamente para ello, eran el verbo que se pare a sí mismo después de escuchar la anunciación de Jesús, aunque allí no termina la relación de Dios con los hombres porque esta no es otra que su redención: las monjas tendrán a Cristo, pero ¿y el resto de los hombres? Su respuesta no deja de ser heroica, estremecedora, bella: las monjas se han inmolado por la humanidad para acercarla más a Dios. Un Dios que pertenece al Antiguo Testamento pero que precisamente por eso nació Cristo: para redimirse por los hombres ante ese Dios que todo lo predice.

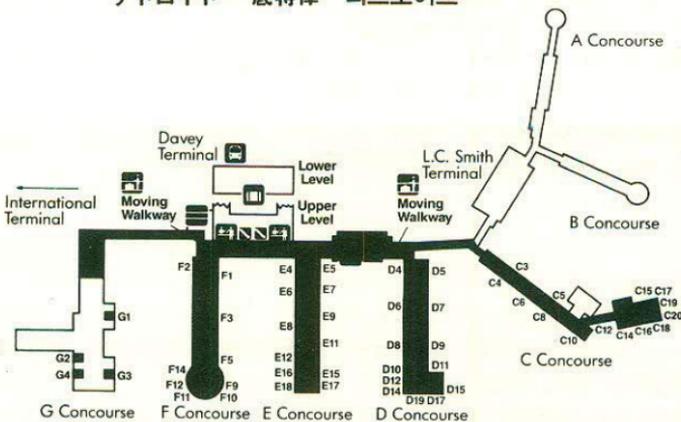
33/35

Estas tres últimas estrofas del poema son una elegía de aquel Cristo a quien un Padre compasivo ha enviado para, a través de sus pruebas, pero también de sus poderes –más que

la totalidad de las aguas, un amor más poderoso que la muerte, una esperanza para quienes yacen exánimes, sin oración, exhalando su último aliento, como aquel *Félix Randal* que tan bellamente tradujo José Angel Valente al castellano, donde Hopkins dice: “Contemplar a un enfermo lo hace objeto de amor y también de nosotros. / Mi lengua te ha enseñado palabras de consuelo y el toque de mis manos ha calmado tus lágrimas, / lágrimas que han tocado mi corazón, hijo, Félix, pobre Félix Randal”–, para precisamente ser aquel sumo sacerdote que salva a la humanidad por no otra cosa sino porque la humanidad le pertenece: es *su* creación. Ante él orarán las monjas del *Deutschland* buscando las gracias de la recompensa para las almas inglesas y, también, por supuesto, por nosotros mismos sus lectores que nos hemos estremecido ante este gran poema: *El naufragio del Deutschland* de Gerard Manley Hopkins, sacerdote jesuita, muerto en Irlanda, de tifoidea, el 8 de junio de 1889, que legó a la lengua inglesa su belleza ante la que yo, a través de esta lectura, despliego una oración, como muchos otros de sus lectores, para que algún día Gerard Manley Hopkins nos envíe su bendición desde el trono de los santos.

Detroit Metropolitan Airport

デトロイト 底特律 디트로이트



EL NAUFRAGIO DEL DEUTSCHLAND / GERARD MANLEY HOPKINS

A la feliz memoria de cinco monjas Franciscanas, deportadas por las Leyes Falck, ahogadas entre la medianoche y la mañana del día 7 de Diciembre de 1875.

PRIMERA PARTE

I

*¡Oh, Dios mío! ¡Mi Señor!
que das la vida y el pan;
ribera del mundo, movimiento de los mares;
señor de la vida y de la muerte;
has ligado en mí venas y huesos, me has atado con carne
y, ¡horror!, casi deshaces tu obra;
me tocas de nuevo,
y otra vez, otra vez siento tu dedo y te encuentro.*

II

*¡Sí, clamé
al relámpago y al latigazo asestado!
¡ah! me oíste confesar tu terror, más sincero que la lengua,
¡oh, Cristo! ¡oh, Dios!
conoces los muros, el altar y la hora, conoces la noche;*

la agonía de un corazón que pisoteas y con tu ráfaga
arremetes
 precipitándolo con horror de altura:
 el diafragma, tirante por el esfuerzo, punzado por el fuego
del apremio.

III

Ante mí, su rostro severo;
 detrás, el fragor del infierno,
 ¿dónde hallar?, ¿dónde hallar un lugar?
 Arremoliné las alas en ese momento
 y con un vuelco en el corazón, huí al corazón de la Hostia.
 Puedo decir, corazón mío, que tenías alas de paloma,
 el instinto de la paloma viajera (oso alardear),
 para fulgurar de llama en llama, y así elevarte de la gracia
 a la gracia.

IV

Paso dúctil el tamiz de un reloj de arena,
 apretado contra la pared,
 y minado por un movimiento, un impulso
 que se agolpa y encrespa hasta la caída;
 me tranquilizo cual agua en un pozo, suspenso, cual un
espejo,
 mas, atado siempre, desde los altos
 peñascos o flancos del monte,
 ofrezco una veta del Evangelio, una presión, un principio,
 el don de Cristo.

V

Doy con la mano un beso
 a las estrellas, resplandor exquisitamente
 esparcido, donde Le distingo;
 resfuljo y me glorifico en el trueno;
 doy un beso al poniente jaspeado de púrpura;
 pues aunque yace bajo el esplendor y los prodigios del mundo,

*su misterio debe ser revelado y realizado;
así Le saludo cuando Le encuentro y bendigo cuando
comprendo.*

VI

No es de Su alegría

*que brota la urgencia sentida
ni del cielo que mana el golpe dado,
(pocos lo saben).*

*Golpe y urgencia enviadas por estrellas y tormentas;
la culpa es mitigada, los corazones inundados se disuelven;
mas, cabalga el tiempo cual si un río cabalgara
(aquí el creyente vacila y el impío imagina y pierde).*

VII

*Data del día de su tránsito en Galilea;
de la tumba aún cálida de una vida gris y uterina;
pesebre, rodilla de virgen;
la densa y la tenue pasión, el sudor horripilante:
de allí su descarga, su engrosamiento por venir,
aunque antes sentido, aunque en plena crecida ...
nadie lo hubiera sabido, sólo el corazón, acorralado.*

VIII

*¡Lo hace conocer! ¡Oh,
es al final que lanzamos la mejor o peor palabra!
Como la jugosa y aterciopelada endrina
—cuando la muerden— mana a borbotones
inundando al hombre, dulce o amargo, al ser entero,
al ras, en un instante lleno. Así pues, último o primero,
ante el héroe del Calvario, a los pies de Cristo van los hombres
(nunca preguntes si sabiéndolo o queriéndolo, avisados o no).*

IX

*Dios, forma trina
sé adorado entre los hombres;
desgarra a tu rebelde, terco en su madriguera,*

la malicia del hombre, con naufragio y tempestad.
 Dulce allende las palabras, más allá de todo loor,
 Tú eres -lo he sentido- furia y amor, frío y calor;
 padre y consuelo del corazón que has desgarrado:
 haces descender tus tinieblas y es entonces más grande tu
 merced.

X

A golpe de yunque, y con fuego
 forja en él tu voluntad
 o más bien, cual furtiva Primavera
 deslízate en él, consúmelo y permanece su Señor;
 sea al instante, como una vez Pablo, en un tris,
 o como Agustín, por exquisita ciencia y práctica larga,
 crea en todos nosotros tu merced, por todos nosotros impón
 tu señorío,
 y sé adorado, sé adorado Rey.

SEGUNDA PARTE

XI

"Algunos me encuentran en una espada; otros
 en la rueda y su riel; ola,
 llama o colmillo", tamborilea la Muerte,
 las tormentas pregonan su fama,
 pero soñamos estar enraizados a la tierra: ¡Polvo!
 La carne cae ante nuestra vista y nosotros, aunque nuestra
 flor
 sea la misma,
 ondeamos en el prado, olvidamos
 que ahí debe diezmar la hoz acerba y venir el arado sombrío.

XII

Izando velas hacia América,
 en Sábado zarpó de Bremen.
 Entre colonos y marineros, digamos, hombres y mujeres,
 doscientas almas, cifra redonda ...

ningún socorro, sólo cohetes y el barco faro brillaban;
y las vidas, a la larga, eran arrastradas:
recurrieron a los obenques – y en su carrera los sacudieron
los horribles vientos.

XVI

Alguien se movió desde el cordaje para salvar
abajo al grupo de enloquecidas mujeres:
con un cabo de cuerda en redor del cuerpo, presto y valiente,
se precipitó de golpe a la muerte,
a pesar de su pecho a toda prueba y de su red muscular:
por horas se le pudo ver tambaleante
a través de los agujarrados vellones espumosos – ¿Qué podía
hacer
con la hinchazón de las fuentes de aire, el abultado lomo
y el diluvio del oleaje?

XVII

No pudieron combatir el frío de Dios
y cayeron sobre el puente
(¡que los trituró!), o al agua (¡que los devoró!) o rodaron
con el mar jugando con los despojos.
Con el corazón desgarrado la noche rugía oyendo los
corazones
desgarrados del gentío,
lamentos de mujer, llantos de niños sin control,
hasta que una leona se alzó enfrentando el barboteo,
una profetisa destacó en el tumulto; retumbó una lengua
virginal.

XVIII

¡Ah!, tocada en tu morada de huesos,
¿no es verdad? ¡A una exquisita aflicción
has tornado! ¡A solas aquí, haces surgir en mí
palabras! Madre del ser en mí, corazón.
¡Oh! desobediente seguidor del mal, pero decidor de verdad,

*y ¡lágrimas!; ¡cómo te disuelves y sobresaltas con alegría!
Festín nunca envejecido, río de juventud,
¿qué puede ser este júbilo? ¿el bien que tú posees allí?*

XIX

*Hermana, ¡una hermana llamando
un maestro, su maestro y el mío!
En cubierta las aguas corren ronzantes y remolinantes;
la furiosa e irritante marejada que la golpea
la enceguece; mas en esa tormenta ella ve una cosa, sólo una;
tiene un recurso en ella: se eleva a divinos oídos,
y el llamado de la alta monja a los hombres
en las gavias y las vergas descolló sobre el alboroto
de la tempestad.*

XX

*Ella era la primera entre cinco y venía
de una encofiada hermandad.
(¡Oh Deutschland, nombre dos veces desesperado!
¡Oh mundo abstraído de su bien!
Mas Gertrude, un lirio, y Lutero, fueron del mismo pueblo,
el lirio de Cristo y la bestia del bosque salvaje;
desde el amanecer de la vida ha ocurrido eso,
Abel es hermano de Caín, y han bebido de los mismos
pechos).*

XXI

*Odiadas por un amor que se sabía en ellas,
desterradas por su país natal,
el Rin las rehusó, el Támesis las arruinaría;
resaca y nieve, río y tierras rechinaron;
mas Tú, Orión de luz, estás en las alturas;
tus manos desenclaustradas, pesadoras, evaluaban el valor,
maestro de mártires; bajo Tu vista
los copos de nieve eran flores enrolladas, lluvia de lirios-
esparcidos sobre el dulce cielo.*

XXII

¡Cinco! la señal y el emblema
y la cifra del Cristo sufriente
advierde, la marca es hechura del hombre
y su verbo es: "Sacrificado".

Mas Él mismo la pone con marca escarlata, en sus elegidos,
los que arrebató antes de la hora, altamente estimados y
evaluados,
estigma, señal, emblema en quinquéfolido
para marcar el vellón del cordero, enrojecer la nieve de la rosa.

XXIII

Que la alegría descienda a ti, Padre Francisco,
atraído a la vida que murió;
¡con las llagas de los clavos en ti, el hueco de la lanza,
su imagen de amor crucificada
y confirmación de su seráfica venida! y éstas tus hijas
tu orgullo y tu amor de cinco hojas y vidas,
en hermandad están selladas en las voraces aguas,
para bañarse en la lluvia de oro de sus mercedes, para
respirar
en el fuego purificador de sus miradas.

XXIV

Allá lejos en el delicioso occidente,
sobre un frente campestre de Gales,
yo estaba bajo techo, estaba en reposo,
mientras ellas eran presa de los vientos;
ella, al negro aire del ambiente, al rompiente, a la espesa
caída de nieve, al gentío que se desespera y desalienta
invoca: "Cristo, ¡Oh Cristo!, ven súbito":
la cruz a ella llama, Cristo a ella, bautizando su peor padecer
supremo Bien.

XXV

¡La Majestad! ¿Qué quiso decir
Inspírame, supremo y original Aliento.

*¿Es el amor en ella por la situación en que había estado su
amante?*

*Inspírame, cuerpo de la adorable Muerte.
Entonces ellos enteramente tenían otra idea, los hombres que
en el tiempo de Genezareth te despertaron con un
"estamos pereciendo".*

*¿O por la corona es que ella imploró en ese momento,
más ansiosa por alcanzar el consuelo bajo la aguda presión del
combate?*

XXVI

*Mas para el regocijo del corazón
el gris de los aterciopelados pechos que la tierra
aprieta contra ella
se aleja, los cielos azules aparecen
de un Mayo multicolor y descortezado.
Altura azul batiente, blanco tornasolado; y la noche, aún
más alta,
con bramante fuego y la espumante Vía Láctea como falena,
pues que a tu criterio es el cielo del deseo,
tesoro que el ojo nunca vio y que el oído jamás adivinó.*

XXVII

*Pero no, no eran éstos.
Es el desaliento y el sacudimiento del carro,
el tiempo tirano que hace nacer la súplica por tranquilidad
del corazón impregnado de pena,
no es el peligro ni el horror eléctrico; luego éste descubre aún
que el llamado de la Pasión es más tierno en la
oración aparte:
otra, yo deduzco, es en parte la carga de su mente,
en la violencia del viento y el golpeteo de las
monstruosas olas.*

XXVIII

*Mas como voy ... hacedme campo allí;
alcanzadme una ... Ideas, venid más pronto;*

¿golpeas su imagen? Mira esa aparición allí,
 la cosa que ella ... ¿Eh? ¡Helo allí! es el Maestro,
 El mismo, el Único, Cristo, Rey, Cabeza:
 Él iba a remediar, el mal extremo donde la había arrojado;
 hazlo, actúa, gobiérnalo con vivos y muertos;
 que él, orgullo de ella, cabalgue triunfal, que despache y expida
 allí su Juicio.

XXIX

¡Ah! ¡Allí había un corazón recto!
 ¡Había un ojo puro!
 que descifró la horripilante noche sin forma
 y supo el Quién y el Porqué;
 enunciándolo, más cómo sino por él, de quien presente
 y pasado,
 cielo y tierra, son la palabra y el fruto de la palabra.
 ¡El alma de un Simón Pedro! atado a la tormenta
 como a Tarpeya, faro de luz soplado por los vientos.

XXX

Jesús, luz del corazón,
 Jesús, hijo de virgen,
 ¿cuál fue la fiesta que siguió a la noche
 en que recibiste gloria de esta monja?
 La fiesta de la única mujer inmaculada,
 porque así fue ella concebida, así para concebirte fue hecha;
 y aquí fue el parto de un corazón, el nacimiento de
 un cerebro,
 Verbo, que te oyó, te guardó y te anunció plenamente.

XXXI

Bien, ella te tiene a Ti para la pena,
 para la paciencia; mas ¡piedad para los otros!
 Sufre corazón y sangra en amarga vena
 por los desalentados e inconfesos que había;
 ¿desalentados? ¡No!: la exquisita bienaventurada Providencia,

*dedo tierno con delicadeza de plumaje, al cual el seno de una
virgen pudo obedecer así, ser campana y repique, y
¡hacer regresar las pobres ovejas! el naufragio es entonces
cosecha,
¿la tempestad porta semillas para Ti?*

XXXII

*Yo Te admiro, patrón de las aguas,
del Diluvio de antaño, de la caída del año;
represa y rescate de los lados del golfo,
a la vez su cincha, su malecón y muro;
fortalecedor y sosegador océano de activa mente;
fundamento del ser, y su orgullo; inalcanzable
Dios, entronizado detrás de la Muerte
con una soberanía que vigila pero se oculta, que predice
los tiempos
pero aguarda.*

XXXIII

*Con una merced que sobrepasa
la totalidad de las aguas, un arca
para el que escucha; para el timorato un amor que se desliza
más abajo de la muerte y las tinieblas;
una vena para la visita de los que ya no tienen oración,
quienes encarcelados,
respiran penitentes su último aliento; símbolo extremo,
nuestro gigante sumergido en la pasión, y resurgido,
el Cristo del Padre compasivo, alcanzado en el huracán de
sus pisadas.*

XXXIV

*Arde ahora, recién nacido a este mundo,
nombre de doble naturaleza,
del cielo lanzado, el corazón pulposo, aferrado a una virgen
milagro de la llama en María,
¡número medio Él entre tres del trono del trueno!*

ni el deslumbramiento de su llegada el Día del Juicio
 ni la penumbra de su Advenimiento;
 benévolo, pero un Rey reivindicando lo suyo;
 un chaparrón liberado un instante sobre el terruño, no
 de fuego duramente disparado. un rayo

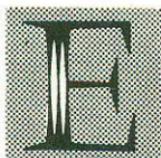
XXXV

¡Oh Hermana! A nuestra puerta
 ahogada, entre nuestros bancos de arena,
 acuérdate de nosotros en las radas, bahías de la Gracia de la
 Recompensa:
 que nuestro Rey regrese, ¡oh!, a las almas inglesas.
 Déjalo renacer en nosotros, que sea día primaveral para la
 oscuridad de nosotros, y un oriente al fanal carmesí,
 iluminándola más, raramente querida Britania, conforme
 su reino
 se desenvuelva,
 Él, nuestra rosa y nuestro orgullo, nuestro príncipe, héroe,
 sumo sacerdote,
 fuego flamante del hogar de amor de nuestros corazones y de
 la
 multitud de caballeros de nuestros pensamientos, el
 Amo y Señor.

(Versión de Maruja Silva Villacorta)

DE PUERTA SECHÍN (*tres fragmentos*) /
JULIO ORTEGA

I



ESTE relato empieza en Sechín ante uno de los muros costeros de la cultura precolombina de Chavín. En ese muro semicubierto por la maleza clara del valle interandino, el tiempo ha borrado al jaguar y la serpiente dejando sólo sus fauces abiertas. En la pared horadada, el relieve rojizo se perfila a trazos rotos como un signo ahora ilegible. El sol ha quemado a la piedra dejando una lava balbuceante.

Las fauces del jaguar se deducen de las líneas circulares y los dientes aspadados cuyo relieve intacto brilla, óseo y bermejo. La boca de la serpiente, en cambio, se deduce de la cabeza escamada y el ojo fijo. El movimiento de su asedio o propósito todavía se insinúa en la posible rotación de esos cuerpos generados por su propia danza. Ese acecho podría ser el inicio de una transformación; y quizá el felino se cambia en serpiente para en seguida hacerse un pájaro que anticipa el mar. Sin embargo, lo que nos queda es poco: la línea se ha borrado, y los animales tutelares se hundirán en la piedra.

¿Por qué estas dos fauces perpetúan su abertura? ¿Y por qué este muro se levanta como un espejo frente al sol que lo desnuda? ¿Qué mensaje nos dejaron los hombres laboriosos de Chavín? No conocemos su lenguaje y sabemos muy poco de sus hábitos. Pero cada uno de sus objetos —ceramios, joyas, templos— nos dicen menos aún: como frases inconexas de un idioma intraducible. De allí la mudez, el silencio cuajado en piedra abstracta y arcilla cocida. Pocas culturas habían logrado trabajar en forma tan laboriosa con el silencio. Es un silencio hondo, el fondo del silencio mismo, se diría, previo a la noción de habla. O tal vez este silencio habla con los labios sellados,

hecho materia. Hasta los profundos ceramios parecen fabricados para contener no agua sino silencio. En ninguna parte como en Chavín el hombre eligió no hablar, acallar el mundo, enmudecer.

II

El pueblo de mis padres está a una hora lenta y sobresaltada de Sechín. Por el camino pedregoso, entre la alta maleza cálida, fui de chico varias veces con mi padre y mi madre a visitar a los parientes del valle. Las paltas grandes y redondas, de pulpa cremosa, brillantes, como de piedra a la vista, y al tacto tibias, habían hecho la prosperidad de la familia paterna. Años después una plaga destruyó los paltos (¡toman tantos años en dar fruto!, protestaba mi padre, incrédulo) y el pueblo languideció, abandonado por los más jóvenes. Yo prefería los árboles del mango, solitarios y perfumados, a pesar de los insectos embriagados de miel; y era capaz de distinguir el manzano, el limonero, el naranjo. Mi fruta favorita era el pacaé, una vaina verde llena de grandes pepas de pulpa blanca, afelpada, de una dulzura liviana. En los huertos de los tíos y primos había también granadas y uvas; y el mejor árbol para subirse en él: la higuera gigantesca y boscosa, donde nos columpiábamos comiendo higos amarillos y negros que reventaban entre los dedos al cogerlos.

Los muros de Chavín estaban en la maleza, perdidos entre pedriscales y la vegetación hirsuta; de chico me asombraron esas paredes donde el calor parecía acumulado. El muro agonizaba bajo el sol, y su dibujo parecía una herida. Yo sabía que éstas eran las ruinas —como se les llamaba en el pueblo— de los “gentiles”; pero la densidad del color, la porosidad del dibujo erosionado, me fueron más importantes que el dibujo original, que su explicación histórica. Ese dibujo era, tal vez, una herida, y verlo era un acto de intimidación un poco incómoda. Como si la misma tierra mostrase la cicatriz de su abertura insólita.

Mi padre, que pronto advirtió mi perturbación, me explicó con detalle la historia escolar de Chavín de Huantar. Mi madre, más tarde, me contó que mi padre había poseído una colección de huacos, de ceramios preincaicos del lugar. Los peones le

traían huacos de todas partes, contó ella, y tu padre se los compraba. Nos hemos encontrado este huaco en la sementera, decían los indios, en el castellano más dulce de la sierra peruana, y él les daba unos soles a cambio. Cuando Julio C. Tello, el gran arqueólogo peruano, visitó la zona a fines de los años 30, mi padre lo recibió y guió por los alrededores. En efecto, en su libro sobre el área de Chavín, el arqueólogo menciona al gobernador de Yaután, mi padre. No consigna, en cambio, algo que él me contó: Tello le elogió su colección y él lo invitó a escoger la pieza que más le gustase. He visto a mi padre en esta clase de gestos que lo definen, y puedo entender que Tello, abrumado, se excusara; pero mi padre insistió y el arqueólogo aceptó llevarse una. Con el mismo desapego, mi padre dio por perdida su colección. Desapareció, dijo, queriendo decir que los parientes cargaron con ella cuando él empezó a viajar a la costa, pero que esa pérdida —como toda otra pérdida después— no lo hacía más pobre sino más solo y, por eso, superior.

Chavín me ha parecido, ya entonces, la forma mayor de toda pérdida. Perdido Chavín, el pasado se hacía irreal. Como si el muro fuese una puerta al vacío, y todo lo perdido se perdiese entre las fauces del jaguar y la serpiente. Quizá entre ellos se devoran y un pájaro ocre se alimenta de ambos. Tal vez estas son las fauces mismas del sol.

III

Trabajar sobre el Perú es remover las ruinas: ha caído la casa, y no sabemos qué hacer con los muros. En mi juventud llegué a creer que el verdadero mapa del Perú era el que trazaban los restos de su antiguo sistema de riego: se podía, en efecto, recorrer el país a través de los canales de irrigación que habían construido los antiguos peruanos arriba de los Andes, entre los valles, y a lo largo de la costa delgada. Esa agua circulatoria y perpetua me asombraba no sólo porque hubiese, entonces, más tierra cultivada que hoy sino porque los trabajos del agua tienen que haber demandado una atención diferente y delicada; superior a la idea de tiempo, que mide a las cosas de otro modo. Y esa atención tiene que habernos

dado un propósito, un pasado hecho en común, y un futuro labrado por el agua. Ese mapa está hecho en ruinas.

Sechín es un valle cálido, fértil, entre la costa de Casma y las estribaciones de la cordillera andina, donde anida Chavín, el centro ceremonial, hecho de piedra negra; fue una de las ciudades más antiguas del Perú arcaico, mucho antes de los Incas. Sechín debe haber sido un cruce de caminos de la sierra a la costa, una huerta, un lugar de reposo. Lugar de tránsito, donde pernoctaban los hombres de Chavín que bajaban por los frutos, la sal y la pesca. Mil años más tarde, decaído Chavín, el reino norteño de Mochica-Chimú debe haberse expandido hacia Sechín, convertido en plaza pública de los señores del intercambio y la fiesta. Cuando los ejércitos del Inca llegaron a las puertas de Chan-Chán y propusieron a los caciques la anexión o la guerra, los mochica no dudaron: estaban empeñados en una larga refutación de la muerte, como lo demuestra tanto la erótica de sus ceramios como el entusiasmo con que se retrataban los unos a los otros. Sus rostros llenos, carnales, nos miran en su cobriza cerámica con la satisfacción del instante perpetuado. En cambio, de Chavín no sabemos mucho: ignoramos su origen como ignoramos su fin. ¿Cómo y por qué desapareció una cultura religiosa madura y compleja? Cuando los Incas anexaron Huaraz y Huaylas, las poblaciones dispersas ya no sabían de su origen chavín.

Leyendo esta historia incompleta, de muchacho yo creía distinguir el habla dulce de Chavín, un eco de su remota urbanidad, en los parientes de mi madre, oriundos de Aija, un pueblo de altura, cabeza de sementeras dedicadas a una versión refinada de la papa. Mi madre, y la larga fila de sus parientes, casi todos de una afectividad tranquila y durable, eran hijos del campo, de la siembra y la cosecha; y, creo entenderlo ahora, parecían inmigrantes recientes a pesar de que habían dejado su pueblo hacía mucho; tenían, tal vez, esa marca de ausencia. Venían de otro mundo pero ese mundo era ya inexistente. De chico, yo había sufrido al oírlos cantar los lamentos del terruño; pero en la mesa dominical reía con su risa. Eran sentimentales, con algo de materno, y asistían puntualmente a misas de difuntos.

POEMAS / JOSEPH BRODSKY

A PART OF SPEECH

*Nací y crecí en las marismas del Báltico
junto a las rompientes gris-zinc que siempre
venían en pares. De allí todas las rimas, de allí esa pálida
y desafinada voz
que ondea entre ellas como un cabello húmedo aún,
si es que en verdad ondea. Apoyada en un exangüe, codo
la hélice no capta entre ellas el rugido del mar
sino el batir de lonas, de persianas, de manos, una tetera
hirviendo sobre la hornilla, – finalmente el grito metálico
de la gaviota. Lo que aparta de la falsía a los corazones
en estas tierras planas
es que no hay dónde esconderse y mucho espacio para
la visión.*

*Sólo el sonido necesita del eco y teme su ausencia.
Una mirada se acostumbra a no ser devuelta.*



*El norte vence al metal, al vidrio no le hace daño;
le enseña a la garganta a decir, "Déjenme entrar".
Fui criado por el frío que, para calentar mi mano,
curvaba mis dedos en torno a una pluma.*

Congelado, veo al rojo sol ponerse
 detrás de océanos, y no hay un alma
 a la vista. Mi talón resbala sobre el hielo, o es la tierra
 misma que se
 arquea abruptamente bajo mi suela.

Y en mi garganta, donde una aburrida historia
 o el té, o la risa deberían ser la norma,
 crece con estridencia la nieve y un "Adiós"
 se oscurece como Scott envuelto en una tormenta polar.



Desde ninguna parte con amor el tantos de marziembre
 señor

querida respetada vida mía pero al final
 no importa quién pues la memoria no devolverá
 los rasgos ni los tuyos y ningún devoto amigo
 te saluda desde esta quinta y última parte de la tierra
 apoyada en el lomo de jóvenes arrieros como si fueran
 ballenas

te quise más que a los ángeles y que a Él Mismo
 y estoy más alejado de ambos que de ti por eso
 y ahora tarde en la noche del valle durmiente
 en la pequeña aldea cubierta hasta los picaportes
 por la nieve retorciéndome sobre las rancias
 sábanas pues todo el asunto es epidérmico
 estoy gritando "tuuu" a través del dique almohada
 muchos mares distantes que se arremolinan cada vez más
 cerca
 con mis extremidades en la oscuridad jugando a ser tu doble
 como un espejo enloquecido.



Una lista de algunas observaciones. Un rincón es cálido.
 Una mirada deja una huella en todo lo que se pose.

El agua es la más pública forma del cristal.
 El hombre es más temible que su esqueleto.
 Una noche de invierno en ninguna parte con vino. Una
 negra galería resiste los duros embates de un sauce.
 Apoyada en un codo, la mole del cuerpo se proyecta
 como los restos de un glaciar, una especie de morena.
 De aquí a un milenio, expondrán sin duda
 a un fósil bivalvo, colocado detrás de una tela de
 gasa, con la impronta de labios bajo la leyenda al margen,
 murmurando "Buenas noches" al gozne de una ventana.



Reconozco a este viento batiendo la blanda hierba
 que se somete a él como lo hizo a las masas tártaras.
 Reconozco a esta hoja extendida en el barro del camino
 como un príncipe empurpurado en su propia sangre.
 Abanicando húmedas flechas que vuelan oblicuas
 a la jamba de una cabaña en otra tierra,
 el otoño reconoce, como a los gansos al vuelo por su grito,
 una lágrima por su cara. Y al volver
 mis ojos hacia el techo, aquí canto
 no al fracaso de la campaña de ese hombre ansioso
 sino que pronuncio tu nombre Kazakh, que hasta ahora
 guardé
 en la garganta como un santo y seña para la Horda.



Un amanecer azul marino en una ventana empañada
 recuerda las amarillas luces de una calle cubierta de nieve,
 helados corredores, encrucijadas, zanjas a cada lado,
 los empellones en un guardarropa del extremo de Europa
 oriental.
 "Aníbal..." continúa zumbando allí, un gastado motor,
 barras paralelas en el gimnasio con hedor a axila;
 en cuanto a la temida pizarra que no pudiste comprender,

*sigue igual de negra. Y su reverso, también.
Plateada escarcha ha transformado la estridente campana
en cristal. En cuanto a ese asunto de las líneas
paralelas, resultó cierto y con corsé, en verdad.
No quiero levantarme ahora. Y nunca quise.*



*Has olvidado esa aldea perdida entre hileras e hileras
de pantanos en una tierra de pinos donde ningún
espantapájaros
se alza entre los huertos; los cultivos no lo merecen,
y los caminos no son sino zanjas cubiertas de matorrales.
La vieja Nastasya ha muerto, supongo, y Pesterev también,
de seguro,
y si no, está ebrio sentado en el sótano o
tratando de hacer algo con el respaldar de nuestra cama:
una compuerta, digamos, o algún cobertizo.
Y en el invierno cortan leña, y viven sólo de nabos,
y una estrella parpadea desde el humo que cubre el cielo
helado,
y ninguna novia de zaraza en la ventana, sino la gris
artesanía del polvo,
y la vacuidad donde una vez nos amamos.*



*En la pequeña aldea desde la cual la muerte se extendió
sobre el mapa de la clase
los adoquines brillan como las escamas que recubren una
carpa,
del castaño secular cuelgan velas derretidas,
y un león de hierro forjado suspira por una buena arenga.
A través del pálido tul desleído de las ventanas
rezuman claveles como heridas y las agujas de las iglesias;
un tranvía suena a la distancia, como antaño,
pero ya nadie se baja en el estadio.*

*El verdadero final de la guerra es el vestido de una rubia dulce
reclinado sobre un frágil sillón vienés
mientras zumban las aladas balas de plata,
llevándose vidas hacia el sur, a mediados de julio.*

Munich



*En cuanto a las estrellas, están siempre encendidas.
Esto es, aparece una, y después otras adornan
la esfera de tinta. Esa es la mejor manera de mirar desde
allá para acá: tarde en la noche, parpadeando.
El cielo se ve mejor cuando se apagan.
Aun cuando con ellas es más rápida la conquista del
espacio.*

*Siempre que no tengas que moverte de la desierta galería
y de la rechinante mecedora.
Como dijo un astronauta, su rostro
medio hundido en las sombras, parece
no haber vida en ninguna parte, y una mirada pensativa
no puede posarse en nada.*



*Cerca del océano, a la luz de las velas. Granjas dispersas,
campos inundados de tréboles, alfalfa, y romaza.
Hacia el anochecer, al cuerpo, como a Shiva, le crecen más
brazos*

*estirándose ansiosos hacia un amante.
Un ratón hace crujir la hierba. Se precipita una lechuga.
Vigas súbitamente crujientes se expanden por un segundo.
Uno duerme mejor en una aldea de troncos,
desde que estos días sólo sueñas con cosas que han
ocurrido.*

*Hay un olor a pescado fresco. El perfil de un sillón
está pegado a la pared. La cortina de tul está demasiado
raída para henchirse con una brisa suave. Y mientras tanto,*

un rayo de luna hace subir la marea como una manta que se
resbala.



El Laocoonte de un árbol, despojándose del peso de la
montaña
sobre sus hombros, los envuelve en una inmensa
nube. Desde un promontorio, se cuelan ráfagas de viento.
Una voz se agudiza, manteniendo a las palabras con un hilo
de sentido.
Caen oleadas de lluvia; sus retorcidas sogas anudadas,
azotan, como a los hombros de un bañista, las negras
espaldas
de estos cerros. El Mar Medhiberniano se agita en torno
a un peristilo de muñones
como una lengua salada detrás de dientes rotos.
El corazón, no importa cuán salvaje, todavía late por dos.
Todo buen muchacho merece dedos que le indiquen
que más allá de hoy siempre hay un mañana estático,
como el tenebroso predicado de un sujeto.



Si algo merece encomio, es probable que sea la forma
como el viento del oeste se convierte en viento del este,
cuando una rama helada
se ladea hacia la izquierda, voceando sus crujientes protestas,
y tu tos vuela sobre las grandes llanuras hasta los bosques
de Dakota.
Al mediodía, con una escopeta al hombro, dispara a lo que
bien
podría ser un conejo en los campos nevados, para que un
cartucho
ensanche el abismo que separa la pluma de estas torpes
y cojas líneas de la criatura que deja
verdaderas huellas en el blanco. A veces la cabeza coordina

su existencia con la mano, no para trazar nuevas líneas sino para pegar el oído al tartajeo en que se derrama su voz común. Como un nuevo centauro.



Siempre queda una posibilidad: dejarse ir hacia la calle cuya longitud marrón aliviará los ojos con portales, los esbeltos sauces que se bifurcan, los charcos retaceados, simplemente caminando.

El pelo sobre mi calabaza se mueve con el viento y la calle, en la distancia, afilándose en una V, es como una cara a una barbilla; y un cachorro que ladra sale volando de una puerta como un papel arrugado. Una calle. Unas casas, digamos, son mejores que otras. Para señalar un detalle, algunas tienen ventanas más ornadas. Lo que es más, si te vuelves loco, no te ocurrirá, al menos, dentro de ellas.



... y cuando se enuncia "el futuro", enjambres de ratones salen en tropel del idioma ruso y roen un pedazo de memoria madura que tiene dos veces más huecos que un queso real.

Después de todos estos años apenas importa quién o qué está parado en la esquina, oculto tras densas cortinas, y tu mente resuena no con un seráfico "doh," sólo con el crujir. La vida, a la que nadie se atreve a tasar, como el diente del caballo regalado, revela sus dientes en una sonrisa en cada encuentro. Lo que queda de un hombre no es más que una parte. La parte hablada. La parte de la palabra.

AMANTE HOLANDESA

*Un hotel en cuyos registros las partidas son más prominentes
que las llegadas.*

*Con Koh-i-noors mojados la lluvia de octubre
acaricia lo que queda del cerebro desnudo.*

*En este país aplanado para beneficio de los ríos,
la cerveza huele a Alemania y las gaviotas están
en el aire como las esquinas ajadas de una página.*

*La mañana ingresa al local con la puntualidad
de un forense, pega su oreja
contra las costillas de un radiador frío, detecta menos cero:
la otra vida tiene que empezar en alguna parte.*

*En consecuencia, los angélicos bucles
se hacen más rubios, la piel gana su distante, señorial
blancura, mientras que la ropa de cama ya se retuerce
desesperadamente en la lavandería del sótano.*

A URANIA

Para I.K.

Todo tiene su límite, incluida la pena.

*El panel de un ventanal frena una mirada. Y una reja no
abandona*

la hoja. Uno puede sacudir las llaves, tragarse un gorrión.

La soledad cubica a un hombre al azar.

*Un camello olisquea ese riel con una fosa nasal resentida;
una avenida corta a la vacuidad limpia y pareja.*

*¿Y qué es, después de todo, el espacio sino
la ausencia del cuerpo en todo punto*

dado? ¡Por eso Urania es mayor que la hermana Clío!

*A la luz del día o con la linterna cargada de hollín,
se ve la coronilla del orbe libre de toda vida,*

se ve que nada oculta, a diferencia de esta última.

*Allí están, bosques cargados de arándanos,
ríos donde la gente captura esturiones con las manos
o los pueblos en cuyas humedecidas guías de teléfono*

*ya no figuras; más hacia el este van surgiendo
cordilleras marrones; yeguas salvajes retozando
entre altos juncos; los pómulos se hacen más amarillos
a medida que su número aumenta. Y aún más al este,
acorazados*

*a vapor o cruceros,
y el espacio abierto se va volviendo azul como el encaje de la
ropa interior.*

EX-VOTO

Para Jonathan Aaron

*Algo como un campo en Hungría, pero sin
su inocencia. Algo como un largo río, privado
de sus puentes. Arriba, una impronunciabile diéresis
de ojos que manchan el paisaje con su tormento.
Una vista póstuma en que las palabras pertenecen
mucho más a su eco que a lo que uno dice.
Entre las nubes un ángel parece una rubia
liquidada en un Auschwitz de remates sobre la vereda.
Y una piedra marca dónde en el suelo se posó un gorrión.
En las vitrinas las palmas del embarcadero le anuncian
a un mosquito que desafía la fachada
de una villa -o, mejor aún, de un hotel-
su liso futuro. Cuanto más avanza uno, menos
se interesa uno por el terreno.
Un iceberg sin destino detesta la mala prensa:
sufre un deshielo, y forma un cerebro.*

UN EXPLORADOR POLAR

*Todos los perros esquimales devorados. No queda lugar
entre las hojas del diario. Y en gotas veloces
las palabras se esparcen sobre el sepia del rostro de su esposa
añadiendo la fecha del caso como un lunar sobre su adorable
mejilla.*

*A continuación, la instantánea de su hermana. Ni sus parientes
se salvan:
¡lo que se ha alcanzado es la más alta latitud posible!
Y, como la media de seda de una semidesnuda reina
del burlesque, va escalando su muslo la gangrena.*

NATURALEZA MUERTA

Vendrá la muerte y tendrá tus ojos
CESARE PAVESE

I

*La gente y las cosas se arremolinan.
los ojos se lastiman y hieren magullados
tanto por la gente como por las cosas.
Es mejor vivir en la oscuridad.*

*Estoy sentado en una banca de palo
observando a los transeúntes
-familias enteras algunas veces.
Estoy harto de la luz.*

*Es un mes invernal.
Primero en el calendario.
Empezaré a hablar
cuando esté harto de la oscuridad.*

II

*Ya es tiempo. Ahora empezaré.
Con lo que sea.
La boca abierta. Es mejor hablar,
aunque también puedo enmudecer.*

¿De qué hablaré, entonces?
¿De la nada?
¿De los días o las noches?
¿De la gente? No, sólo de las cosas,

ya que la gente morirá.
Todos. Igual que yo.
Cualquier palabra es un negocio estéril.
Letras sobre el muro del viento.

III

Mi sangre está muy fría.
Su frío marchita más
que los arroyos congelados hasta el fondo.
La gente no es mi asunto.

Detesto su apariencia.
Cada rostro injertado en el gran árbol
de la vida, adherido.
Inarrancable.

Algo que la mente aborrece
se halla en cada rostro y cada forma.
Como alguna lisonja de personas
harto desconocidas.

IV

Las cosas son más agradables.
Sus exteriores no son buenos
ni malos. Y sus interiores
no revelan ni el bien ni el mal.

El meollo de las cosas es podredumbre seca.
Polvo. Una termita. Frágiles alas
de polilla. Tabiques
incómodos para la mano.

*Polvo. cuando prendes la luz
no se ve sino polvo.
Es verdad, aunque la cosa esté
herméticamente sellada.*

V

*Este armario antiguo
—por fuera y por dentro—
extrañamente me recuerda
a Notre Dame de París.*

*Adentro está todo oscuro.
"El plumero o la estola del obispo
no pueden tocar el polvo de las cosas.
Las cosas mismas, en general,*

*no tratan de purgar o domar
el polvo de sus propios interiores.
El polvo es la carne del tiempo.
La carne y la sangre mismas del tiempo.*

VI

*Ultimamente duermo a menudo
durante el día. Mi muerte,
al parecer, me examina
y me prueba.*

*Acerca un espejo
a mis labios que aún respiran,
por ver si soporto
mi inexistencia a la luz del día.*

*No me muevo. Estos dos muslos
son como bloques de hielo.
La azul nevadura de las venas
contra el mármol blanco de la piel.*

VII

*En la suma y el levantamiento de sus ángulos,
para nuestra sorpresa
las cosas se alejan del mundo
de los hombres –un mundo hecho con palabras.*

*Las cosas no se mueven, ni se detienen.
Ese es nuestro delirio.
Cada cosa es un espacio, más allá del cual
no puede existir nada.*

*Una cosa puede golpearse, quemarse,
desollarse y romperse.
Arrojarse. Y sin embargo la cosa
jamás gritará: ¡No jodas!*

VIII

*Un árbol. Su sombra, y la tierra,
agujereada por sus raíces aferradas.
Monogramas entrelazados.
Arcilla y roquedal.*

*Las raíces se entretienen y se mezclan.
Las piedras tienen su propia masa
que las libra de la atadura
de su normalidad raigal.
Las sombras de los árboles atrapan al hombre,
como un pez, en su red.*

IX

*Una cosa. Color marrón.
Su silueta borrosa. Crepúsculo.
Ahora no queda nada.
Sólo una naturaleza muerta.*

*La muerte llegará y encontrará
un cuerpo cuya paz silenciosa
reflejará el acercamiento de la muerte
como el rostro de cualquier mujer.*

*Guadaña, calavera y esqueleto
—una absurda sarta de mentiras.
Más bien: "Vendrá la muerte
y tendrá tus ojos".*

X

*Ahora María habla con Cristo:
"¿Eres mi hijo? ¿O Dios?
Estás clavado en la cruz.
¿Dónde está el camino a casa?
¿Cómo puedo traspasar el portal
sin haber comprendido
si estás vivo o muerto,
si eres mi hijo o Dios?".*

*Cristo le habla a su vez:
"Muerto o vivo,
mujer, es igual.
Hijo o Dios, yo soy tuyo".*

DE ULISES A TELEMACO

Mi querido Telémaco:

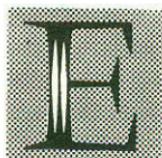
*La Guerra de Troya
ha terminado. No recuerdo quién la ganó.
Seguro que los griegos, pues sólo ellos abandonarían tantos
muertos tan lejos de su patria.
Sin embargo, mi camino de regreso se alargó demasiado.
Casi parece que mientras estuvimos dando vueltas
el viejo Poseidón estiró y alargó el mapa.*

No sé dónde estoy ni qué lugar puede ser éste.
Yo diría que es una isla mugrienta.
Con arbustos, edificios y grandes cerdos gruñones.
Un jardín abrumado por la hierba mala. Alguna reina.
Pasto y grandes piedras... ¡Telémaco, hijo mío!
Para un errabundo los rostros de todas las islas
se parecen. Y la mente tropieza
mientras cuenta las olas. Lloran los ojos irritados
por el horizonte marino. Y la carne del agua tapa los
oídos.
No recuerdo en qué terminó la guerra.
Ni qué edad tienes. No recuerdo.

Crece entonces, mi Telémaco, hazte fuerte,
Sólo los dioses sabrán si nos veremos
otra vez. Hace mucho has dejado de ser aquel niño
ante el cual dominé los grandes bueyes.
Si no hubiese sido por el truco de Parménides
aún habitaríamos en el mismo hogar.
Aunque quizás tuvo la razón. Alejado de mí
estás libre de toda pasión edípica,
y tus sueños, Telémaco mío, son irreprochables.

(Versiones de Antonio Cisneros y Mirko Lauer)

MORALIDAD O ETICIDAD. UNA VIEJA DISPUTA FILOSÓFICA / MIGUEL GIUSTI



EN filosofía hay buenas razones para desconfiar de la originalidad de los planteamientos que pretenden novedad. Más de una vez ha ocurrido que bajo la apariencia de nuevas tesis vuelven a hacer su aparición viejas formas de argumentación dadas por caducas, y ocurre además con frecuencia que la discusión contemporánea de los problemas se nutre deliberadamente de tradiciones muy diversas. Esto no debería sorprender, pues, a diferencia de lo que sucede en otras disciplinas, en filosofía es equívoco hablar de avances o retrocesos en el planteamiento o en la solución de las cuestiones fundamentales. Entre la filosofía del presente y la tradición filosófica no hay una simple relación de superación (tampoco, por cierto, de eterno retorno), sino una más compleja relación polémica entre interlocutores extemporáneos pero exigentes, que obligan al rigor y a la cautela en el replanteamiento de nuevas tesis.

Lo que venimos diciendo se verifica de modo ejemplar en el caso de la ética. La ética, se suele decir, es una disciplina filosófica que se ocupa de la dimensión del *deber-ser*, en cuanto ésta puede brindar pautas normativas para la acción. Semejante definición reposa sobre ciertos presupuestos: se sobreentiende,

en primer lugar, que el *deber-ser* –del cual trata la ética– se distingue claramente del *ser* –del cual se ocupan, de modo descriptivo o explicativo, las diversas ciencias particulares. En segundo lugar, se sobreentiende que la ética se diferencia además del derecho (positivo), la economía y la política, aun cuando estas últimas disciplinas tengan que ver también con las acciones humanas. En este caso, la diferencia residiría en el hecho de que la ética tematiza valores universales, mientras que las ciencias mencionadas se resisten justamente a toda interferencia de enunciados valorativos.

Ahora bien, esta concepción de la ética, no sólo defendida a nivel teórico por buena parte de los científicos, sino difundida además ampliamente a nivel del sentido común, representa en realidad tan sólo una de las posiciones del debate contemporáneo –posición vulnerable desde muchos puntos de vista, que se remonta, en último término, a la forma en que Kant planteara en el siglo XVIII, el problema de la moral. No es, en efecto, de ningún modo evidente –ni lo ha sido tampoco en la historia de la filosofía– que la ética sea *una* disciplina entre otras ni que el criterio de su diferenciación consista en la contraposición entre ser y deber-ser. Platón, por ejemplo, identifica de tal manera el problema del bien y el problema de la verdad, que toda su filosofía (y no alguna de sus partes) se halla animada por una preocupación ética. Aristóteles, por su parte, si bien es el primero en considerar la ética como una disciplina, no admitiría en modo alguno la separación entre ésta y las demás ciencias relativas a la acción. Los argumentos y contraargumentos de la tradición reaparecen ligeramente modificados también en la discusión moderna.

Desde sus inicios en Grecia, la filosofía ha considerado el problema ético –el problema del bien, de la vida buena o de la felicidad– como una de sus preocupaciones centrales. Bajo diferentes formas y, ocasionalmente, como objeto de vivas polémicas, dicha reflexión ha estado siempre presente. Si hay un momento en que la polémica se agudizó, éste fue al iniciarse la Edad Moderna. La filosofía moderna –al igual que las otras ciencias de dicha época– irrumpió con enorme autosuficiencia, convencida de estar inaugurando un periodo inédito en la

historia, en el cual era necesario empezar todo de nuevo. El interlocutor y adversario principal de aquella polémica era Aristóteles o, al menos, la tradición aristotélica que había sido asumida y difundida por la Iglesia cristiana a lo largo de la Edad Media. Con el objeto de reemplazar la ciencia aristotélica, **Francis Bacon** escribió en Inglaterra su *Novum Organum*, sugiriendo, ya en el título, que era preciso abandonar el *Organum* (la *Lógica*) de Aristóteles e implantar un nuevo método científico. Bajo una inspiración análoga, Descartes escribió sus *Meditaciones metafísicas sobre la filosofía primera*, pensando darle así a la metafísica —que Aristóteles mismo había llamado “filosofía primera”— un nuevo y más certero fundamento. Y como en la ciencia y la metafísica, así también en el ámbito de la ética creyeron los modernos que era preciso desechar la ética y la política de Aristóteles para dar paso a una nueva reflexión que esta vez habría de ser científica y rigurosa. Filósofos como Hobbes, Locke, Rousseau o Kant, pese a sus innegables diferencias, comparten unánimemente la convicción de estar llevando a cabo una revolución en la teoría moral, bajo cuyos postulados habría de hallarse la justificación última de las buenas acciones y la legitimación teórica de la organización política.

La conciencia triunfalista de la modernidad halló su expresión más acabada en el lenguaje y el programa de la Ilustración. Las metáforas mismas que empleó dicho siglo para describir su propio empeño —las metáforas de la luz y del tribunal de la crítica— son un testimonio del difundido sentimiento de superioridad y de la convicción de estar instaurando un comienzo nuevo y absoluto. Ante la supuesta “oscuridad” del medioevo, la luz de la razón debía servir de fundamento último de todas las cosas, y era justamente la razón el juez que debía obligar a la historia toda a rendir cuentas ante el tribunal de la crítica. Ahora bien, en la historia misma de la Ilustración es posible hallar voces discordantes que pusieron en cuestión la pretensión desmesurada de la razón y la ilusión del progreso hacia el infinito, y que llamaron más bien la atención sobre el abismo insalvable que se había establecido entre el concepto absoluto de la razón y las formas concretas de existencia social, histórica

o natural. A este movimiento polémico frente a la Ilustración se remonta la denuncia de la *alienación*: el término alienación designa, en efecto, la situación de extrañamiento o desgarramiento en la que vive el hombre —definido como pura razón— con respecto a la naturaleza y al mundo; ambos, mundo y naturaleza, le son, como señala literalmente el término —ajenos—. Fue precisamente la conciencia de esta alienación, la conciencia de la profunda escisión entre la razón y el mundo empírico o positivo, la que sirvió de impulso al movimiento romántico para ir a buscar en la antigüedad clásica un modelo de integración cultural que permitiese relativizar los dualismos de la Ilustración y le sirviese además de alternativa. El retorno a los griegos significó, entre otras cosas, una reactualización de la ética de Aristóteles con la esperanza de hallar en ella elementos o formas de conciliación que parecían vedadas en la moral de Kant.

El movimiento de crítica de la Ilustración es, pese a su insignificancia inicial, casi tan antiguo como la Ilustración misma, pero de muy diversas tendencias. Rousseau es, sin duda, uno de sus precursores, pues sus escritos contienen una crítica profunda del proceso de civilización hasta entonces unánimemente celebrado. Pero el primer *neoaristotélico* de dicho movimiento es, en realidad, Hegel. Hegel fue el primer filósofo en utilizar deliberadamente la ética de Aristóteles como modelo teórico alternativo frente a la moral moderna. De él proviene precisamente la distinción entre los términos “moralidad” y “eticidad”, el primero de los cuales —“moralidad”— designa *grosso modo* la fundamentación moderna de la ética y el segundo de los cuales —“eticidad”— se refiere al modo aristotélico de solución del mismo problema.

Aquí conviene hacer una digresión de tipo semántico. Desde el punto de vista etimológico, los términos “moralidad” y “eticidad” son equivalentes. “Moralidad” viene del latín “mos, moris”, “eticidad” del griego “ethos”; tanto “mos” como “ethos” significan “costumbre”, “hábito”. “Ética” y “moral” son nombres sinónimos derivados de aquel significado originario de “costumbres”; en cuanto disciplinas filosóficas, ambas se proponen brindar una fundamentación racional de dichas costumbres.

Su diferencia no es pues etimológica, ni semántica, sino fundamentalmente histórica: fue Hegel quien atribuyó la designación latina –“moralidad”–, usual entre sus antecesores, a la interpretación moderna del problema, reservando la designación griega –“eticidad”– para la reactualización (aunque modificada) de la concepción aristotélica.

Pero detrás de esta diferenciación aparentemente casual entre “moralidad” y “eticidad” se oculta una profunda divergencia sistemática sobre el modo de entender la fundamentación racional. Por tal motivo, empezamos estas reflexiones con una rápida visión panorámica de la problemática de la Ilustración y la modernidad. Nombrando “moralidad” a la concepción moderna o ilustrada y “eticidad” a la concepción antigua (o modernamente reactualizada) de la ética, sabemos ahora que de esta manera estamos refiriéndonos a una disputa íntimamente relacionada con el surgimiento de la cultura moderna y con el alcance o los límites de la racionalidad ilustrada.

Sobre la naturaleza y los límites de la racionalidad moderna se discute hoy nuevamente con creciente interés. No se trata ya –por así decir– de una discusión sobre las promesas, sino sobre los resultados de la Ilustración. Y, ante los supuestos estragos que habría causado la modernización indiscriminada, ante la constatación de una alienación generalizada del hombre respecto de su entorno natural, social o artístico, se vuelven a sentir, tardíamente, las advertencias críticas sobre la ambigüedad de la civilización; la nostalgia rousseauniana de la ingenuidad natural y la desconfianza romántica frente a la razón recobran toda su actualidad. No debe extrañarnos pues que la polémica actual sobre el sentido de la modernidad se remita, consciente o inconscientemente, a la inicial discusión sobre el programa de la Ilustración, ni debe extrañarnos tampoco que, con respecto a la ética, dicha polémica reactualice la vieja disputa entre “moralidad” y “eticidad”.

Pero, ¿de qué hablamos exactamente cuando nos referimos a la “moralidad” y la “eticidad” como modelos de fundamentación racional de la problemática ética? Pasemos a ver enseguida en qué consisten ambos modelos. Cada uno de ellos tiene una lógica argumentativa que es preciso tener presente antes

de ahondar más en las posibilidades de zanjar la disputa. Comenzaremos con el modelo de la *moralidad* —que, como hemos dicho, es la propuesta ética de los modernos— porque es el modelo más cercano a la idea que todos tenemos de lo que es la ética en general. A continuación trataremos de entender la lógica de la *eticidad*; aunque parezca paradójico, este modelo, si bien no se acerca a la idea que tenemos de la ética, sí se acerca a la forma en que de facto *practicamos* nuestra vida ética. Distinguiremos, en este segundo caso, la concepción aristotélica del problema y su reactualización moderna, sobre todo, pero no exclusivamente, por parte de Hegel. En la presentación de ambos casos, haremos alusión a algunas concepciones contemporáneas de la ética que, explícita o implícitamente, emplean los mismos recursos argumentativos. Finalmente, a modo de conclusión (si de conclusión se puede hablar en este caso), expondremos las aporías y las lecciones que es posible extraer de este debate.

La lógica de la moralidad

Hemos dicho ya que la filosofía moderna surge con la convicción de llevar a cabo un giro radical en la concepción del hombre y de la racionalidad. De esta convicción hay diversas expresiones y formulaciones, una de las cuales —quizá la más importante— es la idea de la autofundamentación de la razón. Que la razón se fundamente a sí misma significa que la razón no admite ningún criterio externo a ella misma, al cual ella deba someterse. Criterios externos son, para los modernos, la tradición, la teología o cualquier tipo de ordenamiento natural (como supusieron los modernos que era la opinión de Aristóteles). Lo que la razón es y puede llevar a cabo —dicho en otros términos: lo que es la naturaleza, el hombre o la sociedad— no le puede ser dictaminado a la razón ni desde una instancia teológica, ni en virtud de la tradición, ni tampoco a partir de un supuesto orden intrínseco a la naturaleza, porque sólo la razón es en última instancia el punto de partida y el criterio de discernimiento de lo que es y no es. Ello explica la fascinación que ejercieron las matemáticas entre los modernos;

efectivamente, las matemáticas constituyen un tipo de conocimiento puramente racional que no admite (ni requiere) interferencias de otro orden y que posee, además, una rigurosa capacidad demostrativa intrínseca. Las matemáticas sirvieron por eso de modelo para la realización del ideal de autofundamentación de la razón. Descartes, por ejemplo, decide poner en cuestión todos sus conocimientos acerca del mundo y de sí mismo con el propósito de hallar una certeza racional que le permita reconstruir, deductiva y rigurosamente (precisamente como las matemáticas), el proceso global del conocer. La certeza que halla Descartes no es una verdad material cualquiera (como podrían ser una definición de la naturaleza, una verdad revelada o una creencia tradicional), sino es el "yo pienso", es decir la simple idea de que sólo la razón, en su más absoluta autonomía, es, para sí misma, criterio de lo que es y lo que no es.

Descartes no fue tan lejos como para incluir la moral en esta dinámica de la razón, pero fue lo suficientemente cauteloso como para no zanjar la discusión, proponiendo una "moral provisional". El paso en cuestión –implícito en realidad en la empresa cartesiana– fue dado por Hobbes en su "filosofía moral". Hobbes sostuvo explícitamente, en el *De Cive*, que la filosofía moral debía aplicar, en igual forma que la filosofía prima, el modelo geométrico al estudio de los fenómenos éticos y políticos. Sólo de esta manera, pensaba, la filosofía moral se iba a convertir en una ciencia rigurosa capaz de explicar por vía demostrativa la diferencia entre lo justo y lo injusto y entre lo bueno y lo malo. Del mismo modo que Descartes, Hobbes decide poner artificialmente en cuestión, no sólo el mundo en general, sino también el mundo social, a fin de encontrar en ambos casos los postulados racionales que hagan posible la reconstrucción rigurosa de la filosofía. La puesta en cuestión del orden del mundo social es para Hobbes, como sabemos, la guerra civil que reina en el estado natural, es decir, la lucha de todos contra todos. El postulado racional al que Hobbes recurre para iniciar el proceso de reconstrucción del mundo éticosocial es la idea de la supervivencia individual: porque queremos ante todo sobrevivir, estamos dispuestos (debemos, diría Hobbes) a renunciar a nuestro derecho absoluto sobre

todas las cosas, reconociendo que ése es el único secreto de la moral. No importan tanto aquí los detalles de la solución de Hobbes sino más bien el hecho de que el punto de partida de su filosofía moral es la voluntad racional de los individuos que no admite ningún dictamen tradicional, teológico o natural externo a ella misma. No hay otra manera de establecer la distinción entre lo bueno y lo malo, o entre lo justo y lo injusto, que remitiéndonos a la capacidad de decisión de la voluntad racional.

Hobbes tuvo serias dificultades para realizar el programa científico que tenía previsto para la filosofía moral, sobre todo debido a ciertas inconsecuencias en la definición de la naturaleza humana. Estas inconsecuencias fueron eliminadas definitivamente por Kant, sin abandonar el proyecto de autofundamentación racional en el campo de la ética. La solución de Kant es, en este sentido, de igual inspiración pero más radical. No sólo conserva la intención de buscar la autonomía de la razón práctica, sino atribuye exclusivamente a la razón práctica el carácter autónomo por excelencia. La razón es una sola y debe ser, de acuerdo al programa, autónoma —Kant la llama “pura” o “autolegisladora”. Pero en el ámbito de la teoría, la razón no llega a ser totalmente autónoma pues depende de un factor que le es exterior, es decir, depende de la experiencia. En el ámbito de la práctica, en cambio, la razón puede legislar con total autonomía, sin interferencia alguna de motivaciones de otro orden.

Pero, ¿qué significa que la razón puede “legislar” en el ámbito de la práctica? Si lo que limita a la razón en el ámbito de la **teoría es la experiencia, ¿por qué no habría de limitarla también** en el ámbito de la acción? ¿No es el hombre acaso un ser fundamentalmente de experiencia, con motivaciones e intereses empíricos de todo tipo? Estas preguntas, lejos de ser una objeción frente a Kant, forman parte esencial de su argumentación. En efecto, el contraste entre experiencia y razón, propio de todo hombre, no sólo hace posible la capacidad de legislación de la razón, sino además la hace obligatoria. Sometido a múltiples influencias empíricas, el hombre se sabe a sí mismo como ser racional; sabe, por consiguiente, que todas sus deci-

siones, aun las que parecen más nobles, pueden tener una motivación empírica —la búsqueda del propio prestigio, el cumplimiento de una convención social, evitar una molestia, etc.—, y sabe igualmente él mismo cuándo dicha motivación se ajusta a la universalidad de su propia razón.

Toda legislación implica un *legislador*, una *ley* y un *objeto por legislar*. Hobbes quiso resolver este problema distribuyendo los roles de *legislador* y *objeto por legislar* en individuos distintos: el monarca y los súbditos. Kant, gracias a su diferenciación entre experiencia y razón —o, como él mismo diría: gracias a la diferencia entre *mundo fenoménico* y *mundo nouménico*— transfiere todos los roles a un mismo sujeto: el *legislador* es el individuo en cuanto racional, la *ley* es su propia razón universal, el *objeto por legislar* es él mismo en cuanto empírico. De esta forma, se puede afirmar no sólo la autonomía de la razón, sino además su carácter normativo respecto de todo individuo. A este carácter normativo Kant da el nombre de “imperativo categórico”.

Pero detengámonos aquí un momento. Se supone que nuestro tema es la moralidad, vale decir la bondad o la maldad de nuestras acciones, la justicia o injusticia de los hechos humanos, y estamos hablando todo el tiempo de autonomía de la razón. ¿Por qué? Kant, al igual que Hobbes, Fichte u otros, está pensando naturalmente en estos temas al hablar de razón práctica, sobre todo en el tema principal y tradicional de la ética que es el problema del bien. “¿Qué debemos hacer?” es la pregunta que Kant mismo plantea y a la que pretende responder en su *Crítica de la razón práctica*. Veamos, sin embargo, lo que ocurre cuando tratamos de establecer qué es el bien o qué debemos hacer. Si el bien fuese la obtención de placer, ¿no serían entonces nuestros instintos o deseos naturales los que determinarían en cada caso lo que se debe hacer? Si el bien fuese en cambio un mandamiento divino de cualquier tipo, ¿no se estaría imponiendo entonces al hombre una voluntad por encima de la suya? Si se afirmase, en fin, que el bien es una forma determinada de vida, un estado de ánimo o un modelo de sociedad, ¿cuál sería su fuerza normativa respecto de mí mismo como individuo? ¿por qué tendría yo que considerar

un deber realizar semejante objetivo? En todos estos casos, piensa Kant, el problema reside en que se pretende definir el bien o el deber ser al margen de la capacidad de decisión de la voluntad humana; lo único que se obtiene, de este modo, es un bien sin libertad. A fin de evitar semejante contradicción es preciso, según Kant, determinar lo que es el bien sólo "después" y "por medio" de la libertad. Pero la libertad no es otra cosa que la posibilidad de la razón humana de actuar con absoluta autonomía, estableciendo ella misma, sin interferencia natural o exterior alguna, su propia ley. En el modelo de la moralidad no es posible pues buscar una definición concreta o positiva del bien o de la justicia, porque toda definición tendría el carácter de una imposición o de una limitación de la libertad. El único juez de la bondad de las acciones es el actor mismo, ya que sólo él es capaz de discernir si su acción fue motivada por la pureza de su razón o si en ella intervinieron motivaciones de otra índole.

Todos los hombres vivimos y actuamos en medio de relaciones naturales y sociales muy complejas, cuya estructura y cuyas causas son estudiadas por la ciencia desde muy diversas perspectivas. Actuar en el marco de dichas relaciones significa trazarse metas y elegir los medios adecuados para realizarlas. Utilizando el lenguaje de su época, Kant llamó a estas metas -metas subjetivas tomadas de nuestro entorno social- "máximas". Una máxima sería, por ejemplo, la siguiente: "actúa de manera tal que busques siempre por todos los medios ganar dinero", o también: "actúa buscando en toda circunstancia ser respetuoso con todos", o "no botes nunca la basura a la calle, como hacen los peruanos". Las máximas tienen un cierto grado de generalidad, es decir, son una pauta para las acciones, pero son subjetivas porque tienen validez sólo para el sujeto que las elige. Como es obvio, las máximas son producto de motivaciones muy heterogéneas, pues en ellas intervienen preferencias, tradiciones, aspiraciones o deseos subjetivos. Las máximas son parte, por eso, de nuestra condición de seres empíricos sujetos a influencias naturales. Ellas deben ser sometidas, por nosotros mismos, al imperativo categórico que nos dicta nuestra condición de seres racionales. De dicho imperativo da Kant diversas

fórmulas; una de ellas es la siguiente: "Actúa de manera tal que la máxima de tu voluntad pueda valer siempre, al mismo tiempo, como principio de una legislación universal.¹ Lo que el imperativo categórico nos ordena es así examinar nuestras máximas y elegir solamente aquella que pueda satisfacer el carácter universal de la razón, de modo tal que la máxima pueda ser aceptada por todos. El acento está puesto en la *motivación* de la voluntad, no en el resultado de las acciones –ni siquiera en la reacción de los implicados por mi acción–, pues todos sabemos –nos recuerda Kant– que ciertas acciones aparentemente altruistas pueden haber sido motivadas por el propio interés o el propio beneficio. Tampoco es posible determinar, por así decir: *desde fuera*, como espectadores, qué acciones o situaciones son buenas o acordes con el imperativo categórico, pues en todas ellas pueden haber intervenido motivaciones espúreas o simplemente la casualidad. La bondad es, para Kant, en sentido estricto, asunto de la motivación de la voluntad; actúa moralmente bien sólo la voluntad que se somete al imperativo categórico. Dice por eso Kant: "No es posible pensar nada en el mundo ni, en general, tampoco fuera del mundo que pueda considerarse bueno sin restricción a no ser tan sólo una *buena voluntad*".²

Esta es, en líneas generales, la lógica argumentativa de la moralidad, que, como hemos visto, tiene sus raíces en el proyecto de autofundamentación de la razón propio de la modernidad. En este modelo moral podemos reconocer, en cierta forma, la concepción hoy más difundida de la ética y que al comienzo mencionamos brevemente en base a la contraposición entre ser y deber-ser. La moral trabaja con una oposición radical entre razón (o norma racional) y realidad; la fuerza normativa de la moral reside precisamente en su absoluta autonomía con respecto al objeto por juzgar, sea éste la naturaleza, la sociedad o la historia. Gracias a ello, la razón (o la norma basada en ella) puede ser crítica de toda realidad –pues no hay realidad alguna que posea la pureza de la razón–, y

1. Kant, I., *Crítica de la razón práctica*, parágrafo 7.

2. Kant, I., *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*, AB

gracias a ello la razón es además invulnerable –ya que no hay ningún principio exterior a ella que la pueda poner a prueba.

El caso de Kant es particularmente interesante e ilustrativo porque el modelo que propone es muy riguroso. Hay muchos otros modelos modernos de moralidad, surgidos bajo la misma inspiración y deudores igualmente de la oposición entre ser y deber-ser, que tienen más dificultades para fundamentar su carácter normativo, es decir para explicar por qué todo hombre debería someterse a sus principios morales o adaptarlos como pauta de la acción. Entre ellos podría incluirse a los modelos contractualistas o utilitaristas de viejo y nuevo cuño, no sólo en la tradición continental, sino también en la tradición anglosajona.

Hay, sin embargo, una hipoteca teórica en la concepción de Kant, que hoy difícilmente puede sostenerse, a saber: el postulado inicial de la existencia de dos mundos radicalmente separados entre sí, el mundo empírico o fenoménico y el mundo racional o nouménico. La dificultad es que si se elimina este postulado, se elimina con él el punto de apoyo de la normatividad del imperativo categórico. Este es el dilema que afrontan hoy en día las teorías éticas que tratan de reactualizar la fundamentación kantiana de la moral. Citaré aquí sólo dos nombres de filósofos contemporáneos: Karl-Otto Apel y Jürgen Habermas. Sus teorías éticas difieren por cierto entre sí, pero tienen en común la búsqueda de una fundamentación de la universalidad de la moral estrechamente ligada al concepto de racionalidad y explícitamente asociada a la lógica de la argumentación kantiana. Ninguno de ellos comparte ya la diferencia entre mundo fenoménico y mundo nouménico, de modo que **requieren un nuevo punto de apoyo de la normatividad moral.** Dicho punto de apoyo creen hallarlo en la estructura de nuestro lenguaje y en las condiciones necesariamente implícitas en nuestra forma de argumentar. Cuando hablamos –nos explican ambos– llevamos a cabo acciones (actos de habla) por medio de las cuales pretendemos hacer valer algo (la verdad de una afirmación, la validez de una norma, etc.), presuponiendo que tenemos buenos argumentos para justificar nuestras pretensiones y presuponiendo igualmente la validez de las reglas de

argumentación que llevarán a nuestros interlocutores a admitir (o, en todo caso, a criticar) nuestras razones. Si al hablar o argumentar presuponemos una regla universal del tipo señalado, entonces —ésta es la estrategia— podemos recurrir a dicha regla como al criterio normativo que nos permita juzgar todas aquellas situaciones en que la comunicación es entorpecida o bloqueada por violarse la regla. No es posible aquí desarrollar estas teorías, agrupadas hoy en día bajo el rubro “éticas discursivas” o “éticas de la argumentación”. Lo que conviene destacar es tan sólo que también en este caso, aunque bajo el nuevo paradigma del lenguaje, se instaura una oposición entre norma y realidad, análoga a la establecida por Kant. Apel y Habermas hablan, en efecto, de una “comunidad ideal de hablantes” o de las “condiciones ideales de comunicación”, que serían aquellas en las que las reglas y las presuposiciones de la argumentación son explícitamente aceptadas y respetadas por todos. Obviamente, esto no ocurre en la realidad —la realidad es más bien el objeto a ser juzgado en virtud del ideal normativo. Es más, este ideal, al igual que el bien del que habla Kant, tiene una autonomía y universalidad tal que resulta sí imperativo pero irrealizable para el hombre. Con afán polémico, y a modo de tránsito al problema de la eticidad, quisiera citar en este contexto a Aristóteles: “Aun cuando pudiese afirmarse —nos dice— que el bien es uno y universal o que existe en forma autónoma y subsiste por sí mismo, es evidente que un bien tal sería irrealizable para el hombre y sería imposible de adquirir. Pues bien, esto último es justamente lo que nosotros buscamos”.³

La lógica de la eticidad

La cita de Aristóteles es, por cierto, artificialmente polémica —no es preciso recordar que el adversario que Aristóteles tiene en mente es Platón ni que entre los conceptos allí empleados y los de Kant o Habermas hay múltiples y profundas diferencias. Pero la cita no es del todo desafortunada, pues hay razones para asociar el programa de Kant al de Platón y para destacar,

3. Aristóteles, *Ética a Nicómaco* 1096b 32-34.

con ayuda de esta asociación, el carácter alternativo del modelo aristotélico de la ética. Se ha dicho ya que Hegel recurre a Aristóteles para criticar la concepción moderna de la moralidad. Antes de exponer esta crítica, veamos rápidamente cuáles son los rasgos esenciales de la ética de Aristóteles.

a) En la cita precedente Aristóteles afirma que el bien, aun existiendo por sí mismo, sería irrealizable para el hombre, y que lo único importante en la ética es justamente el bien que se puede realizar. La crítica se dirige en contra de Platón, en la medida en que éste había considerado el bien como una idea y había buscado su definición. Aristóteles no sólo piensa que una idea de tal naturaleza sería irrealizable, sino cuestiona más seriamente aún la intención de hallar una definición teórica de un problema práctico. Entre la *teoría* y la *praxis* —ésta es el primer rasgo esencial de su ética— hay una diferencia sustancial: la teoría se ocupa de cosas necesarias y universales, y procede por eso de manera demostrativa; la praxis, en cambio (o mejor: la filosofía práctica) se ocupa de cosas contingentes y singulares, de modo que sus análisis sólo pueden ser aproximativos y “de ningún modo con exactitud matemática.”⁴ Recordemos, a este respecto, la ilusión de los modernos por aplicar el modelo matemático a la filosofía moral. Que la contingencia y la singularidad sean propias de la praxis significa que no hay en ella la regularidad o la constancia que puede observarse, por ejemplo, en el movimiento de los astros. Los hombres que actúan se hallan en circunstancias muy heterogéneas y variables, frente a las cuales deben decidir en cada caso lo que es bueno y elegir correspondientemente, y en forma no siempre previsible, las actividades o los medios que les permitan alcanzarlo. El bien no es un asunto de la teoría, sino de la praxis, y la praxis tiene una estructura muy compleja, en la que las deliberaciones de los propios actores —y no una definición previa, por más absoluta o autónoma que sea— constituyen el punto de referencia. Dicho en otros términos: el bien no es un asunto del filósofo, sino de los hombres que actúan. La primera consecuencia política de esta distinción entre teoría y praxis

4. *Ibidem*, 1103b 34 - 1104a 11.

es, por ende, el abandono de la tesis del filósofo-gobernante y de sus atribuciones omnímodas derivadas de una definición teórica de la justicia.

Todo esto no significa que no sea posible una ética. Pero, a diferencia de la de Kant, que es una ética de la motivación, la de Aristóteles es una ética de la acción. Para el modelo de la moralidad, que parte de un principio absoluto de la razón, la acción concreta es, como vimos, irrelevante, porque siempre puede ser fruto de motivaciones empíricas. Para Aristóteles, en cambio, que parte de la diversidad de formas de vida existentes, el concepto de acción adquiere una importancia central. La tarea de la filosofía práctica será analizar las acciones mismas a fin de indagar si no hay en ellas alguna estructura que les sea intrínseca y que permita comprender unitariamente los distintos pareceres sobre el bien. La estructura que Aristóteles cree descubrir es la estructura teleológica de las acciones y, dependiente de ella, la estructura jerárquica de los fines. En otras palabras: "bien" llaman los actores al fin al que tienden sus acciones; pero hay acciones (con sus fines respectivos) que tienden a su vez (y, en este sentido, están subordinadas) a otras y a los fines de éstas. "Fin último" de las acciones (o "bien sumo") será aquél que no es perseguido "en vista de otro" y que es perseguido, más bien, por todos los demás. ¿Cuál es este "fin último" o "bien sumo"? Aristóteles designa con este nombre tanto a la "felicidad" (*eudaimonía*) como a la comunidad política; la razón es que la "felicidad" es entendida como el cumplimiento permanente de los fines propios de las acciones individuales en el marco institucional de la acción política. Este es otro de los rasgos esenciales de la ética de Aristóteles, a saber: que no posee, como la moral moderna, autonomía como disciplina, sino que está subordinada a la política, justamente en virtud de la estructura de la acción. La comunidad política es "fin último" o "bien sumo" porque hace posible institucionalmente la realización de todas las otras formas de acción o de comunidad. Por esta razón –y no, como suelen decir los manuales, porque parta de un simple presupuesto antropológico– es que Aristóteles define al hombre como "animal político"; lo es porque él mismo ordena sus acciones en vistas a tal fin.

Pero, podríamos preguntarnos, ¿cómo está o debe estar estructurada la comunidad política? o ¿cuáles son esas acciones cuyo cumplimiento a lo largo de la vida se identifica con la "felicidad"? Es aquí donde aparece con más claridad el concepto que dio lugar a los términos "ética" y "eticidad", el concepto de "ethos" o de "costumbres". Si el punto de partida está dado por la praxis concreta de los autores y si el análisis sólo pone de manifiesto la estructura institucional de dicha praxis, entonces no es más que una consecuencia afirmar que el modo específico que adopte la praxis dependerá de las formas de vida (del ethos) de aquella sociedad. Para decirlo en términos que no corresponden a los de Aristóteles, pero que ilustran mejor el contraste con Kant: en este modelo de eticidad, la razón no se opone como un ideal a la organización positiva de la sociedad, sino esta forma de organización es ella misma una expresión de racionalidad, no de la racionalidad del filósofo-gobernante, sino de la racionalidad que los hombres ponen en práctica a través de sus propias acciones.

b) Hegel supo hacer fructífera la concepción aristotélica de la filosofía práctica frente al modelo de la moralidad. Acuñó por eso el término "eticidad" (el término alemán "Sittlichkeit"), dándole un sentido técnico y contrapuesto al de "moralidad". Si bien la inspiración es aristotélica, la concepción de Hegel es original y quiere ser más una síntesis de ambas posiciones que un retorno a los griegos. La presentación detallada de esta concepción se halla en su obra *Principios de la filosofía del derecho*. La obra tiene tres partes: en la primera –titulada *El derecho abstracto*–, se ocupa de las teorías contractuales del derecho natural (de Hobbes, por ejemplo); la segunda se titula *Moralidad* y consiste en una crítica de Kant, y la tercera –la *Eticidad*– contiene la concepción de Hegel sobre la ética. Aquí no podemos sino mencionar algunos puntos que son relevantes para nuestro tema. Comencemos señalando las críticas que Hegel dirige contra la "moralidad":

La primera de ellas es la crítica del puro *formalismo* de la ley moral. Si Kant veía en la exclusión de todo contenido la verdadera virtud y fuerza normativa del imperativo categórico, Hegel pone en cuestión justamente la utilidad o la relevancia

del mismo para la acción. La ley moral me obliga a elegir sólo las máximas que puedan convertirse en ley universal. Pero, como es obvio, yo no dispongo de ningún otro criterio moral que me permita preferir un contenido concreto a otro, por ejemplo la propiedad a la ausencia de propiedad, o la vida a la muerte, etc. Si yo me pregunto, por tanto -como en un ejemplo de Kant-, si mi máxima de no devolver nunca los préstamos o de cometer suicidio, coincide o no con la ley moral, no hay motivo alguno para responder negativamente, porque nada me impide imaginarme una legislación universal sin propiedad o que permita el suicidio. El imperativo categórico -dice Hegel- produce al fin y al cabo sólo tautologías, es decir eleva cualquier contenido a ley moral. Si con la oposición radical a la realidad se quería ganar la autonomía de la razón, dicha ganancia se esfuma por la irrelevancia de la razón (o de la norma) respecto de las acciones concretas.

En la misma dirección critica Hegel el vicio lógico de la oposición entre ser y deber-ser. Ser y deber-ser son, en realidad, términos excluyentes; es justamente este carácter excluyente el que permite fundamentar la obligatoriedad de la norma. Pero al ordenarnos realizar el deber-ser, la ley moral nos coloca en la paradójica situación de distorsionar el deber-ser en la medida en que lo traducimos a mero ser, pues desvirtuamos así su propia pureza. El deber-ser reposa sobre una estructura lógica tal que puede simultáneamente ordenarnos y prohibirnos su realización; la pureza normativa del deber-ser y la imposibilidad de su puesta en práctica no son más que las dos caras de una misma moneda.

En la práctica, sin embargo -esta es la otra crítica central de Hegel-, el imperativo categórico puede conducir al terrorismo (de la convicción subjetiva o de la buena conciencia), es decir, a un resultado exactamente opuesto al que se había previsto. La moralidad puede convertirse en inmoralidad. ¿En qué sentido? Hemos dicho que, para Kant, no es nunca posible establecer, desde fuera, cuándo una acción es moralmente buena, es decir, cuándo corresponde a la ley moral, porque dicha correspondencia se refiere a la motivación y no a los resultados. Sólo el individuo, en su propia conciencia, es capaz

de discernir si su máxima sigue o no el imperativo categórico. Pero, de esta manera, la supuesta universalidad normativa se desplaza subrepticamente a la convicción subjetiva, la cual se erige a sí misma en principio y criterio último de discernimiento en el ámbito de la moral. Es más, como la decisión subjetiva es tomada no en nombre del propio interés, sino del interés universal de la razón, el individuo podrá llevar a cabo los más atroces crímenes con la conciencia perfectamente limpia y orgulloso de estar sirviendo así la causa de la humanidad. En la hora decisiva de la Revolución Francesa, nos recuerda Hegel, los individuos entregaron virtuosamente sus vidas por la causa de la libertad absoluta; pero muy pronto la virtud —ensalzada en cientos de discursos como el principal valor revolucionario— se convirtió en terror, pues todo individuo era juez de la causa de la libertad y ésta no admite contemplaciones. No sería inútil recordar con más frecuencia este curioso parentesco entre el moralismo, la intolerancia y la autocomplacencia, parentesco que es no sólo un peligro de la moral kantiana, sino también de muchas otras formas, modernas y antiguas, de la moral.

Los tres puntos que acabamos de exponer confluyen en un cuestionamiento más radical del modo en que los modernos tratan de realizar el proyecto de autofundamentación de la razón. Digo sólo del “modo” de realización porque Hegel comparte, en un sentido que veremos, dicho proyecto. El cuestionamiento se refiere a la supuesta necesidad de definir la razón (y, en consecuencia, la norma moral) por oposición a la experiencia, sea ésta empírica, social o histórica. Si de esta forma parece asegurarse la autonomía de la razón, al mismo tiempo se decreta, sin embargo, no sólo la imposibilidad de su realización, sino además el carácter irracional de toda organización humana. La ley moral absoluta es así sólo negación, crítica de la realidad. Las acciones humanas concretas, por el simple hecho de ser concretas o positivas, no merecen el título de racionalidad, que es reservado al ideal puro establecido por el filósofo.

Frente a tal situación, Hegel quiere recuperar la concepción aristotélica del *ethos* y su reflexión sobre la estructura de la acción. Contraponiendo la “eticidad” a la “moralidad”, se pro-

pone mostrar que las formas concretas e institucionalizadas de la acción, justamente por hallarse actualizadas y reconocidas por los hombres que participan de ellas, poseen en sí mismas racionalidad. A los modernos, en general, les reconoce el valor de haber sabido tematizar el principio de la subjetividad racional -sobre todo el principio de la libertad subjetiva, desconocido por los antiguos-, pero les reprocha falta de conciencia histórica en la medida en que no se han percatado de que dicho principio es él mismo un producto de la historia. Si se reflexiona consecuentemente sobre este hecho, podrá elaborarse un concepto de "eticidad" que incorpore, a la estructura ya conocida de la acción aristotélica, el nuevo principio de la autonomía de la libertad.

A tal fin, Hegel lleva el concepto de voluntad y de libertad de Kant un paso más lejos de lo que preveía la teoría de este último o, dicho de otro modo, interpreta la *libertad* a la luz del concepto de *acción*. Así, si la libertad es definida como voluntad racional autónoma, la pregunta de Hegel es ¿qué ocurre con la *acción* de dicha voluntad? A través de la acción, la voluntad se exterioriza de múltiples formas -lo cual no implica, como pensaba Kant, una limitación, sino una realización de la racionalidad. Por medio de esta reflexión metodológica, que Hegel llama dialéctica, se abre la posibilidad de restablecer la unidad entre ética y política, tal como era el programa de Aristóteles. De la compleja estructura de la eticidad hegeliana, en la que se pretende exponer esta unidad, cabe señalar aquí solamente que el problema ético fundamental del mundo moderno es visto por Hegel en la relación entre "sociedad civil" y "estado". El "estado" de Hegel no es simplemente el gobierno ni, menos aún, un aparato de poder al servicio de grupos de la sociedad civil, sino una "constitución". Como "constitución", representa el modo de articulación institucional de una sociedad en la medida en que es reconocido como propio por sus miembros. Pero el "estado" no es la "sociedad civil" ni puede ésta desaparecer en aquél. La "sociedad civil" es el terreno de la libertad subjetiva y del libre arbitrio; ella es un producto genuino del mundo moderno y debe conservar, aun dentro del "estado", una autonomía relativa. Si el "estado"

representa la colectividad institucionalizada y la "sociedad civil" la libertad subjetiva, habrá de buscarse una forma de mediación que haga posible su coexistencia sin eliminar su diversidad. Hegel propuso, en su *Filosofía del derecho*, un modelo corporativo de mediación, pero escribió, en los últimos años de su vida, consciente quizá de la relatividad de dicho modelo: "Esta es la colisión, el nudo, el problema ante el que se halla la historia y que habrán de resolver los tiempos venideros".⁵

Exponiendo el concepto de "eticidad" en Hegel, hemos desembocado en una reflexión sobre la relación entre sociedad y estado. Pero ¿es esto necesario? ¿Implica la lógica de la "eticidad" que se llegue hasta este punto? Me parece que no. Creo que la lección de este modelo es —como veremos enseguida— más profunda y menos pretenciosa. Tampoco creo que sea necesario compartir otra hipoteca teórica de Hegel, íntimamente relacionada con la eticidad, a saber: su confianza desmesurada en el reino de la razón en la historia. Es más, con respecto a este último punto Hegel parece incurrir en una contradicción, porque una razón relativa a la *historia en su totalidad* no es una razón histórica —como debía ser la razón opuesta a la de Kant y los modernos—, sino una razón por encima de la historia —es decir, justamente la razón de Kant y los modernos.

El modelo aristotélico-hegeliano de la eticidad ha ejercido su influencia en diversas discusiones y movimientos filosóficos en el siglo pasado y en este siglo. Una de estas discusiones fue la relativa al estatuto epistemológico de las ciencias humanas con respecto a las ciencias naturales. Si las ciencias humanas reclamaban o reclaman para sí no sólo un objeto, sino también un método propio de investigación, es precisamente sobre la base de la distinción aristotélica entre teoría y praxis, y de su resistencia ante las atribuciones prácticas de la teoría. En nuestro siglo, la filosofía hermenéutica se remite al concepto de *ethos* y eticidad para explicar la relación entre autonomía y continuidad de la tradición; frente a la tradición, la herme-

5. Hegel, G.W.F., *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*, trad. de José Gaos, Madrid: Revista de Occidente, 1974, pp. 696-697.

néutica no postula un ideal normativo, sino trata de establecer un diálogo con ella sobre la base de la eticidad presupuesta en su interlocutor. Es evidente, en fin, que la posición de Aristóteles (si bien no la de Hegel) resulta sumamente seductora a todos aquellos que, en la actualidad, proclaman el fin de la modernidad y, con ella, el fin de sus ilusiones racionales totalizantes.

Conclusión

A modo de conclusión, podemos plantear muy brevemente cuáles son las lecciones y las aporías del debate que acabamos de analizar. La primera aporía —que puede construirse en base a los argumentos y contraargumentos de los defensores de ambos modelos— parece ser la siguiente: los actuales partidarios del modelo de la moralidad quieren reactualizar la lógica del imperativo categórico kantiano porque piensan que sólo así se puede proponer una norma moral y ejercer una actitud crítica frente a las distorsiones de la sociedad contemporánea. Pero, al no admitir los presupuestos filosóficos de Kant —que hacían posible la normatividad del imperativo categórico—, les es sumamente problemático fundamentar convincentemente el ideal moral al que aspiran. Además, la insistencia en buscar una norma universal no hace sino reproducir la pretensión platónica de saber, mejor que los propios actores, en qué consiste lo bueno o lo justo para ellos. Los actuales partidarios del modelo de la eticidad, por su parte, quieren reactualizar la lógica del ethos y la acción de Aristóteles o Hegel porque piensan que sólo así se respeta la autonomía de los actores y la racionalidad de las instituciones que ellos mismos reconocen. Pero, al no admitir ya la forma de organización de la polis griega ni el postulado hegeliano del progreso necesario de la razón, la consecuencia de su actitud frente al ethos parece ser la justificación del orden establecido, sea cual fuere su composición.

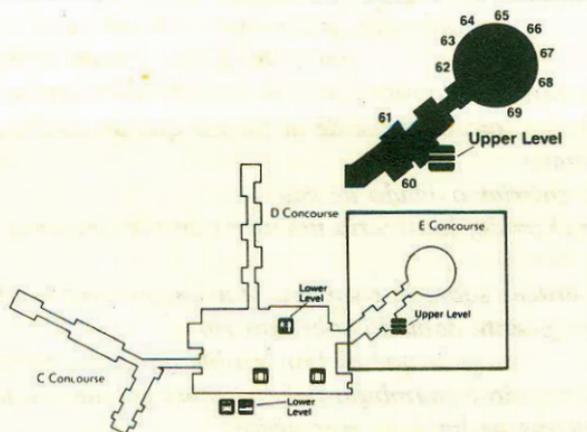
Así planteado el debate, parece tratarse efectivamente de una aporía. Creo, sin embargo, que las posiciones no son simétricas y que la fuerza de los argumentos es mayor por el lado de la eticidad. En efecto, si los argumentos en contra de la moralidad atañen a la lógica misma de dicho modelo, los

argumentos en contra de la eticidad cuestionan sólo aspectos secundarios del modelo. Porque el reconocimiento de la racionalidad de las acciones o instituciones de una sociedad no implica necesariamente la justificación de las mismas. Es preferible, en todo caso, afrontar conceptualmente este riesgo a seguir adoptando la actitud del filósofo-gobernante o espectador imparcial que pretende saber siempre mejor lo que los hombres realmente quieren sin saberlo.

Otra de las lecciones de este debate es que en él está en juego no sólo una determinada interpretación de la ética, sino además una interpretación de la racionalidad. Esta es –podríamos decir– una consecuencia ineludible del programa de autofundamentación de la razón de la modernidad. Habiéndose desechado, desde entonces, todo intento de someter la voluntad a criterios teológicos, tradicionales u ontológicos, el peso de la legitimación de la ética se ha desplazado al ámbito de la razón. Lo que sí es posible, en cambio, es plantear una forma de expresión de la racionalidad que no sea la mera postulación de una razón pura. De lo contrario, la razón seguirá siendo enemiga de la historia, y la historia, como es natural, seguirá su propio curso.

Milwaukee International Airport

ミルウォーキー 米爾瓦基 밀워키 E Concourse



UNMSM

POEMAS / MAGDALENA CHOCANO

[Invitación indistinta]

Seamos otra vez
la adolescente
que desnuda sus ambiguas caderas sobre un charco
oh planetas opacos como muertos
miradme
soy yo posando los pies en el vacío feliz al tararear
esta canción:
prométeme que nunca serás padre
vuelo a alta velocidad sobre la zona
no puedo controlar estos imperios de hojalata, de cobre, de oro,
de aluminio,
cuatro eras del mundo sin misterio,
prométeme que nunca serás madre
homúnculos de todas las edades es hora de callar, callad entonces,
oíd el gozne de la puerta que se abre a su paso
-stella maris
oh chirriar oxidado de sales
oh chirrido, luminaria nocturna en los tímpanos indemnes
del que sueña
de bruces sobre la carretera seamos otra vez la que fulgura
como un puente doblado sobre un río
¿por qué es tan terrible danzar a cierta hora?
Me he detenido Sonámbulo palpando las paredes de la casa
es un bloque de luz bajo mis dedos

es necesario— sólo yo estoy demás en la atmósfera / mi
 nombre no ha sido pronunciado /

Estrella de la muerte—
 ¿oyes qué bien suena la palabra lodo— lodo—
 es peligroso danzar en esta hora

pero

otra vez

otra vez

con los pies desnudos en el cieno
 seamos

otra vez

el que desplaza su angosta maquinaria
 como un cerco

/ llueve en mi piel

y llueve mucho

las ramas de los árboles destellan

un rastrillo se mueve sobre el césped

siniestro es el empuje de tu sombra /

espectros, oh espectros decid

¿qué es lo bello, lo santo, lo perfecto?

—pregunta que me ha llevado a la ruptura—

opípara es la sed que nos aguarda:

seamos otra vez la que digrede

[poema]

suprema inexistencia de la luz
 en el silencio resonante de las arcadas
 ellos se fugan en vagones apagados y veloces
 quizá circulan cortando los ejes de esta esfera
 un corazón se expande y se contrae
 este es el paroxismo de ser
 de ser más que ninguno atrapados entre hierros
 demoradamente modelados
 la canalla doquier se reconcilia
 pero aquí todos somos feroces y sin máscara

UNMSM

*cree en mí, cree en mí, soberana del moho,
la estulticia aquí no nos aquieta
estos oídos perciben la más lejana balacera
especulando sobre el fin de los rivales
la calavera corona el túmulo con una
inscripción inaudible:*

"Certa"

*y ante el cadáver de cada pistolero
con Maese Manrique repite el Coro
los infantes de Aragón qué se fizieron
pues qué prosa puede alcanzar ese equilibrio primo
esa llaneza espina para siempre en mi costado*

DECIR ADIÓS ES MORIR UN POCO / GUILLERMO NIÑO DE GUZMÁN

(Remake de "La flor de Maura" de L. R. Noguerras)

1



ECUERDA que donde tú estés yo siempre estaré contigo.

A pesar del abrigo de piel y los guantes de lana, Mariana sentía que el frío le rasgaba la piel y penetraba dentro de ella como un cuchillo. Hacía tanto tiempo que no venía a la sierra que había olvidado los rigores de un clima implacable. A menudo se había preguntado cómo sobrevivía la gente allí, sin calefacción. El frío de Madrid o París en invierno no era nada comparado con el que asolaba aquellos parajes durante todo el año.

A veces, mientras miraba por la ventanilla del tren, le parecía que se adentraba en otro planeta. El terreno agreste y caprichoso, apenas salpicado por brotes de ichu, aquella hierba silvestre de la que se alimentaban los auquénidos, hacía de la puna un lugar inhóspito y misterioso. A ello contribuía la sombra imponente que proyectaban los picos nevados, estrechando aún más el horizonte, como un cerco de gigantes pétreos al acecho.

Eran las diez de la noche cuando el tren se detuvo en una pequeña estación. Mariana se cubrió el cuello con una bufanda

y bajó al andén. La pálida luz de los lamparines de petróleo la guió hacia el restaurante. En realidad era una fonda con dos o tres mesas rústicas y un mostrador de madera carcomidos por el tiempo y la indolencia. Sin embargo, el lugar estaba abarrotado.

Los clientes eran todos indios, excepto una pareja de turistas cuya tez clara y cabellos rubios resaltaban en medio de esa masa indiferenciada de hombres y mujeres de aspecto cetrino que vestían ponchos y sombreros y faldas largas y abultadas.

Ella vaciló en la entrada. No había dónde sentarse. Sin embargo, el dependiente que estaba detrás del mostrador dijo con voz autoritaria:

– ¡Dejen pasar a la señorita!

Los indios se replegaron a ambos lados dejando libre un desfiladero y cuando ella avanzó se apretaron aún más hacia atrás, como si temieran rozarla y ensuciar su vestido.

El hombre era un mestizo de ojos vivaces y ostentaba un grueso mostacho sobre el labio superior que contrastaba con los rostros lampiños de los indios.

– Buenas noches, señorita –dijo–. ¿Qué le puedo servir?

– Deme un café –respondió ella–, bien caliente, por favor.

– Como usted ordene. Oye, tú –se dirigió a un indio ubicado en la mesa más próxima–, dejen ese sitio libre para la señorita. Si no consumen, no estorben el negocio.

– No es necesario –comenzó a decir ella pero el dependiente la interrumpió.

– ¡Qué ocurrencia! –dijo y agregó a guisa de explicación–: Estos indios mugrosos lo único que hacen es molestar.

El indio miró al dependiente y luego a sus compañeros y todos se levantaron sin decir nada ni mostrar descontento.

Mariana echó una ojeada a su alrededor. Sus ojos ya se habían acostumbrado a la débil iluminación y le sorprendió ver la máscara de la resignación impresa en los rostros de esa gente que se limitaba a permanecer en silencio, muy juntos unos contra otros para protegerse del frío.

Ella dudó entre sentarse o no, pero se decidió ante el gesto enérgico del dependiente, quien cogió la taza de café y abandonó el mostrador para colocarla sobre la mesa. Ella se sentó

maquinalmente, todavía confusa por la situación aunque sin ánimos para protestar. Se sentía tan cansada y ansiosa.

Para colmo cuando llevó la taza a sus labios se encontró con que el café estaba tibio. Bebió un sorbo y lo dejó a un lado. Pensó en reclamar pero no quería complicar más las cosas y resolvió callarse. Además, podía llamar la atención. Todo le resultaba tan extraño, tal vez tenías razón, Raúl: habitamos un mismo país pero somos tan distintos.

Abrió la cartera y sacó un cigarrillo. Buscó inútilmente los fósforos y cuando se dio cuenta que tendría que pedirle fuego al hombre del mostrador hizo una mueca de fastidio y casi le asomaron lágrimas de rabia. Ya no soportaba tanta espera e incertidumbre.

Recuerda que donde tú estés yo siempre estaré contigo. Recuerda que yo nunca dejaré de vivir dentro de ti. Suceda lo que suceda, hasta el final de los días, tú habitarás mi corazón y yo habitaré el tuyo.

La llama se alzó delante de su rostro y ella se sorprendió. Uno de los extranjeros se había acercado a su mesa y le extendía un encendedor.

- Gracias -dijo ella.

Aspiró profundamente, con ganas, y soltó una densa bocanada de humo.

- *It's cold* -le dijo el hombre. Tenía el pelo rubio cortado casi al rape y un impermeable de tela sintética.

- *Yes, it's cold* -dijo ella-. *Too cold.*

- *Oh, you speak english. ¿Are you going to Cusco?*

Ella asintió levemente y lamentó haberse expresado en inglés. Las instrucciones habían sido muy claras: no debía confiar en nadie. Podía tratarse de un falso turista. Al menos, por el corte de cabello parecía un marine.

- *We are going there* -prosiguió el hombre-. *My wife and I want to visit Machu Picchu. We are Americans. We have seen a picture about it and we think it's a terrific place. Do you know Machu Picchu?*

- *Yes, it's a wonderful place.*

- *¿Would you like to join us and tell something about Machu Picchu? We love the incas and their old monuments.*

- Of course. Later if you don't mind. Now I have a terrible headache. Please excuse me.

El norteamericano regresó a su mesa y Mariana respiró aliviada. Ya se las arreglaría más tarde para evitarlos. Pensó en los turistas que solían admirar extasiados las ruinas incas y recordó las ardorosas discusiones que Raúl promovía en la clase de historia.

El había insistido con frecuencia en que los conquistadores no valoraron realmente lo que habían destruido y que los españoles de hoy deberían palidecer de vergüenza como los alemanes que visitaban los restos de Auschwitz. Ella lo había acusado de estar dominado por un fanatismo irracional y una confusión ideológica. El, a su vez, le había imputado el papel de defensora de las clases dominantes. Indignada, ella le había manifestado que no estaba dispuesta a permitirle ningún agravio y, antes de que él pudiera reaccionar, le había propinado una sonora bofetada en medio del estupor de la clase. Así se habían conocido. Te quedaste frío, amor, y te tocaste la mejilla y me miraste y, luego, ante el desconcierto general y contra todo pronóstico, empezaste a matarte de risa. Inconteniblemente.

Recuerda que donde tú estés yo siempre estaré contigo. Recuerda que yo nunca dejaré de vivir dentro de ti. Suceda lo que suceda, hasta el final de los días, tú habitarás mi corazón y yo habitaré el tuyo. Nada podrá separarnos, ni el tiempo ni la distancia lograrán...

2

El guardavías entró en la fonda y anunció que el tren reanudaría la marcha. Lentamente los indios cogieron sus fardos y comenzaron a salir al andén. Mariana pagó, cogió su maletín y caminó hacia el tren. Entró en el vagón de primera y volvió a ocupar su asiento. Al fondo, el norteamericano y su esposa le sonrieron. Ella fingió estar distraída y miró a través de la ventanilla.

Una pareja de indios con sus rostros hieráticos e inescrutables permanecía sentada en una banca del andén. Mariana se preguntó si era posible vislumbrar en ellos a los soberbios y poderosos señores del imperio. Necesitan un guía, le había dicho Raúl. Necesitan de gente como nosotros que les ayude a recuperar la dignidad y a luchar contra los abusos y la miseria. Eres un soñador, había alegado ella. Un soñador incorregible.

Sonó el pito del tren y éste comenzó a moverse con parsimonia, como un hombre que tuviera algunos huesos atrofiados y se desplazara con enorme dificultad. Era una máquina antigua que ascendía penosamente las empinadas cuestas y cuyas convulsiones la asemejaban a una cafetera pasada de moda. La locomotora debía ser de los tiempos de la guerra y Mariana no pudo evitar que surgieran en su memoria aquellos viejos y lentos trenes italianos en los que habían recorrido el interior de la península durante la época del exilio.

Miró el reloj y la tristeza me invade, Raúl, ante el peso del recuerdo. Eramos pobres y felices en París y nos queríamos tanto.

acabar con el amor que nos une. Sí, sé que te suena a ilusión, a fantasía de colegial enamorado, pero la verdad es que nuestra pasión es...

Cuando pasó el controlador Mariana le pidió fuego y encendió un cigarrillo. El vagón estaba medio vacío. Estiró las piernas y las colocó sobre el asiento ubicado enfrente suyo. Luego cerró los párpados para descansar un momento y se dejó arrastrar con suavidad por el monótono vaivén del tren. Volvió a repasar mentalmente las instrucciones.

La vida es sueño, pensó y sus labios se curvaron en una sonrisa. Sólo a Raúl se le hubiera podido ocurrir utilizar a Calderón de la Barca para una contraseña. El contacto diría esa frase y ella debía completar el verso final. No sabía cómo estaría vestido y también ignoraba si se trataba de un hombre o de una mujer. Razones de extrema seguridad, compañera, le había dicho la voz del tipo que le había susurrado las instrucciones durante una función de cine. Yo no soy su compañera, había replicado ella con fastidio. Ya verá que algún día lo será, había concluido con tosquedad su anónimo interlocutor.

Hasta el momento había seguido las indicaciones al pie de la letra. Había tomado el primer vuelo de ese día con el itinerario Lima-Arequipa. A su llegada se había registrado en un hotel céntrico y había permanecido dentro de su habitación pretextando estar afectada por el mal de altura. Luego había solicitado que le hicieran una reserva para el vuelo de retorno a la capital de esa misma tarde, arguyendo la complicación de su malestar físico. Finalmente había abandonado el hotel en un taxi en dirección al aeropuerto pero, al llegar a éste, en vez de encaminarse al mostrador de la compañía aérea había salido por otra puerta y cogido otro taxi con destino a la ciudad. Le había pedido al conductor que le diera un paseo por el circuito turístico habitual y, por último, cuando el reloj marcó las cuatro y media, había hecho que la llevara a la estación del tren. Había arribado allí a las cuatro y cincuenta. En seguida había comprado un boleto de ida al Cusco, vía Puno, y se había embarcado en el tren de las cinco un minuto antes de su partida. El contacto aparecería en cualquier momento durante el trayecto.

indestructible. No en vano hemos pasado juntos tantos buenos y malos momentos y la ausencia física de todos estos años sólo ha contribuido a fortalecer ese sentimiento que nos invade y desborda porque...

¿Cuántos años habían pasado desde la última vez que vio a Raúl? ¿Seis? ¿Siete? No le gustaba evocar la despedida en aquella ventosa tarde de noviembre en la Gare de Lyon. Ella se alejaba en el tren hacia Madrid mientras él la observaba con una sonrisa desde el andén. Cuánto te habrá costado esbozar esa sonrisa, amor. Era yo quien partía y me mordía los labios para contener las lágrimas. Así será menos doloroso, había dicho él. La partida siempre es más difícil para el que se queda. Tú partes a España de vacaciones y al día siguiente yo tomo el avión a Lima. Así no me verás partir. Una pequeña ficción para evitar el derrumbe.

Todavía podía sentir cómo se le atragantaban las ostras en aquel restaurante de la Place Clichy la noche en que él le comunicó su decisión. Llevaban tres años en París. Los dos primeros habían sido muy duros. Expulsados de su país, sin

documentación en regla, habían vivido el drama de los exiliados latinoamericanos. Luego, de pronto, como si la suerte hubiera estado aguardándolos en la acera del frente mientras ellos se limitaban a dar vueltas en torno a la misma manzana, la vida dio un vuelco. El consiguió un puesto de profesor universitario y ella fue aceptada para un trabajo permanente como traductora de la UNESCO. El dinero ya no fue un problema y no tuvieron que depender más de las instituciones de refugiados o de la generosidad de los amigos.

La bonanza fue tal que pudieron realizar el viaje por Italia y luego asistir a la gran fiesta en Barcelona con la que su amigo el escritor Alfredo Bryce celebró sus cincuenta años. Nos estamos aburguesando, sentenció él. Habían olvidado cuál era su deber pero, afortunadamente, todavía estaban a tiempo para recapacitar y enmendar el rumbo. Y, como de costumbre, su conclusión fue inapelable.

tú y yo, amor, somos uno. Tú me perteneces a mí como yo te pertenezco y no habrá nadie en todo el planeta capaz

El decidió invitarla a una última cena, simbólica, con esas ostras que tanto la volvían loca y un estupendo vino blanco, desde luego, a manera de despedida de aquella existencia ilusoria y artificial, tan discordante con la difícil gesta que debían emprender en su país, donde los compañeros morían todos los días, amor.

Al diablo con los compañeros, había gritado ella ante el asombro de los atildados comensales. Por supuesto, había agregado él sin perder la compostura, puedes abstenerse. Te aseguro que comprenderé tus razones y no te lo reprocharé en lo más mínimo y, claro está, te seguiré queriendo con la intensidad de siempre. Y luego, como si no hubiera sucedido nada, había comentado como algo casual: ¿Sabías que en los años veinte, Joyce y Hemingway solían venir aquí a comer ostras? Cuando tenían dinero, obviamente.

Apenas terminó de pronunciar la frase ella le arrojó la copa de vino a la cara y abandonó precipitadamente el restaurante.

Terco. Siempre fuiste terco, Raúl, pero te quiero tanto.

Cuatro años después de la separación, abrumada por la nostalgia y tentada por una amnistía del gobierno, Mariana

regresó al Perú. Había recibido una que otra carta de Raúl pero la comunicación fue tornándose más difícil a medida que recrudecían las acciones de los grupos políticos clandestinos. Asimismo, la represión policial había empezado a asestar duros golpes a la subversión.

Hacía casi un año que no tenía noticias suyas cuando recibió el mensaje. Raúl necesitaba reunirse con ella lo más pronto posible. Al principio había pensado rehusar. Era peligroso, sobre todo para ella que había abandonado la militancia política. Corría el riesgo de verse absurdamente implicada. Sin embargo, no tuvo el valor de negarse. Tal como iban las cosas quizás no habría otra oportunidad.

de separarnos, querida mía. No, ya ni siquiera la muerte
 – Mamay –escuchó una voz mientras sentía que alguien la removía del brazo.

3

– Mamay –repitió la voz sacándola de su ensimismamiento. Era un niño. Vestía un poncho raído y llevaba un chullo de lana en la cabeza.

– ¿Qué pasa? –dijo ella un tanto desconcertada. Había estado a punto de quedarse dormida a pesar del traqueteo del tren.

– Hay un señor que quiere hablar contigo, mamay –murmuró el niño.

– La contraseña –balbuceó ella.

– Manan –dijo el niño en quechua.

– La vida es sueño –insistió ella.

– Manan, mamay.

El niño la miraba sin comprender y por último la cogió de la manga y empezó a tirar de ella.

– Ven, mamay.

Ella se pasó una mano nerviosa por los cabellos. Miró su reloj: pronto serían las tres de la madrugada. Echó una ojeada rápida en torno suyo y luego dijo:

– Bah, al diablo con la contraseña. Vamos...

Se incorporó y siguió al niño por el pasillo. Dejaron el vagón de primera clase y salieron a la intemperie. El frío era devastador. Luego atravesaron dos vagones de segunda hasta llegar

a la tercera clase. El niño se hizo a un lado para que entrara y ella se topó con un recinto atestado de gente. A diferencia de los otros, los asientos de tercera eran unas largas bancas adosadas paralelamente a las paredes del vagón, más una doble banca central en la que las espaldas de los pasajeros se soportaban mutuamente.

Los indios la miraron sin mostrar extrañeza y ella no supo qué hacer. Entonces el niño la jaló del abrigo y le dijo:

- Siéntese ahí, mamay.

Una india enfundada en una gruesa pollera y un indio que usaba un polvoriento sombrero de fieltro negro le abrieron un espacio.

Mariana se sentó y la proximidad de los cuerpos le transmitió una ola de calor.

- Se está mejor aquí que en primera, ¿no? -le dijo el indio de al lado en correcto español-. Parece un poco incómodo pero a la larga es más confortable porque se siente menos frío. -A continuación sacó una botella debajo del poncho y se la ofreció.

Ella lo miró con perplejidad.

- Es aguardiente -explicó él-. Beba un poco. Le hará bien. Se debe haber congelado allá afuera. Ah, me olvidaba: la vida es sueño...

Ella cogió la botella como una autómatas y al cabo de unos instantes de vacilación dijo:

- ...y los sueños, sueños son. ¿Dónde está Raúl?

- Raúl no ha podido venir.

- ¿Usted me llevará dónde él?

El indio meneó la cabeza.

- Me temo que eso no será posible, señora. Beba un poco, por favor.

- No quiero beber. Yo he venido para ver a Raúl.

- Lo siento mucho -dijo él.

- No entiendo nada -dijo ella, un tanto alterada-. He hecho este largo viaje para encontrarme con Raúl.

- Créame que lo siento, señora. Lo siento de veras. El compañero Raúl falleció ayer por la tarde.

- ¿Qué dice? ¿Qué diablos está diciendo?

- Hicimos todo lo posible, señora. Hace una semana nos emboscó una patrulla del ejército. Cayeron varios compañeros y Raúl quedó mal herido. Tratamos de curarlo pero la herida era grave. Había perdido mucha sangre. El pidió verla y por eso le avisamos. Y créame que resistió hasta la última de sus fuerzas. Fue muy valiente. Le dejó esta carta. Ahora debo irme. Adiós, señora.

El indio se levantó y salió del vagón y desapareció en la oscuridad de la noche.

Un momento después, la india de la pollera gruesa le preguntó en quechua al niño:

- ¿Por qué llora la mamay?

El niño se lo dijo.

La india se volteó hacia la india de su costado y le susurró algo al oído. Esta era una muchacha y tenía las mejillas rosadas por el sol de los Andes y dos largas trenzas negras que le caían sobre los hombros. Entonces entornó los ojos y elevó ligeramente la cabeza y empezó a cantar con una voz dulce y melodiosa un huayno tristísimo y las demás indias del vagón corearon su canto.

El niño posó su mano pequeña y morena sobre la mano de Mariana.

- No llores, mamay -le dijo-. El taita Raúl está arriba, junto con el Wiracocha. Ya no se podrá morir más.

podrá derrotarnos jamás. Recuerda que nuestro amor es superior a la muerte. No sé cómo decírtelo todo con palabras, sin abrazarte y sin acariciar tu pelo y besarte la boca y sentir tus labios cálidos y húmedos. Tampoco sé si esta carta llegará a tus manos y esa incertidumbre me causa una profunda desesperación. Una vez más, recuerda que donde tú estés yo siempre estaré contigo. Te quiero tanto, amor mío.

MODERNIDAD PARA INDIOS [Sobre *Hijos de la medianoche* de Salman Rushdie] /
JOSÉ GUILLERMO NUGENT

Para Ana, hija de medianoches

Introducción



Al fines de los años ochenta, el novelista indio Salman Rushdie ingresó al especial circuito de la fama que generan los medios de comunicación masivos. Esa celebridad intensísima y volátil que no conoce ni pasado ni futuro. La "noticia" consistía en la condena a muerte que había lanzado contra su persona el gobierno chiíta de Irán. La falta entonces invocada fueron unas supuestas ofensas al Islam que estarían contenidas en la novela *Versos satánicos*. Esa condena, puede decirse, estaba prefigurada desde algunos años antes.

En 1981 Rushdie dio a conocer una auténtica obra maestra: *Hijos de la medianoche* [*Midnight's Children*]. La novela destaca, entre varias otras cosas, por plantear una radical visión de la modernidad, y además desde escenarios tan poco propicios, aparentemente, como la India, Pakistán o Bangla Desh.

El discurso moderno generalmente ha sido asociado con la innovación tecnológica y el desarrollo del capitalismo o bien con la vanguardia artística. En un mundo marcado por la pobreza, la violencia y la intolerancia, pareciera no haber espacio para una perspectiva moderna; más bien se trataría de un mundo "tradicional", arcaico. Esa gente que seguiría sus

tradiciones con la misma inevitabilidad que una abeja construye las celdas de un panal.¹

Sin embargo, la novela de Rushdie rescata lo que es el impulso más fuerte de la condición moderna: la capacidad de poder reconocer a los contemporáneos como humanidad. La discusión sobre el carácter moderno de la realidad tropieza con ciertas comprensibles desconfianzas. La principal de ellas acaso sea el suponer que la reivindicación de la modernidad es una manera de soslayar los problemas de las identidades colectivas y asumir un cierto elitismo de espaldas a una población que mayoritariamente sería "no moderna".

El tema central de la novela que comentamos precisamente es el de la identidad humana en por lo menos tres planos claramente diferenciables: la historia familiar, la perspectiva político-generacional y la propiamente individual. Todo ello desplegado sobre el telón de fondo de la historia reciente del Asia Sudoccidental. En vez de una solemne epopeya, el resultado es una singularísima narración en la que sátira, panfleto y tragedia logran una síntesis de lo que hoy puede considerarse una cultura modernista desde el Tercer Mundo, el Sur o como quiera llamársele. Sencillamente es lo que muchos llamaríamos nuestra sensibilidad.

No pocas veces esta novela ha sido comparada con *Cien años de soledad*. Si con eso quiere aludirse a una calidad extraordinaria es aceptable el símil. Pero si con ello se quiere insinuar un paralelismo de temáticas, las diferencias son llamativas y, por eso mismo, aportan una perspectiva para considerar la realidad social que usualmente no es muy transitada en los debates latinoamericanos.

Los comentarios que siguen toman como pretexto esta novela para discutir la perspectiva de una cultura moderna como elemento crítico y de interpretación de formas alternativas de vida. Durante mucho tiempo se ha insinuado la sinonimia de lo popular y lo arcaico.² De este modo, demandar justicia en

1. Marx empleó una imagen similar para referirse justamente a los trabajadores de la India.

2. Una exposición polémica de los prejuicios de este género en la comunidad de investigadores de ciencias sociales en el Perú, puede

nuestros países, y obviamente me refiero al Perú en primer lugar, se asocia con la exclusión, o al menos prescindencia, de cualquier pretensión de modernidad. Nuestro punto de vista, es que semejante exclusión es uno de los más importantes obstáculos para reconocer «lo que está pasando» y situarse en el presente.

I. La modernidad sobre un tapete verde

Conviene precisar a qué nos referimos cuando señalamos que *Hijos de la medianoche* es un hito de la modernidad contemporánea. El propio término modernidad tiene una asombrosa variedad de acepciones. Esto no es un defecto. Lo que sucede es que nos encontramos ante uno de esos conceptos que sólo adquieren sentido para delimitar una realidad histórica. A diferencia de conceptos propiamente sustantivos, es decir, aquellos que son equiparables en los términos de una definición unívoca, por ejemplo, capital, ahorro, utilidad, constitución política, etc., la modernidad es como un concepto formal pero de una gran importancia. Cumple una función muy parecida a esos triángulos que se usan para agrupar las bolas del juego de billas al inicio de una partida. Son de mucha ayuda en un primer momento, pero luego es necesario retirarlo si se quiere jugar propiamente.

Muchas veces nos sucede, particularmente en lo referente a la recepción de teorías sociales o corrientes estéticas, como si estuviésemos con el taco en la mano, inclinados sobre la mesa, un ojo cerrado afinando la puntería, el cigarro en un costado de la boca, las mangas de la camisa subidas hasta los codos y creyendo que hay que jugar con el triángulo puesto, a riesgo de "desordenar" las esferas agrupadas en su interior. Eso podría ser una buena descripción del intelectualismo. O, tomando un ejemplo más cercano a la novela que comentamos, cuando una señora le pregunta a otra señora si sabe cómo se prepara un seco de cordero o cebollitas encurtidas, no le está pidiendo

verse en: María Isabel Remy, "¿Modernos o tradicionales? Las ciencias sociales frente a los movimientos campesinos en los últimos 25 años" en: Varios autores, *La presencia del cambio: campesinado y desarrollo rural*. Lima, Desco, 1990; pp. 77-117.

una respuesta alusiva a la lectura de una receta. Lo que quiere saber es si su amiga ha hecho o puede hacer de modo afortunado esos preparados. Es una pregunta por la sazón antes que por la erudición. Y esta es una distinción de mucha importancia no sólo en actividades culinarias sino en la vida en general.

Con el término de modernidad y su discusión, debemos evitar, en consecuencia, olvidarnos de retirar el triángulo de la mesa en el momento oportuno, así como saber que a la pregunta por la receta no hay que responder necesariamente con una cita bibliográfica.

II. Sobre los odios bienintencionados

En la mayor parte de los debates europeos la modernidad va estrechamente asociada con el proceso de la Ilustración, con el ejercicio autónomo de la razón individual que permitiría a la humanidad salir de un estadio de infancia para pasar a otro marcado por la adultez y la audacia.³ La razón es lo que permite salir de una minoría de edad y el ideal es una persona "inteligente". Esto último no ha sido formulado explícitamente de un modo clásico, pero, siguiendo el consejo de Wittgenstein, la manera de saber cómo funciona una regla es por su concepción del error. En este paradigma ilustrado de la modernidad, la mayor infracción es la imbecilidad. Por ejemplo, en determinados países puede considerarse que el insulto por excelencia, la mayor descalificación moral, es decir de alguien que es un imbécil. Pero hay otra manera de invocar la razón, que es la exigencia de la tolerancia, o dicho de otro modo, el problema central no es tanto la ignorancia como ausencia de conocimientos, sino la aparición del odio, del fanatismo. Estos sentimientos y disposiciones de ánimo además no andan flotando por ahí. Están encarnados en determinados planteamientos que generalmente asocian el odio con la necesidad de alcanzar algún bien, sea de tipo religioso o político. Si algo permite el ejercicio de la razón, no será tanto enfrentarse con la "ignorancia

3. El texto clásico donde esta problemática es presentada es un breve artículo de Kant: "¿Qué es la Ilustración?" Existen varias versiones en castellano de este trabajo.

cia" como hacer frente al odio, denunciar el abuso. Este es uno de los aspectos que más intensamente trabaja Rushdie a lo largo de esta novela. El enfrentamiento contra el odio, en este caso, aquél provocado por el fanatismo religioso es uno de los principales hilos conductores de la obra. Lo vemos de modo nítido en un pasaje que muestra a Aziz, el abuelo del protagonista, enfrentado ante un dilema: o bien debe aceptar las virtudes normativas del odio, o bien exponerse a ser acusado de impiedad. El odio como condición para la piedad es el principal elemento sometido a crítica.

En un momento aparece un diálogo ilustrativo de lo que planteamos. Aziz, nacido en Cachemira y con estudios de medicina en Alemania, es un personaje de un talante marcadamente apacible. Sin embargo, en una ocasión monta en cólera y echa de su casa a empellones al instructor de religión musulmana de sus hijos, que había sido contratado por su esposa:

«Y Aziz... ¿Sabes lo que le estaba enseñando ese hombre a nuestros hijos?... Les estaba enseñando a odiar, mujer. Les dice que tienen que odiar a los hindúes, y a los budistas y a los *jains* y a los *sikhs* y a no sé qué otros vegetarianos. ¿Te gustaría tener hijos que odiaran, mujer? ¿Te gustaría a ti tener hijos impíos?... La Reverenda Madre se imagina a legiones del arcángel Gabriel descendiendo de noche para llevar a su pagana prole al infierno.» (p. 64).⁴

No se trata de cualquier tipo de odio, el que se alude en el fragmento es probablemente la forma más implacable: el odio a las diferencias. Se enseña, se socializa, mediante el odio "puro" o purificador, lo que tiene como contraparte la activa exclusión de todos los que no comparten esa pureza básica. En esto consiste la intolerancia, en hacer de la diferencia algo punible, sancionable. Así, el odio se convierte en fuerza preservadora de la identidad, y ésta, además, es definida en términos que excluyen cualquier consideración individual. Porque otro

4. Las citas las tomamos de la traducción de M. Sáenz. Ed. Alfaguara, Madrid, 1984.

rasgo de la intolerancia consiste en rechazar a alguien no porque sea una persona determinada o haya hecho algo en particular. No, se le rechaza por algo que no requiere el reconocimiento de la singularidad. Es decir, no hay nada "personal", se trata simplemente del cumplimiento de una obligación moral.

Un aspecto ampliamente tratado en esta novela es la distinción entre el odio sectario y fanático que aniquila la personalidad además de la existencia de los otros y la cólera que surge como producto de la indignación ante la arrogancia de los poderosos. Pero aquí ya no se trata de ningún odio "principista", se propone un hostigamiento incansable contra aquellos que pretenden impedir la vida. Específicamente, se aborda la lucha contra quienes pretenden hacer de la modernización el pretexto para impedir los nacimientos.

India, como es sabido, es uno de los países donde diversos gobiernos han tratado de imponer compulsivamente la esterilización como una manera de frenar el crecimiento demográfico. Esta circunstancia es la que hace más clara la oposición entre modernización y modernismo. La peor de las atrocidades que registra esta novela es el intento gubernamental por establecer una racionalización tecnológica a cambio de eliminar la capacidad creadora primordial.

Esto ayuda a entender también la extraordinaria proliferación de nacimientos que exhibe la novela en toda su extensión, haciendo de ese mero hecho un elemento de denuncia. El modernismo para Rushdie no es algo identificado con lo que Weber caracterizó como la acción social racional orientada a fines; es decir, el tipo de significado que encontraría una materialización en los procesos de modernización tecnológica. Usualmente se supone que el hombre "moderno" es el que estaría totalmente subsumido en ese universo de significados, a lo cual correspondería una visión desencantada del mundo y en el que la actividad mental por excelencia sería el cálculo, algo así como alcanzar la perfección mediante la cantidad, la medida.⁵

5. La vecindad entre desencantamiento y violencia en política es algo que se presenta con sistemática frecuencia. Señalar la dominación

III. La crítica modernista

La dimensión universalizadora del modernismo se pone a prueba en la capacidad de neutralizar, de rechazar el odio como método. Ninguna meta, aunque posea alcances cósmicos, podrá ser suficiente para permitir que el odio se convierta en un elemento central de socialización. Un planteamiento así puede resultar disonante en determinados contextos culturales. Pero, obsérvese cómo el rechazo de Aziz al fanatismo religioso presupone en cierta medida la crítica a una racionalidad instrumental. En efecto, un rasgo central de las propuestas culturales modernistas fue el enfrentamiento, desde sus inicios, a las pretensiones homogenizadoras de la racionalidad instrumental. Como en ninguna otra organización social, la relación medios-fines alcanza niveles de *explicación del mundo*. En ese contexto, radicalizar la crítica no implica hacerlo únicamente hacia el cálculo como ideal de actividad racional. Significa también cuestionar cualquier acción negadora de la personalidad en nombre de un determinado fin.

Con distintas modalidades, esta vertiente crítica es probablemente el mayor aporte de la cultura modernista para una comprensión de la humanidad como escenario fundamental de la vida. Ni el cálculo, ni las promesas ultraterrenas son justificación suficiente para perpetrar una agresión contra la humanidad, como realidad tangible y como categoría de pensamiento. Al final de la novela, esta energía modernista se aprecia en la audaz propuesta de integrar el discurso de la verdad con el diálogo amoroso.⁶ Una pretensión que puede resultar inverosímil en un texto tan cargado de violencias y muertes como esta novela.

como el momento central de la política, tal como postuló Max Weber, es la inevitable consecuencia de postular la imposibilidad de otra racionalidad que no sea la basada en el cálculo individual. Véase, entre varios otros textos, la conferencia *La política como vocación* (hay varias ediciones en castellano).

6. Abordamos este problema en el apartado VIII de este trabajo.

IV. El héroe moderno

Como toda perspectiva cultural, el modernismo contiene una particular propuesta de persona. La universalidad de sus alcances no impide que se diseñen ciertos tipos de personalidades "modernas". El rasgo más destacable es que **no son personajes que puedan ser catalogados como "superhéroes"**. Acaso lo más extraordinario del héroe modernista consiste en poder reconocerse desde la cotidianidad. Alguien muy distinto a quien alcanza las alturas de la omnipotencia merced al cálculo o a una vida ritualmente piadosa.

El arte es presentado como una actividad más y el artista como la contraposición del ideal apolíneo. El arte es una forma de entretenimiento que mantiene vínculos con los juegos y diversiones más elementales que puedan tener las personas.

La perspectiva moderna ha producido dos tipos de héroes. Uno es el representado por la figura hegeliana de la conciencia desventurada, la experiencia de quien se sabe irremisiblemente escindido entre una necesidad de absoluto y una existencia histórica donde todo es conocido a partir de sus limitaciones. El otro es el tipo carnavalesco que aparece como la negación deliberada de la perfección. Ahí donde la conciencia desventurada encuentra el desgarramiento, el héroe carnavalesco encuentra el motivo de su plenitud artística. El trágico sufre ante la imposibilidad de la perfección; el modernista hace de esta imposibilidad el punto de partida para diseñar una realidad alternativa. El modernista lleva la paradoja hasta el límite. Por ejemplo, se trata de un héroe que sin embargo no es protagonista. Su existencia y su arte aparecen como en un discreto segundo plano. No es que pase desapercibido, pues su presencia muestra que lo extraordinario de la creación artística es que justamente recuerda *también* su carácter ordinario, de cosa de todos los días y de asunto de todas las personas.

Rushdie presenta el problema del héroe modernista a través de un personaje, Nadir Khan, que aparentemente está como en la nada y su presencia misma es la negación de cualquier heroísmo omnipotente:

«...hay un tipo extraño, blando y barrigón, con los ojos como charcos estancados y el cabello largo como el de

un poeta. Nadir Khan, el secretario personal del Colibrí. Sus pies, si no estuvieran congelados por la instantánea, se estarían agitando con desconcierto. Masculla a través de su sonrisa necia y rígida: "Es verdad; he escrito versos..." Y entonces Mian Abdullah lo interrumpe, re-tumbando a través de su boca abierta, con destellos de dientes afilados. "¡Y qué versos! ¡Ni una rima en páginas y más páginas!..." Y la Rani, amablemente: "¿Modernista?". Y Nadir, tímidamente: "Sí" [...] La voz de Nadir brotando bajamuybaja de la imagen descolorida: "Yo no creo en el gran arte Mian Sahib. El arte tiene que estar hoy por encima de las categorías, mi poesía y -bueno- el juego del-tiro-a-la-escupidera son iguales."» (p. 68).⁷

En el conjunto de la trama este personaje es de una especial importancia. Sus posteriores apariciones estarán marcadas por una presencia subterránea o en medio de la clandestinidad política y amorosa. Nadir Khan es uno de los personajes que permite al autor hacer la descripción del modernista ya no como héroe ilustrado, como el caso del abuelo Aziz. Por el contrario, el protagonismo de Nadir reside justamente en no ocupar el centro de la escena. Siempre en un segundo plano: viviendo bajo el suelo, o dirigiendo una organización política desde la clandestinidad, y amando también en secreto. Y nada de ello aparece como una especie de defecto o rasgo negativo del personaje. En ese descentramiento reside su atractivo. Nadir es un héroe porque renuncia a cualquier aura épica. Esta es una de las propuestas centrales de la novela. Los personajes destacan no porque sean representantes de una homogénea

7. Resulta de interés hacer notar que Wittgenstein empleaba una imagen muy similar para describir la situación de la filosofía: «Estamos bajo la ilusión de que lo peculiar, lo profundo, lo que es esencial en nuestra investigación reside en que trata de captar la incomparable esencia del lenguaje. Esto es, el orden existente entre los conceptos de proposición, palabra, deducción, de verdad, de experiencia, etc. Este orden es un *super*-orden entre -por así decirlo- *super*-conceptos. Mientras que por cierto las palabras «lenguaje», «experiencia», «mundo», si es que tienen un empleo, han de tenerlo tan bajo como las palabras «mesa», «lámpara», «puerta».» (*Investigaciones filosóficas*, 97).

identidad colectiva. Su mérito consiste en presentarse en toda su sencillez y cotidianidad. Es un recurso que en la novela permite establecer el contraste con los personajes deliberadamente solemnes. Piénsese en los militares que aparecen con frecuencia en los diversos capítulos y donde uno de los momentos más propiamente carnalescos está representado por las desventuras del comandante Sabarmati con su esposa Lila.

V. ¿Y la historia?

Resulta de interés indicar ciertas diferencias con estrategias narrativas como las de García Márquez. Para el novelista colombiano, la manera de componer la trama de una novela consiste en mostrar a gente sencilla haciendo cosas extraordinarias y, con frecuencia, literalmente sobrehumanas, "maravillosas". *Cien años de soledad* mostraba cómo pueblos considerados atrasados y relegados al olvido podían, sin embargo, ser escenario de eventos históricos y sobrenaturales al mismo tiempo. García Márquez restaura una condición épica a pueblos que sistemáticamente habían sido relegados a la insignificancia. En suma, lo extraordinario aparece como reivindicación histórica. El planteamiento en *Hijos de la medianoche* es casi totalmente opuesto. Aquí los personajes insignificantes aparecen como tales, pero con una prolijidad tan abrumadora que les permite ocupar todo el escenario. Y no se trata de una ocupación puramente "insignificante", accidental. En ese cúmulo de existencias insignificantes es que Rushdie despliega el escenario increíblemente diverso de la India contemporánea. La propuesta del novelista indio representa algunas ventajas. La más importante quizás sea la posibilidad que se abre para describir con fascinante meticulosidad la vida cotidiana de los personajes; sus entretenimientos, sus comidas, sus conversaciones de todos los días. Ningún personaje habla para la Historia, dirigiéndose a una posteridad imaginada. En García Márquez la estrategia narrativa consistiría más bien en un movimiento de ocupación de los espacios de la "Historia", con personajes mítico-populares. Es la diferencia que hay entre recrear Bombay e inventar Macondo. Son dos maneras distintas, aunque no

necesariamente contrapuestas, de abordar los problemas de las identidades colectivas y la creación de la comunidad política. De este aspecto nos ocuparemos posteriormente.

Por ahora nos interesa retener el problema de proponer la perspectiva histórica como instancia de realidad en esta novela. Desde el comienzo, el cuestionamiento central está dirigido a la "Historia", en una doble perspectiva. En lo que tiene de invención de una determinada cultura, la "occidental", para representarse a sí misma como el centro del escenario humano. Y por otra en lo que implica de negación de las existencias individuales. La Historia no puede convertirse en sustituto de la conciencia de las personas. Ambas dimensiones son simultáneamente cuestionadas y probablemente en este recurso se ve una de las mayores atracciones de esta producción literaria. La Historia como invención occidental es mostrada como una explicación del mundo social, según la cual unos cuantos serían los elementos activos, portadores de la razón y la civilización y el resto de personas estarían condenadas a la mera pasividad, a servir de objetos de observación de aquellos que se amparan en el discurso de la historia.

No siempre se ven con nitidez las consecuencias prácticas de ese estilo de presentar las cosas. Al reducir a ciertas gentes a la condición de objetos observables, simultáneamente se bloquea cualquier posibilidad de comunicación, de efectivo reconocimiento democrático. Describir a un grupo humano en términos puramente observables es también señalar las modalidades particulares para agredir a ese grupo.

En el Perú este recurso ha sido eficazmente manejado para impedir la posibilidad de creación de una comunidad política. La "indigenización" de los problemas nacionales ha sido una usual manera de eludir el reconocimiento de los problemas para crear una comunidad política.⁸ Con los "indios" no es posible hablar. Decir cosas acerca "del indio" ha sido una

8. Remitimos nuevamente al citado trabajo de Remy y, también de la misma autora: "Los discursos sobre la violencia de los indios: algunas reflexiones a propósito de Chiaraje" en: *Poder y violencia en los Andes*. Actas del II Coloquio del Grupo de Trabajo de Historia y Antropología Andinas - CLACSO 1990. Centro Las Casas, Cusco.

efectiva manera de excluir la posibilidad de un genuino diálogo. En esa aparente parsimonia y ponderación de quienes hablan con gesto grave sobre las crisis de identidad nacional, la desintegración social y asuntos conexos, lo que hay es una especial manera de clasificar la realidad. Casi siempre se plantea una dualidad que consiste aproximadamente en dividir el mundo social en dos partes: los peruanos milenarios por una parte y, por otra, los peruanos que hablan acerca de los peruanos milenarios. En semejante esquema de incomunicación no resulta en absoluto sorprendente la frecuente mención de presuntas y complacientes "constataciones" acerca de la inevitabilidad de la violencia.

La fijación con el espíritu de los conquistadores parece algo inmovible. El ser "peruano" pareciera exigir una diferenciación con "los indios". Una escena de la novela que comentamos alude a este problema en un contexto donde se mezclan la violencia y el ridículo:

«El atacante de Saleem: apuesto, frenético, con un bigote caído de bárbaro: os presento la figura saltarina y tirapelos del Sr. Emil Zagallo, que nos daba geografía y gimnasia, y que aquella mañana precipitó involuntariamente la crisis de mi vida. Zagallo pretendía ser peruano, y le gustaba llamarnos indios de la jungla y aficionados a las cuentas de collar; colgaba un grabado de un soldado severo y sudoroso, con sombrero de hojalata puntiagudo y pantalones de metal, encima de la pizarra, y tenía la costumbre de señalarlo con el dedo en los momentos de tensión y gritar: —¿Lo véiss salvahess? ¡Ese hombre es la sivilisación! Tenéis que respetarlo; ¡Lleva una *espada*! —Y blandía su bastón en el aire rodeado de paredes de piedras.» (p. 327).⁹

9. Aquí la versión del traductor no puede ocultar su inevitable procedencia española. Un traductor latinoamericano probablemente habría vertido este pasaje con expresiones como «¿Lo ven shalvajesh? ¡Ese hombre es la zivilización!». Todo depende de la comunidad de lenguaje de donde se provenga. Eso marca el estilo para destacar las diferencias respecto del habla habitual.

En esta escena nos interesa destacar varios aspectos. El más notorio se refiere a la relación que propone este discurso objetificador del otro; "le gustaba llamarnos indios de la jungla y aficionados a las cuentas de collar". La calificación de "indios" representa un gusto para el emisor, el placer que otorga tener un recurso para impedir cualquier trato justo. La presunta neutralidad valorativa cuando se habla de "los indios" disimula la satisfacción que produce al usuario de esa retórica que opera de modo similar a una cinta de material aislante. Pero, además, se requiere como un complemento de este dispositivo el confinamiento espacial de la gente. Se trata de indios que "son de la jungla". El espacio como condición de la animalización de las personas. "La jungla" podría ser "lo andino", sucedáneos de los calificativos que en la época de la Ilustración europea se daba a la gente para confirmarlos en su condición de humanidad disminuida o inexistente. Se trata de seres que están adscritos a la naturaleza, que pertenecen a una determinada característica geográfica. Aquí muy nítidamente aparece el recurso a la naturaleza y la descripción espacial como una manera de eludir el empleo de un término como "sociedad". A esta disolución de la identidad en el ámbito de la naturaleza se agrega la banalización de las representaciones colectivas: "aficionados a las cuentas de collar". Hay una correspondencia entre el gusto del discurso colonizador que transforma en algo no-humano al otro y el desconocer a su vez que los otros puedan tener un legítimo sentido del gusto. Se insinúa que los gustos ajenos son algo bastante próximo a la ridiculez.

Acaso no se trate de algo más que un simple azar, pero el hecho de que el emisor de ese discurso fuera un personaje que pretendía ser peruano —luego la novela indica que es una impostura, que se trata de alguien originario de Goa— invita a una referencia particular. Quizá uno de los lugares donde más ha continuado vivo este discurso sobre "el indio" sea justamente el Perú, país conocido por el culto oficial a los conquistadores. Después de la colonia, este recurso ha servido para considerar a ciertas personas, típicamente expresadas en la población campesina de la sierra, como ajenas a cualquier condición humana y, en consecuencia, a cualquier concepción compartida

de la justicia. Este aspecto, el de la justicia, es el punto central de esa elaboración discursiva, a la cual pertenece también una determinada institucionalidad. Probablemente, el Perú sea el país de América Latina donde más se habla del "indio" –en el estricto sentido aludido en el párrafo anterior– en pleno siglo XX. Una alteridad que el propio cambio económico ha hecho fuertemente ilusoria. Aquí, como en el relato de Rushdie, la alteridad está al servicio de mostrar la inevitable validez del recurso a la violencia. Pero, es necesario hacer una precisión: es porque existe una relación autoritaria que se recurre al discurso de la alteridad. Sin embargo, en la vida cotidiana creemos que las cosas ocurren de modo inverso, que el discurso de la alteridad es el motivo del recurso a la violencia. Esto no es cierto. La violencia tiene lugar cuando simplemente no hay condición humana a la cual apelar. La violencia como expresión de un impulso de dominación que considera irrelevante cualquier posibilidad de entendimiento con los demás; por lo tanto no es posible formular criterios compartidos de justicia. Podemos decir que en el Perú este problema, el de si es posible la formulación de principios generalizables de justicia, ha sido una de las cuestiones más recurrentes en nuestra existencia social y política. No es exacto afirmar que el problema no haya tenido solución. Mejor sería afirmar que se ha intentado dar dos tipos de respuesta a este desafío y que los estilos de esta respuesta al menos pueden rastrearse con nitidez desde el siglo XVI.

Por una parte, quienes consideran que ningún entendimiento es posible, apelando para ello a una base de argumentaciones de carácter religioso, cultural, social, etc. Sencillamente, con "la barbarie" no sería posible ningún tipo de comunicación y, menos todavía, de acuerdo. Ante una situación así, el recurso a la fuerza sería algo inevitable. La otra tendencia, de muy distintas maneras, ha tratado de encontrar un punto de reunión, de universalidad, a partir del cual podamos reconocernos como partícipes de un mismo proceso. Aquí no se trata de eliminar el conflicto, pues, si ese fuera el caso, no habría necesidad de plantear la necesidad de criterios de justicia. Precisamente, si hablamos de justicia es porque se requiere solucionar distintos tipos de conflicto. Si viéramos la historia desde este punto de vista, descubriríamos una serie de procesos que probablemente antes nos resultaban desconocidos.

V. Los excesos de la pobreza: un nuevo modelo de cultura crítica

Pero, mientras tanto, ¿qué? Una de las cosas que muestra Rushdie es que el rechazo a la injusticia como situación de normalidad –y a ese propósito está dedicada su novela– significa tanto saber denunciar la tragedia como ridiculizar la dominación. El victimario como fante. Ese es el caso con el Sr. Zagallo. Su ferocidad no es suficiente para borrar su básica condición de personaje risible. Lo que el novelista nos ofrece es uno de los más antiguos recursos de la cultura popular: la carnavalización, la inversión de situaciones de opresión en términos festivos. La diversión se transforma en lo real y la agresión ingresa al territorio de la ilusión. La denuncia y el carnaval son dos formas de alterar las pretensiones de normalidad que desearía reservar para sí una forma de vida injusta.

La denuncia y el carnaval nos recuerdan que las cosas no merecen ser como están y que, sobre todo, podrían ser de otra manera. Respectivamente, eso es lo que hacen ambos recursos al ser puestos en práctica. Es de la fusión de ambos, y no tomados aisladamente, como puede surgir una verdadera cultura crítica y moderna en nuestros empobrecidos países. Quedarse en lo primero puede implicar, y generalmente a eso se reduce, una suerte de rigorismo moral, una especie de lucha desinteresada contra el mal. El problema que ofrece esta unilateralización es que se trata de una postura difícilmente generalizable. El límite de todo rigorismo moral –una denuncia basada en principios desinteresados– es que fácilmente puede caer en la tentación de convertirse en una visión del mundo totalizante. Ahora bien, la cultura popular surge de un terreno que en términos contemporáneos llamamos *pobreza*.

La pobreza no es algo únicamente definible como carencia de objetos materiales –o espirituales, si se quiere–. Mejor dicho, esta es la definición de la pobreza que surge desde el discurso económico. En el nivel de las experiencias más vitales la pobreza no es carencia, sino un *exceso* de privaciones. A un mundo saturado de privaciones, querer ofrecerle como remedio un rigorismo moral es proponer una prolongación o un agrava-

miento de los actuales padecimientos, que son debidos precisamente a la privación.

El carnaval solo, simplemente, no es posible. Aquí hay un elemental dato de sabiduría popular. El sentido del carnaval es el de ruptura con el mundo de todos los días. El carnaval es maravilloso, pero en su plenitud enseña de modo elocuente que no es algo de todos los días. Lo que el carnaval dice es que se trata de acabar con ese exceso de privaciones. Este es el sentido básico de esa fiesta por excelencia. Y eso es lo que no perciben quienes se escandalizan porque gente muy pobre gasta mucho dinero en esas fiestas. De lo que se trata —y en ese terreno ocurre el enfrentamiento— es de la rebelión contra las privaciones. Pero no hay que exigir al entretenimiento lo que no le corresponde dar: ni reemplazo de la realidad, ni programa político alternativo. En las fiestas carnavalescas lo que se recuerda una y otra vez es que la realidad puede ser otra. Que se puede ser libre.

La denuncia es lo que permite aislar, señalar con el dedo, al odio fanatizado, sea bajo la forma de un lenguaje religioso, o bajo los impersonales imperativos de una esterilización compulsiva como la efectuada en la India. Sí, eso es lo que se denuncia, lo que no merece que continúe existiendo como forma de relación entre las personas. Y materiales para esta denuncia sobran, tanto dentro como fuera de esta novela. El desenfreno irreverente, por otra parte, es la afirmación de modos alternativos de vivir.

Si esta dimensión carnavalesca es la que afirma la posibilidad de otros modos de vivir, y su validación está integrada con las denuncias, lo que tenemos es un nuevo modelo de cultura crítica y que probablemente expresa con mucha claridad la perspectiva de una modernidad desde la situación de pobreza, intolerancia y violencia, tan generalizadas en los países del Tercer Mundo.

Quien, en cierto modo, es una síntesis de la denuncia y el carnaval es el poeta y dirigente político Nadir Khan; en su persona se concentran esos aspectos tan dispares. La diferencia entre Saleem Sinai, el protagonista y narrador, y Nadir es que el último aparece como un deliberado modelo de cualidades y

defectos que luego serán *experimentados* por Saleem. El discurso moderno se elabora a partir de las características generales de Nadir y de la experiencia de Saleem. A nuestro entender, existe un motivo de estrategia narrativa que exige este desdoblamiento.

En primer lugar, por la misma concepción modernista, Nadir no puede ser un personaje único, necesariamente debe estar acompañado por otros personajes diversos; pero además está el problema de la integración de los tres niveles de experiencia de Saleem: el familiar-tradicional; el político-generacional y el de la experiencia individual. Es en este aspecto donde el novelista muestra la vía privilegiada de acceso a la emancipación.

Tenemos entonces una perspectiva de modernidad cultural que difiere de los patrones clásicos de la Ilustración. Lo que está en juego no es asunto de saber enciclopédico o de razón universal. La modernidad que se retrata aquí es de un carácter muy diferente.

VI. Un descubrimiento colérico

Es el momento de abordar el decisivo problema de las experiencias de Saleem Sinai, el protagonista de la novela. *Hijos de la medianoche* trasmite con especial intensidad la necesaria búsqueda de una identidad personal. La historia de la familia, desde que el abuelo Aziz regresa a Cachemira con su flamante título alemán de doctor en medicina, hasta el nacimiento del protagonista da un marco de referencia que es el de la leyenda familiar, integrada a la historia más amplia del país donde viven. El punto de fusión de los tres niveles mencionados se encuentra en la fecha de nacimiento del protagonista: el 15 de agosto de 1947, día de la independencia de la India. Pero hay un detalle adicional, el protagonista nace en la medianoche, y junto con él, varios otros niños y niñas en todo el país, que constituyen el momento generacional de los *hijos de la medianoche*. La historia personal y la historia del país, y de los que específicamente nacieron esa medianoche quedan de esa manera indisolublemente unidas.

Las increíbles peripecias que forman la existencia de Saleem Sinai son una especial mezcla de malentendidos y discriminaciones. Puede decirse que la vida de Saleem es una existencia deformada, golpeada por la vida en su sentido más literal. Llevando a espaldas no solamente los maltratos por su apariencia física, sino también las imaginarias responsabilidades que se atribuye ante su país por haber nacido el día que nació. Saleem es feo, y el ser considerado de esa manera por los demás le otorga un lugar muy especial en las interacciones cotidianas. Con mucha frecuencia olvidamos, o nos negamos a reconocer, que una de las formas de discriminación más eficaz es adjudicar un trato disminuido a alguien por su fealdad. Encubierto en la forma de un juicio estético, lo que hay es un profundo rechazo a considerar a alguien como equiparable. Esta carga de sentimientos integrada por rechazos y una especial variedad de culpa es una suerte de piso afectivo para Saleem. Lo que haga, en las más diversas circunstancias, es experimentado a través de estos dos filtros de su universo afectivo, el sentir rechazo y culpa. Hemos mencionado la culpa. Acaso suene excesivo, pero nos parece reconocer una distintiva acepción moderna del término.

No solamente en *Hijos de la medianoche*. En ocasiones muy distintas en la propia vida cotidiana, es algo cada vez menos sorprendente oír comentarios contra la culpa. En no pocos casos, y ciertamente es el de Saleem, ese cuestionamiento a la culpa va acompañado de una viva indignación ante homicidios y abusos de toda especie que son perpetrados con una escalofriante inmutabilidad, con una completa ausencia del sentido de culpa. ¿Es que hay dos medidas para un mismo problema?

La crítica moderna de la culpa es uno de los principales elementos liberadores de la identidad humana. Nos permite *desplazar* su significado hacia actividades que normalmente escapaban a enjuiciamientos morales: los abusos de los poderosos o asesinatos que siempre son presentados de alguna manera como justificables. Lejos de hacer una invitación a la indiferencia, la crítica de la culpa busca la disolución de lo que podríamos llamar las "responsabilidades ilusorias". Nadie tiene por qué tomar en préstamo conciencias criminales ajenas.

La crítica de la dominación requiere eliminar sentimientos de "solidaridades perversas" que lleva a gente inocente a asumir la representación moral de los abusivos déspotas y asesinos.

Este desplazamiento de la culpa tiene lugar en el terreno de la identidad personal. Esto quiere decir que no es un descarnado ejercicio reflexivo el que permite la disolución de las "responsabilidades ilusorias". Por encima de todo, se trata de una *transformación de los sentimientos*. Determinadas imágenes quedan relegadas y poco a poco se descubren aspectos de la realidad antes ignorados. El elemento más importante de la realidad es poder forjarse la capacidad de construir un futuro sin predestinaciones.

Se trata, ante todo, de una *experiencia*, algo que necesariamente tiene que ser vivido y, en esa medida, estamos hablando de un problema práctico y que ciertamente no es nada fácil. Paradójicamente, esa liberación de la culpa ilusoria tiene lugar en escenarios muy distintos a la imagen de los jardines de Epicuro y el esfuerzo désplegado asume la forma de un sentimiento muy específico: la cólera. Únicamente la concentración de energías que requiere la cólera permite franquear los muros internos del desprecio y las culpas paralizantes:

«...en garras de aquella espantosa soledad incorpórea, cuyo olor era el olor de los cementerios, descubrí la cólera. Algo se estaba desvaneciendo en Saleem y algo estaba naciendo. Desvaneciéndose: un viejo orgullo por instantáneas de bebé y carta de Nehru enmarcada; una antigua determinación de adoptar, voluntariamente, un papel histórico profetizado; y también una disposición para hacer concesiones, para comprender que padres y extraños pudieran despreciarlo o exiliarlo legítimamente por su fealdad; los dedos mutilados y las tonsuras de monje dejaron de parecer excusas suficientes para la forma en que él, yo, había sido tratado. El objeto de mi ira era, en realidad, todo lo que, hasta entonces, había aceptado ciegamente: el deseo de mis padres de que los reembolsara de su inversión en mí haciéndome-grande; el genio-como-un-chal; los propios modos de conexión

me inspiraban una furia ciega, acometedora. ¿Por qué como consecuencia de accidentes de nacimiento profecía, etcétera, tenía que ser responsable de los disturbios por el idioma y del después-de-Nehrú-quién, de las revoluciones de pimenteros y de las bombas que aniquilaron a mi familia? ¿Por qué tenía que aceptar yo, Saleem Mocosó, Huelecacas, Cara de Mapa, Cachito de Luna, la culpa de lo-que-no-hicieron las tropas pakistaníes en Dacca?...¿Por qué, yo solo entre más-de-quinientos-millones, tenía que soportar el peso de la Historia? ...la cólera me decidió... a elegir mi propio e impredestinado futuro.» (pp. 538-539).

El descubrimiento de la cólera es repentino pero no ocurre en un momento cualquiera. El instante en el que Saleem hace el descubrimiento es un momento de intenso dolor, del sentimiento de derrota, escenificado aquí en una derrota militar. El personaje está prisionero en un mundo de representaciones donde sencillamente no existe dimensión alguna de futuro. Este se muestra cargado de obligaciones con expectativas familiares, circunstancias de nacimiento y una sobrecogedora conciencia de sentirse responsable por la acción de quinientos millones de personas. En un diseño de esa naturaleza, no sorprende que apenas quede espacio para reconocer la dimensión personal. Las justificaciones para eludir la experiencia de una construcción autónoma del futuro conocen muchas fuentes habituales. Las de carácter religioso y político suelen ocupar el primer lugar. La aparición de la cólera en la vida de Saleem es de una índole particular. Es una cólera que no deja cicatrices de amargura; por el contrario, posee un carácter fuertemente disolvente de los estancamientos, que permite ver las mismas cosas que han estado siempre presentes en la vida de Saleem de un modo totalmente distinto. Se ha dejado de lado el aura de fatalidad que rodeaba a esa existencia.

La cólera no solamente disuelve las huellas de la amargura, permite además incorporar abiertamente un sentido epicúreo y que probablemente es una de las mayores transformaciones de la época que estamos viviendo. La imagen tradicional de

quien rechaza las injusticias es la de un rigorista de marcado ascetismo.¹⁰

Este punto de vista está actualmente sometido a discusión. El problema de fondo parece ser que para hacer grandes cosas no es necesario ser una gran persona, que todo lo puede. Establecer que simultáneamente es necesario luchar contra las injusticias y afirmar el derecho a la existencia de todas las personas, plantea ciertas paradojas respecto de las cuales aún no se han extraído todas las consecuencias. La más importante de ellas se refiere a la modificación radical de los aspectos del mundo que pretenden ser negados. La imagen de quien por la vía de las privaciones internas logra crear las condiciones para eliminar las privaciones externas no parece tener mucho sentido en la problemática que afrontan los personajes de esta novela. Esta es una de las más importantes transformaciones de una cultura crítica en la época actual. La perspectiva de la solidaridad ya no requiere como contraparte la existencia de una cultura del sacrificio. Saleem encuentra otras maneras de conocer la realidad; la primera de ellas consiste en transformar los propios sentimientos, pero sin dejar cicatrices de amargura o venganza. Es poder acceder a la modestia real de no sentirse tan pero tan poderoso como para quedar como el responsable de la suerte de los millones de compatriotas.

Por la vía de la creación artística, Rushdie expone un problema que hasta el momento no ha sido suficientemente discutido. A saber, el poder admitir que la negación de ilusiones del mundo externo pueda formar parte de un movimiento de

10. En una novela posterior, el propio Rushdie ofrece una imagen más explícita de esta cuestión:

Puede que Danton sea un héroe de la revolución, pero le gusta también el vino, la ropa elegante, las putas; debilidades que (el público lo comprende instantáneamente) permitirán a Robespierre, un buen actor de abrigo verde, cargárselo. Cuando envían a Danton a visitar a la viuda, a la vieja Madame Guillotin con su cesto de cabezas, sabemos que no es realmente por ningún delito político, real o inventado. Le dan el tajo (milagrosamente escenificado) porque le gustan demasiado los placeres. El epicureísmo es subversivo. La gente es como Robespierre. Desconfía de lo divertido.». *Vergüenza*. Trad. Miguel Sáenz. Ediciones Alfaguara S.A. Madrid 1985, p.357.

emancipación de las ilusiones del mundo interno. Y podemos decir que la novela aquí comentada es un ejemplo de esas ilusiones interiores.

Este cambio en la orientación de la crítica es comprensible si lo relacionamos con la demarcación de un nuevo terreno del ejercicio de las injusticias: la identidad personal. Observe el lector que se trata de un nivel cualitativamente distinto de las opresiones colectivas, y que son experimentadas en el nivel generacional y de las tradiciones familiares. Se requiere un esfuerzo de un carácter distinto al que pueden marcar las solidaridades familiares o generacionales. Lo novedoso no es la existencia de esa dimensión. Lo innovador es que esa dimensión irreductible, personal, sea puesta en relación con las otras perspectivas. Y esa conexión no pasa por las prácticas de negación del ascetismo rigorista. Exige, más bien, una práctica donde la entrega total al presente necesita despojarse de esa suerte de fabulaciones privadas que constituyen el universo personal de Saleem.

Elegir el "propio e impredestinado futuro" se convierte en un esfuerzo que tendrá como resultado una ruptura de ilusiones, la más importante de las cuales es la que establece una identidad asfixiante entre la conciencia individual y la "Historia". No es tan frecuente encontrar este tipo de críticas en contextos que llamaríamos "de izquierda". Por lo general, la negación de cuestionamientos globalizantes ha sido usual encontrarla en ámbitos conservadores. Estos sectores por lo general, son los que cuestionan, o señalan como incompatibles, cualquier coexistencia entre identidades individuales e identidades colectivas. Probablemente, empujados por una excesiva asociación entre identidad y propiedad. Lo cual es cierto en el caso de los propietarios, pero en modo alguno puede extenderse más allá de ese círculo.

La actual atención que merece el campo de la individualidad en los debates de la cultura crítica debe entenderse como un esfuerzo de incorporación de problemáticas que no difieren mucho de anteriores intentos. El más importante antecedente es el socialismo utópico que surgió en Europa en el siglo XIX. Se trataba de una respuesta a los desafíos planteados por el

liberalismo político. Este, a diferencia del materialismo mecanicista de Hobbes, estaba inspirado en una visión optimista del ser humano. En vez de ser el congénito y belicoso egoísta que sólo puede ser mantenido a raya por el Leviatán, el liberalismo decimonónico planteaba que los hombres estaban en sociedad no para impedirse daños mutuos sino para disfrutar libertades básicas. Este desplazamiento del sombrío pesimismo hobbesiano a la visión de la vida social en una perspectiva optimista está entre los principales encantos de esta filosofía política. Las respuestas del socialismo utópico no se hicieron esperar. La imagen de una individualidad libre, feliz, armoniosa era presentada como el corolario o la meta de una sociedad justa. En otras palabras, la justicia social era necesaria para asegurar la felicidad humana de los individuos. El liberalismo del siglo XIX, a diferencia de Hobbes e incluso Locke, poseía un notorio ingrediente utópico en sus propuestas. Utópico en el sentido de plantear un programa social para asegurar la felicidad humana. No siempre la búsqueda de la justicia ha tenido como elemento la formación de la libertad humana.

En lo que podemos llamar la cultura crítica del siglo XX, esta perspectiva utópica se fue diluyendo gradualmente. Entre otras cosas porque el ideal de sociedad ya no se formó sobre la base de una individualidad libre sino como la victoria en la batalla social que siglos antes había sido diseñada por Hobbes. Acontecimientos como la Comuna de París y su implacable aplastamiento, el estallido de la Primera Guerra Mundial y la Revolución Rusa hicieron ganar terreno a la idea hobbesiana de representar a la sociedad como un violento escenario de confrontaciones antes que como un lugar donde era posible transformar las injusticias en formas felices de vida, como proponían los utópicos. Un elemento consustancial a estas versiones pesimistas de la naturaleza humana en la época moderna ha sido la consagración de las virtudes normativas de la violencia. De ser originariamente una calificación para tipificar determinadas acciones humanas, se convierte en un elemento definitorio de la existencia social.

Acaso por esta razón es que los socialistas utópicos no fueron grandes estrategias políticas, pues en cierta forma su propia

opción los hacía buscar alternativas que estuvieran más cercanas al trabajo creativo que a la política. En la cultura crítica del siglo XX, esta ausencia utópica tuvo importantes consecuencias. Un autor europeo representativo para observar los contrastes con el mundo decimonónico puede ser Sartre. Como se sabe, el escritor y filósofo francés fue el que más explícitamente trató de formular una afirmación racional de la existencia humana tomada en su individualidad. Sin embargo, la afirmación irrestricta de la libertad individual encontró un claro límite en la moral del compromiso que le era inherente. El resultado fallido de la propuesta sartriana condensa un problema que no pudo ser resuelto por la cultura de izquierda. Finalmente, la opción de Sartre fue considerar al existencialismo como una mera filosofía parasitaria de ese "horizonte insuperable de nuestra época" que era el marxismo. Sea cual fuere la opinión que merezca Sartre como escritor filósofo o activista político, lo cierto es que individualidad y moral del compromiso resultaron excluyentes durante la mayor parte de este siglo. Estoy convencido de que una parte de la fascinación que ejerce *Hijos de la medianoche* radica justamente en que la vida de Saleem Sinai es una superación de la antinomia hasta ahora irresuelta entre individualidad y compromiso.

VII. *Lo-que-está-pasando*

Hemos mencionado que el recurso a la fecha de nacimiento del protagonista, y de los protagonistas generacionales, es una manera que tiene el autor de mostrar una fusión de identidades. Por una parte, el hecho distintivo e irreductible en la vida de cada ser humano es su nacimiento. Por otro, la fecha que marca la independencia de la India. La vida personal y la pertenencia nacional integran una sola existencia. Así como hay una dimensión irreductible de búsqueda y construcción de una identidad personal y que requiere una colérica lucha contra las responsabilidades ilusorias, también hay una dimensión inescapable, irrenunciable al propio mundo en el que se vive. ¿Cómo se puede conocer el mundo al que se pertenece? La novela expone la perspectiva abarcadora del presente. No se

puede aspirar a conocer el presente como un escenario distanciado y en el que todo puede ser visto con serena nitidez. Las cosas ocurren de otra manera debido a la condición de inevitable participante que tiene el protagonista en la vida social de su país. Esto explica también la pasión que ejerce la política en las novelas de Rushdie. No se trata de una política que es mostrada en los esqueletos de su racionalidad instrumental. Es la política desde el punto de vista del que reclama derechos y padece injusticias y tormentos. Las expresiones de implacable sarcasmo y denuncia contra los gobernantes de la India, especialmente en la década de los años setenta, son una de las mejores partes del libro. En la visión de la política de la India podemos encontrar una de las más importantes diferencias con la actual narrativa latinoamericana.

El recurso a lo "real maravilloso", entre otras cosas, ha servido para legitimar una manera elíptica de escenificación de los problemas políticos. Esto tiene algunos inconvenientes. El más claro es que las tiranías con frecuencia son presentadas como hechos alucinantes, de loquitos. El dictador como un elemento más de esa América salvaje y tropical, que con tanta fruición describieron los viajeros ilustrados del siglo XVIII. En cambio, lo que Rushdie muestra de la vida política de la India y Pakistán difícilmente podría calificarse como alucinante o pintoresco. Hay una manera de narrar los abusos que produce en el lector un seco repudio y una indignación inmediata. La demencia de los gobernantes carece del menor atenuante.

Esta vocación por la denuncia política explícita, incorporada a la trama de la novela, hace del autor un objetivo polémico inmediato. No sorprende que las novelas de este autor hayan sido objeto de censuras y otras reacciones peores.¹¹

11. Los riesgos de esta opción son algo que el propio Rushdie ha mostrado en sus libros. En *Versos satánicos*, la novela que le implicó una pública amenaza de muerte por parte del gobierno chiíta de Irán hay un fragmento muy explícito:

«El Gibreel Farishta que regresó de Londres a Bombay a retomar los hilos de su carrera cinematográfica no era, según la opinión general, el irresistible Gibreel de antaño. "El tío parece totalmente abocado a una carrera suicida —declaró George Miranda, que estaba al corriente de todos los chismes del mundo del cine—. ¿Quién sabe por qué? Dicen que tuvo un desengaño amoroso que

Vivir el presente tan de cerca moldea una sensibilidad en la que no es posible quedarse impávido, esforzándose por ver mejor los contornos del escenario. Los juicios, las opiniones, necesariamente resultan "subjetivos":

«No, en lo que se refiere a la cuestión de la culpa, me niego en redondo a aceptar el punto de vista más amplio; estamos demasiado cerca de lo-que-está-pasando; la perspectiva es imposible, más adelante quizá los analistas dirán el cómo y el porqué, aducirán tendencias económicas y evoluciones políticas subyacentes, pero ahora mismo estamos demasiado cerca de la pantalla, y la película se nos descompone en puntos, sólo los juicios subjetivos son posibles. Subjetivamente, pues, bajo la cabeza avergonzado. Queridos hijos: perdonadme. No, no espero que me perdonéis.» (p. 609)

Aquí la dimensión clave es la referencia a «lo-que-está-pasando». Puede resultar sorprendente una mención tan explícita de reconocimiento de la culpa. Precisamente este pasaje permite completar la imagen anterior que habíamos trazado del problema de la culpa. Esta aparente contradicción se disipa si atendemos a las dimensiones temporales en las que es planteado el problema. Cuando ocurre el descubrimiento de la cólera y la cancelación de las responsabilidades ilusorias, tiene lugar un proceso en dos planos. Uno es el del razonamiento moral explícito, que le permite al protagonista reconocer un mayor nivel de autenticidad y alivio en su existencia. A comentar esta cuestión es que dedicamos el párrafo anterior.

lo dejó desequilibrado"... Gibreel interpreta a Ravana (personaje del Ramayana, rey-demonio GN) —explicó George con expresión de fascinado horror—. Da la impresión de que busca deliberadamente la con frontación definitiva con los sectarios religiosos, a sabiendas que no puede ganar, de que será despedazado". Varios miembros del reparto ya habían abandonado la producción y concedido sabrosas entrevistas a la prensa en las que acusaban a Gibreel de "blasfemia", "sectarismo" y otros delitos. (*Los versos satánicos*. Trad. J.L. Miranda. Edición conjunta de 17 editoriales españolas, s.l. 1989 pp. 504-505).

Ahora queremos ocuparnos de las transformaciones en la representación del tiempo que un desplazamiento así significa. La pesadilla culposa puede ser disipada en la medida que se revela la superposición paralizante de las añoranzas del pasado y los designios para el futuro sobre la existencia presente del protagonista. El desolador trabajo que se requiere para liberarse de los fantasmas moralizantes permite un reconocimiento pleno del presente.¹² Una plenitud tan intensa que no deja espacio para el distanciamiento del observador desinteresado. Lo destacable es cómo las trampas de la memoria forman una fusión de pasado y futuro para impedir reconocer el presente.

Lo característico de las propuestas culturales modernistas es la radical reivindicación del presente, convirtiéndolo en una suerte de horizonte de la eternidad.¹³ La transformación de los sentimientos lleva consigo la transformación de las maneras de conocer la realidad social. Este desplazamiento de las relevancias temporales reconstruye y renueva nuestras miradas sobre el mundo para descubrir que la parte más importante de la historia es el mundo de los contemporáneos.

El reconocimiento del presente equivale a romper el silencio que implícitamente se alude en la expresión "lo-que-está-pasando". Eso que todos saben pero que nadie se atreve a decir. Puede ser por cobardía o cualquier otro rasgo moral. Pero no nos parece que ahí se encuentre el problema central. En todo caso, queda por explicar por qué esas actitudes pueden ser tan difundidas. El silencio también puede ser por esa sensación de "estar demasiado cerca de la pantalla" y el aturdimiento que

12. Con singular inspiración se describe este proceso en el capítulo XXX "En los Sundarbans". La resolución del problema de la identidad se completa en el capítulo siguiente, gracias a un encuentro con la bruja Parvati.

13. Palabras muy típicas de ese temperamento son estas afirmaciones de Wittgenstein:

«La muerte no es ningún acontecimiento de la vida.

La muerte no se vive.

Si por eternidad se entiende no una duración temporal infinita, sino la intemporalidad, entonces vive eternamente quien vive en el presente. Nuestra vida es tan infinita como ilimitado nuestro campo visual.» (*Tractatus Logico-Philosophicus*, 6.4311)

eso implica. Situarse en el presente es admitir que no todos los rasgos de la realidad pueden apreciarse con nitidez. Que puede haber inexactitudes, borrosidades, vértigos. Resignarse a perder la visión omnipotente del conjunto.

El significado del trabajo artístico e intelectual cambia profundamente de orientación. El artista o intelectual ya no es quien dice "exactamente" lo que está sucediendo, y por tanto dictaminando acerca de lo que se debe hacer o no. Hay una renuncia a la autoridad que da el punto de vista del especialista. A Rushdie probablemente le resulta fácil abordar este ángulo del problema por las frecuentes referencias a personajes y elementos de la cultura de masas, especialmente los medios visuales, como los avisos publicitarios o el cine.¹⁴ Por ejemplo, en la novela que comentamos, las iniciales del Comité de los Hijos de la Medianoche {MCC, por Midnight's Children Committee}, son similares a las del Club de Cachorros de la Metro (Goldwyn Mayer) {MCC, por Metro Cub Club}. En *Versos satánicos*, los dos protagonistas son un intelectual y una estrella de cine, ambos de Bombay.

No se puede separar la información de las intenciones con la que es transmitida. Parte esencial de la verdad es que pueda ser integrante de un momento histórico al que hace referencia en sus contenidos.

Por todo ello, la imagen de la pantalla de cine es ampliamente simbólica. Es, literalmente, como la superficie sobre la que se proyectan determinadas imágenes. El artista renuncia al todo y decide mostrar la subjetividad. Los "juicios subjetivos" no son aquí sinónimos de expresiones antojadizas, o excusa para imponer opiniones arbitrarias a los demás. No se trata del "punto de vista de clase" o algún equivalente por el estilo, de esos que simultáneamente pretenden zafarse de todos los inconvenientes de la imparcialidad y gozar de todas las facilidades de la unanimidad *a priori*.

"Lo-que-está-pasando" es la fuente que da energía para el propio trabajo creativo. La imposibilidad de una opinión distanciada guarda relación con el trabajo de interpelación a sí

14. Uno de los mejores capítulos de la novela lleva por título: "All India Radio".

mismo que se ve llevado a realizar. De ese trabajo, a nivel de la vida del protagonista, la novela da abundantes referencias. Casi podría decirse que la capacidad de simbolizar por la vía de la creación artística, de la denuncia y la crítica, reclama un trabajo similar en la propia interioridad. Poder ser capaz de referirse a "lo-que-está-pasando" también en la vida de uno. Este nexo unifica la creación intelectual, el descubrimiento de la realidad personal y el carácter inaplazable del mundo contemporáneo.

Acaso transcurridos determinados momentos intensos, lo expresado en esos juicios subjetivos pueda parecer poca cosa en relación con las "tendencias económicas y evoluciones políticas subyacentes".

La realidad en la que se mueve el protagonista en este relato "autobiográfico" exige una transformación en el modo de ser donde la aparente renuncia a un conocimiento de la totalidad es la contraparte de ese conocimiento de "lo-que-está-pasando". Es justamente ahí el lugar de reunión entre la vida personal y la existencia social.

La exigencia que esto plantea prácticamente implica una opción o una forma de vida. Estar en esa particular encrucijada es lo distintivo de los "hijos de la medianoche". Hasta podríamos llegar a decir que lo distintivo de una generación es el compartir una determinada elaboración del tiempo. Este reconocimiento absoluto del presente no lleva ninguna carga de amenaza inhibitoria para la identidad personal. La urgencia de la situación histórica es la que precisamente reclama que nada sea postergable y que todo pueda ser mostrado a través de la existencia intransferible de las personas que constituyen la singular combinación de un momento histórico.

El protagonista Saleem Sinai está confrontado ante un reto aparentemente inmenso y sin solución posible: es uno entre quinientos millones, no puede dejar de sentirlos y a la vez la condición de ese reconocimiento es comprometerse a eliminar las fantasías ilusorias que alimentan sus pesadillas.

Así, también, hay espacio para las vergüenzas y las disculpas. La urgencia del momento puede ser que haga a las personas cometer exageraciones, hacer cosas demás. El protagonista está

pletórico de acción. Sus errores tienen que ver con excesos antes que omisiones.

Se trata de excesos que producen nuevas combinaciones, exploración de posibilidades que antes no habían sido transitadas. Esa "exploración" es la que define muy bien el temperamento de esta novela. Exploración en el sentido de búsqueda y enfrentamiento con lo desconocido. Descubriendo raíces y orígenes que acaso no eran los ofrecidos en las especulaciones. Este aspecto es claramente ejemplificado en la excepcional importancia del aya Mary Pereyra en la vida del protagonista. Rushdie muestra que la vida humana está hecha de una serie de contingencias. Y en la infancia como que sería imposible escapar a esas contingencias. Sin embargo, el protagonista muestra que esas contingencias pierden su carácter de casualidades o de accidentes para pasar a convertirse en las condiciones a partir de las cuales es edificada su propia y autónoma identidad.

Pero si las circunstancias azarosas pueden dejar de ser condenas o presagios en la vida de la gente, si es posible un "futuro impredecido", entonces lo que está transformándose ya no es solamente una existencia individual, una generación o un país. Está cambiando sobre todo la imagen misma de lo que entendemos por Historia.

VIII. Los sabores de la Historia

El relato ha mantenido desde el comienzo una incesante lucha contra la idea de una historia humana que sería una forma de conocimiento en manos de unos pocos. Un saber que permitiría trazar de antemano los destinos de las personas. El permanente esfuerzo por narrar las circunstancias que permiten al protagonista moldear su propio destino busca desechar cualquier determinismo. Esto podría invitar a pensar que estamos ante una radical supresión de cualquier forma de conocimiento histórico, y lo que es peor aún, la renuncia a una perspectiva histórica en la construcción y valoración de los significados.

La "Historia" cuestionada es la que somete e infunde temor en los seres humanos porque aparece como una especie de

destino ingobernable. El narrador emprende una cuidadosa y prolija descripción de las circunstancias originarias del protagonista. Pero no en el estilo de los que gustan dictaminar sobre las vidas de las personas. Se nos ofrece un relato histórico que, en una extraña maniobra discursiva, recurre al elemento satírico y abiertamente cómico para descubrir la tragedia en su más espantosa y directa crudeza.¹⁵

El interés principal de la novela en este aspecto es hacer partícipe al lector de las variedades, de las increíbles posibilidades de combinación que existen en la historia humana. Se apela para esto a una imagen que está referida a certezas que están al alcance de cualquier persona. Por ejemplo, las certezas acerca del gusto que tienen las comidas:

«Un día, quizá, el mundo probará los encurtidos de la Historia. Pueden resultar demasiado fuertes para algunos paladares, su olor puede ser abrumador, quizá salten lágrimas de los ojos; confío, sin embargo, en que se podrá decir de ellos que tienen el gusto auténtico de la verdad... que son, a pesar de todo, actos de amor.» (644-645)

La imagen empleada para referirse a la historia, la comparación con los encurtidos, el *chutney*, no es únicamente destacable por las referencias festivas a la comida. Como la misma cita indica, la historia puede tener sabores que arrancan lágrimas. El elemento novedoso es la incorporación del amor a la acción y la mirada humana. El acto de amor como parte de la realidad humana. Cuando la realidad es mirada "sin amor"

15. Continuando la mejor tradición crítica de este siglo, Rushdie es un novelista muy consciente de la banalización de la tragedia como una forma de ejercer la dominación en los tiempos actuales. En *Los versos satánicos* el narrador incluye el siguiente fragmento:

«Lo que sigue es tragedia. O, por lo menos, eco de tragedia, ya que la tragedia auténtica, con todas las de la ley no está al alcance de los hombres y mujeres modernos, o eso dicen. Una imitación burlesca para nuestra época degradada y mimética, en la que los payasos repiten lo que antes hicieron héroes y reyes. Bien, pues sea. Pero la pregunta que aquí se plantea sigue siendo tan grande como ha sido siempre, y es ésta: la naturaleza del mal, cómo nace, por qué se desarrolla, cómo toma posesión, unilateralmente de la multilátera alma humana. O, por así decirlo, el enigma de Yago.» (ed. cit. p. 401).

el sentimiento de catástrofe y pérdida de sentido es evidente.¹⁶ La radical asociación entre verdad y amor que plantea el texto no deja lugar a dudas sobre la naturaleza práctica, activa del sentimiento amoroso. Se hacen cosas en la historia humana porque existe el deseo de participar en alguna dimensión amorosa. La verdad humana no es la de la constatación matemática de hechos físicos. Es la verdad que está presente en el reconocimiento y su validez. Pero es sobre todo la oposición y el rechazo al dominio como forma natural de asegurar la convivencia entre los hombres y mujeres.

Es difícil entender la invocación amorosa de esta novela como un vago y nostálgico suspiro romántico. Sin excluir ese tipo de situación, la referencia fundamental está centrada en la capacidad de hacer un montón de cosas, que pueden ser muy disímiles entre sí, pero que tienen el lazo en común de la verdad y el amor.

Recordemos que nuestros puntos de referencia más usuales nos indican, más bien, la incompatibilidad entre la verdad y el amor. Por lo general se nos indica que la verdad debe estar por encima del amor y llevarnos hasta el sacrificio de los seres amados, como es el caso característico de Abraham con su hijo, dispuesto a sacrificarlo. O bien, el amor como un caso extremo de la negación de la verdad, tal el caso de la madre que niega su maternidad ante el rey Salomón para asegurar la vida de su hijo.¹⁷ Llamar a una identificación de verdad y

16. Una de las más célebres novelas peruanas de la actualidad, *Conversación en la Catedral*, de Mario Vargas Llosa, es un adecuado contrapunto a la visión del mundo social que ofrece Rushdie. La citadísima frase sobre la desventura del Perú aparece en este párrafo inicial de la novela:

«Desde la puerta de "La Crónica" Santiago mira la avenida Tacna, sin amor: automóviles, edificios desiguales y descoloridos, esqueletos de avisos luminosos flotando en la neblina, el mediodía gris. ¿En qué momento se había jodido el Perú?» (subrayado nuestro). Desde una mirada desencantada es difícil no concluir en la pregunta amarga del protagonista.

17. Las menciones a las historias de Abraham y la madre ante el rey Salomón, como modelos de una ética centrada en la verdad y otra basada en el cuidado, las tomamos muy libremente del texto de Carol Gilligan: *La moral y la teoría* (In a different voice). México, Ed. FCE, 1986.

amor, una de las grandes líneas impulsoras de esta novela, es lo que anima esta incansable narración que, recordemos, forma parte de un diálogo amoroso con Padma, la esposa del protagonista.

Acaso por ello la novela está poblada de aventuras peligrosas, sumamente riesgosas para Saleem, pero en ningún caso nos encontramos ante el héroe épico ni ante un asceta que encuentra la virtud por el camino de las privaciones voluntarias. Son una serie de hechos terribles en los que el protagonista participa, pero sin perder en ningún momento su condición terrenal. Si alguna huella épica permanece no es la de esta individualidad extraordinaria, sino la diezmada generación de los hijos de la medianoche que también incluye a Shiva, su *alter ego* maligno.

Lo que ha permanecido incólume, o quizá pueda decirse que es una de las principales conquistas al interior de la narración, es la capacidad de traducir la desgarradora experiencia de la existencia humana en términos de un lenguaje amoroso. Y para ello es necesario formar parte de un diálogo. Es la reconstrucción amorosa de la vida, a través de las palabras dirigidas a Padma, lo que permite establecer esa fluida referencia al gusto de la verdad y a los actos de amor.

Hay otra dimensión importante que nos interesa destacar en este apartado. Es el problema, al que el autor alude en un momento como un llamado a la "chutnificación de la historia" (p. 642). Esta es una invitación para reconocer y elaborar las más diversas variedades de experiencias históricas. Del mismo modo que para el *chutney*, no existe límite en su modalidad de preparación. En un momento de la novela, el narrador indica **que los capítulos de su novela deben ser vistos como si cada uno representara un frasco de chutney**. Es en ese contexto que dice las palabras citadas en este parágrafo. Pero, además, indica que hay un frasco vacío y que lo deja ahí para que el lector pueda hacer su propia mezcla, es decir, su propia historia. La importancia de este recurso no consiste solamente en la explícita invitación a la libertad humana. Es además una adecuada protección contra un posible "tradicionalismo modernista" que pretendiera ver en la historia de la novela una especie de arquetipo al que habría que ceñirse por medio de la repetición

compulsiva. Ese frasco vacío es la garantía y exigencia para desplegar una acción creativa, que podrá ser desordenada, tumultuosa o muy tímida, pero que a la postre será el intento de una acción deliberada.

La historia humana tiene sabores porque puede ser tan fácilmente reconocida como los matices que registra el paladar y también porque su posibilidad de combinación puede resultar infinita. Casi podría decirse que las argumentaciones que Wittgenstein hacía a propósito de los juegos, encuentran aquí su equivalente en la preparación de salsas sazonadoras.

IX. Epílogo: dueños y víctimas

La novela, al llegar a su término, deja en el lector una variedad de sentimientos. Una cierta tristeza porque esa narración inevitablemente termina, también por toda la ensangrentada trayectoria de esa generación de hombres y mujeres que nacieron en el momento de la proclamación de la independencia de la India. Indignación por todas las atrocidades denunciadas en la novela, algunas impulsadas por el fanatismo religioso, otras por un ciego afán de modernizar un país a costa de triturar vidas. La única dignidad que se reconoce es la que permite el cálculo económico. El rechazo a la prepotencia del poder nos lleva por los más lóbregos y terroríficos escenarios de tormento.

El escenario de la India contemporánea aparece como la historia de una generación de supervivientes. Los que siguen viviendo después de guerras con países limítrofes, de represiones políticas internas y de pesadillas personales sobre orígenes fantaseados. Es un país muy lejos de los encantos milenarios de leyenda. Un país atrapado entre intolerancias de muy distinto origen: la del tradicionalismo y la de los modernizadores a como dé lugar. Pero sobre todo queda un retrato de un país inmenso a través de unos relativamente pocos personajes que están muy bien definidos. Las frecuentes alusiones al contraste entre los cientos de millones que componen la población india y la insignificancia de un solo personaje, que no obstante tiene

sus complicaciones de otro orden, son uno de los aspectos más impactantes de la narración.

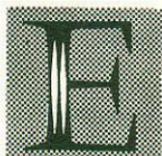
Los hijos de la medianoche, esa generación exhausta por tantas violencias, la más feroz de las cuales perteneciente a sus filas, Shiva, ha configurado una situación que sin duda va mucho más allá de las fronteras de la India. Es una particular forma de condena, una perspectiva trágica. En el momento que se conquista la posibilidad de ser dueños de su propia época es también cuando más claramente existe el riesgo de ser aniquilados por la propia época. La novela termina con estas palabras:

«...porque es privilegio y maldición de los hijos de la medianoche ser a la vez dueños y víctimas de su tiempo, renunciar a la intimidad y ser absorbidos por el remolino aniquilador de las muchedumbres, incapaces de vivir o de morir en paz.» (p. 647)

Ese mundo que oscila entre el privilegio de construir la propia historia y la maldición de ser arrasado es lo que mejor define la sensibilidad moderna en la mayor parte de los países marcados por pobrezas y privaciones de toda especie. Ese mundo no nos resulta tan lejano. Es lo que muchos en muy distintos lugares hemos vivido en nuestras vidas. Es lo que forma parte de nuestra experiencia y lo que sustenta la persistencia de nuestros proyectos.



DORADO LEOTARD /
RODRIGO QUIJANO



EN mi familia somos todos blancos. Menos yo. Yo soy, digamos, un poco más oscuro que los demás y por eso me dicen El Negro, aunque desde luego no soy negro. No soy, como dicen en la radio, afrolatinocaribeñoamericano. Para empezar porque en mi familia somos todos de origen europeo y no tenemos nada de afros y bastante menos de caribes. Incluso todos podríamos pasar por extranjeros, si así nos lo propusiéramos, pero nos da gusto ser de acá y ser a la vez, distintos, y no afrolatinocaribeñoamericanos, como dice el huachafo de la radio, porque no estamos para usar zapatos y pantalón blancos, ni lentes con luna espejo, ni cadena de oro al cuello, ni plateada esclava en la muñeca, ni diente de oro, ni para manejar Toyotas con placas que digan *Don't follow me I'm lost too*, o *Retired*, o *Latins do it better* o *Texas Univ.*, o cualquier porquería que a uno le traigan de Miami, Fla., en una maleta llena de blondas y calzones, Jean Natté, pantys y chocolates.

Siempre hemos sido distintos. Y yo aun más todavía. Hace años que trabajo aquí. Al principio me costaba un poco acostumbrarme al ritmo y sobre todo, al ambiente, siempre lleno de música a todo volumen y ruido de fierros chocando y cayendo por todos lados. A decir verdad, me acostumbré al ambiente bastante antes de trabajar aquí y, ahora que lo pienso,

empecé a trabajar porque ya estaba acostumbrado y porque, después de todo, ya no era en sí mismo un trabajo sino una forma de mantener el cuerpo en orden. Y es que el cuerpo es exactamente como una plastelina a la que constantemente hay que darle forma, y es curioso comprobar cómo uno puede hacer con él casi cualquier cosa y moldearlo a su antojo. Por supuesto, es igualmente tan peligroso como seguir una receta para invocar espíritus en medio de la noche. Una palabra de más o algún gesto ambiguo y por ello doblemente alentador, y será suficiente para traer de las profundidades un monstruo, un espanto, y no el fantasma benefactor y puro de la belleza y de la perfección.

Evidentemente, es un ejercicio complicado que requiere la máxima concentración del individuo y es, por eso, un ejercicio solitario y duro. Para nada parecido a la imagen banal que casi todos tienen de él. Es la soledad y la disciplina lo que hace que un espejo sea necesario al principio o al final. Un espejo que nos haga dobles y que reproduzca en todas las paredes de la habitación la imagen trabajada de un buen cuerpo, su pecho partido, sus hombros anchos, su labrado ombligo. Pues es el espejo lo que hace que el propio cuerpo sea visto como ajeno, por sus cuatro costados, exactamente igual que si alguien rodeara una escultura con la vista o que un holograma bajara del cielo dando vueltas sobre su propio eje, azul y lila a la vez, impresionado.

No hay pesista sin espejo, ni espejo sin nada para reflejar en él, a no ser que sean los modernos rascacielos hechos de cristal y acero. Pero aquí el espejo es lo opuesto a la reflexión: es un camuflaje que los hace transparentemente invisibles y los confunde en una selva de ellos mismos, cada uno reflejado en el otro pero nunca él mismo en ninguno de ellos. Así, un rascacielos puede ser confundido con el cielo, un vigésimo tercer piso con el propio atardecer, una ventana con la luna, el oriente con el poniente, la mañana con la tarde, la sombra con el helado fluorescente, un desierto con otro desierto, un hombre con otro hombre.

Las pesas son un ejercicio de repetición, de flexión y reflexión, de auténtico desdoblamiento. Es demasiado emocionante

ver cómo se van hinchando los músculos, como se duplica el bíceps, cómo se parte el tríceps y se repite dilatado en el espejo al fondo del salón. Y sin embargo, es difícil llegar a tener una buena musculatura y aún más difícil llegar a tener un buen cuerpo, un cuerpo perfecto. Porque no es lo mismo ser fortachón que bello. Digamos que a veces el uno prefigura al otro, pero no es una condición extrema. Pues hay cuerpos que no son fuertes y pueden ser bellos, pero por supuesto no son perfectos; carecen de la definición necesaria, de la marca absoluta entre un músculo y otro músculo que muestre que ha habido esfuerzo, pues puede haber belleza sin esfuerzo, pero nunca perfección. Y así, es doblemente desalentador para los principiantes constatar que con el esfuerzo no consiguen ni una ni otra cosa. Y es que éste es un ejercicio de paciencia y de renuncia. ¿Qué otra cosa podía esperarse de una disciplina cuyo principio básico consiste en que el aumento de la masa muscular es proporcional a la cantidad de peso que se debe levantar? No cualquiera levanta, digamos, 90 kilos en pecho en banca o 60 en hombros, y aun si así lo hiciera, nada aseguraría que volviese a realizar semejante proeza en varias series de 10, de 8 o de 6 repeticiones, ni que de realizarla tuviera resultados visibles de un día para otro. Por supuesto hay quienes también confunden el volumen muscular con la perfección —aunque no creo que nadie se atreva a confundirlo con la belleza. Por eso es que el pesista grotesco y burdo es siempre un monstruo infame, una caricatura, una impostación. Su cuerpo es un disforzamiento mancornado y torpe en su pesadez, un híbrido de gladiador y búfalo, un minotauro obsceno perdido en un laberinto muscular, venoso y varicoso, al que hay que darle muerte para arrancarle de las manos la belleza de un cuerpo bajo el peso del estupro. Véanlo si no, con su suspensor diminuto y atigrado, como un Charles Atlas rosado y aceitado abriendo los intercostales para un retrato en blanco y negro. El pelo azul y engominado, la mandíbula tensa e hinchada, un cuello enorme y excesivo, una sonrisa que no es una sonrisa sino el rictus que dilata la nariz, los ojos y las venas en las sienes, mientras parte el pectoral hacia adelante y muestra los abdominales, ya cuadrículados.

Debo confesar que en un principio los espejos solían turbarme un poco y deprimirme. No es que me considerara feo, pero había algo en mí que detestaba doblemente y que sólo el ejercicio me ayudó a superar, y cada vez que lograba una nueva meta en el tiempo, mirarse en el espejo era parte de un renacimiento que nada tenía que ver con las ideas, sino sólo con el cuerpo, sólo para el cuerpo, sólo por el cuerpo.

Para quienes hemos pasado la treintena, es curioso cómo la perfección es algo que tiene más relación con la edad y la madurez que con la adolescencia, si bien es cierto que ésta es, casi inevitablemente, la edad de la belleza. Y sin embargo, no se trata de ir por ahí fanfarroneando frente a las mujeres con un bonito b.v.d. y los hombros redondeados y descubiertos. El deleite de las formas es una sensación casi puramente individual, si bien la mirada de los demás es un bello espejo en el que admirarse.

Pero la adolescencia no entiende de esto, ni entenderá que se trata de otra vía de ver el mundo y de hacer las cosas de manera correcta. Veo a los adolescentes deformarse diariamente, cargando unos pectorales portentosos sobre unas piernas demasiado endebles, los veo engañarse frente a su propia imagen en el espejo y sonreír contentos, como si no fuera ya bastante deleznable la desproporción en todo el mundo.

Un brazo perfecto para mí es, por ejemplo, el brazo del tablista, totalmente torneado en la parte superior, sin excesivo desarrollo del bíceps pero con un hombro y unos tríceps labrados por la necesidad de remar frente a la ola, de apretar los pectorales a la hora de alcanzar la racha, de hacer el increíble esfuerzo de tomar la ola a su velocidad y de levantarse sobre ella como un sólido Neptuno o un Manco Cápac acaracolado, entubándose a un costado del lago Titicaca. El torso del tablista es un molde precioso que se abre frente al mar, mármol contra algas, turquesas y translúcidas paredes de agua, que llevan en su extremo espuma, y en el interior el viento cóncavo. Pero el resto del cuerpo es una caricatura. Sé lo que es eso, he corrido tabla y he practicado algunos otros deportes. Acaso la tabla sea el más noble y bello de todos y quiero que sobre eso no quepa duda. Pero es insuficiente. No en vano, es

un deporte para niños y jóvenes, y carece de la madurez del fierro, de su inflexibilidad y de su brillo. La edad del hierro es la madurez y el hierro es la edad del mundo, su medida y su sabiduría. Por algo lo usan los hombres y por algo, hierro y humanidad es casi una identificación inmediata. Digo humanidad, es cierto, pero me refiero sobre todo a los hombres, si bien las mujeres también han comenzado a levantar pesos en la última década. No sé por qué. El cuerpo de la mujer puede ser bello y perfecto, sin siquiera proponérselo, aunque es demasiado simple y demasiado relleno a la vez, con caderas demasiado anchas, demasiado peso en los glúteos y un par de tetas que bien podrían haber sido dejadas de lado al momento de crecer. No es un cuerpo interesante, ni siquiera potencialmente. He visto mujeres de gran desarrollo muscular, pero siempre les falta o les sobra algo, como si fueran la caricatura de un hombre fuerte. El de la mujer es un cuerpo casi naturalmente desproporcionado.

Al principio no me acostumbraba a estas mallas ni al material. Me incomodaba la consistencia de la lycra y la forma en que se pegaba a la piel. Me miraba y sentía que cada uno de mis defectos sobresalía, lustrado y brillante, sacando de lo bueno exclusivamente lo malo, lo infradesarrollado, lo desinflado. En verdad, lo que tenía era vergüenza de mis piernas. Me dediqué a entrenar sin descanso, combinando piramidalmente sentadillas con *leg press* y gran peso para pantorrillas. Mis piernas fueron aumentando proporcionalmente de volumen. Cada músculo que ardía durante la repetición, era un premio caliente para la ansiedad y la rígida satisfacción de haber cumplido. Gracias al *leg curl* mis glúteos desarrollaron con rapidez, ahora estoy acostumbrado al *bicyshort* turquesa. Prefiero la combinación de leotard negro y escotado, el short lila con dos dobles franjas en dorado, las zapatillas astronáuticas y blancas que pueden llegar a dar una base ancha y segura, el recortado *sweatshirt* sin mangas y sin cuello que te hace ver no sólo fuerte sino enorme. La sensación de que este ejercicio no es un asunto de sudar e irse a casa, sino el de un ritual cuya pesada liturgia, su repetida rutina, precisa la preparación de una misa cardenalicia, su intocable vino, su efervescente

hostia, para llevar con dignidad el raso púrpura sobre los hombros, el anillo gordo y plano como un televisor, el bordado en filigrana, los desgastados engastes de oro sobre plata, las horas y el sudor contable de haber cosido y recosido un traje en una sastrería de convento entre cruces y bujías rojas, y todo para levantar La Cruz, un sagradísimo e imponente cáliz una y otra vez, una y otra vez.

Nadie critica a la corista que en su afán por destacar un grito al adelantar la pierna, lleva la combinación perfecta del cuero negro, las medias con encaje a rombos que hacen explotar sus muslos y sus pantorrillas como un caleidoscopio, el cuchicheo de comadres en que suenan las tornasoladas lentejuelas que le cuelgan sobre el pubis. Su peinado que son diversos zigurats con jeroglíficos, Babeles de Biblia, el triunfo de la Toca circuncéntrica en que ella pierde la razón y chilla camuflada por las plumas del ñandú, la política del avestruz y una suave sodomización, la víspera de Navidad y de Año Nuevo.

Y así, es el hábito el que hace al cuerpo, y el hábito del cuerpo a ser su propia piel, su cáscara, y su propio contenido, su ausencia absoluta de significado. La idea de que detrás de esto no hay nada, de que el camuflaje no oculta sino que otorga, de que no hay acertijo ahí, de que detrás de la apariencia sólo hay y habrá apariencia, detrás de las palabras sólo y únicamente palabras.

Y tras el herniado y sudoroso esfuerzo, mi vida. Pero hace años que estoy aquí. Hace años que entreno aquí. Hace años que vivo aquí. Por las mañanas entreno a unos jovencitos frívolos y ociosos y ayudo a bajar de peso a algunas amas de casa gordas e igualmente ociosas. El hombre que me contrató hace años se acercó un día a mi imagen frente al espejo, miró ese cuerpo y esos ojos, tocó mi hombro. Yo admiré también ese otro cuerpo, tenso y limpio, totalmente desarrollado y puro. Me dijo que me quedara y así lo hice. Entrenábamos juntos, como debe hacerse todo buen entrenamiento, bromeábamos y nos hablábamos de un espejo a otro, de una imagen a otra. Sudorosos y contentos, nos contemplábamos el uno al otro. Hinchados, entrábamos bajo el agua dulce de la ducha, la lluvia fresca que nos hacía brillar iluminados, el rocío tierno que él

llevaba en las pestañas, el arroyo que corría por mi espalda. Ansiosos, hacíamos el amor, él con mi cuerpo, yo con el suyo, repetidos y anudados en todos los espejos, refractados en todos los metales, húmedos, casi tan perfectamente húmedos, cromados.

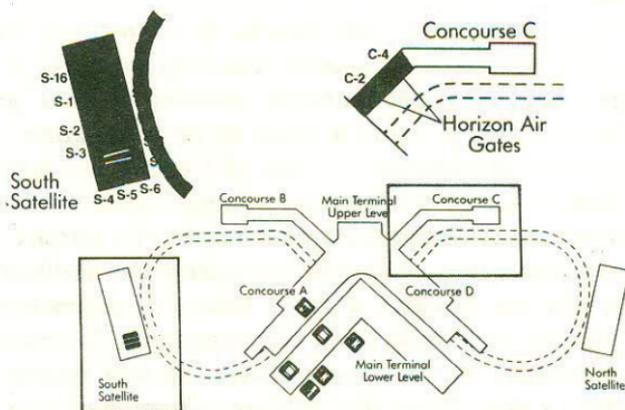
Luego dejó de venir.

Todas las noches, después de mi rutina, sigo esperando ver reaparecer su imagen, su mano sobre mi hombro. Sigo entrenando, creciendo, cargando como hoy todo el peso que mi cuerpo sea capaz de aguantar, todo el dolor, toda la vida de mis músculos hinchados, hasta que la barra ceda y me parta en dos el pecho, o hasta que mi corazón reviente con sus venas gordas, que explote y vuelen de él cuchillos, ramos de flores, coronas de espinas, las rosas pútridas del llanto, y que las niñas lleven en el pecho la escarapela roja del amor y el crespón oscuro de los duelos. Que me hinche un viento sin descanso, que me lleve un agua sin tocar.

Que me mate el peso de este mundo.

Seattle/Tacoma International Airport

シアトル/タコマ 西雅圖/塔可瑪 씨애틀/타코마



DOS LIBROS, DOS POETAS / SUSANA REISZ

I

LAS MUJERES SÍ TIENEN AFÁN

Giovanna Pollarolo

ENTRE MUJERES SOLAS.

Lima, 1991. Editorial Colmillo Blanco.

El segundo libro de poesía de Giovanna Pollarolo, *Entre mujeres solas*, anuncia ya desde el título un programa literario en el que parece coincidir un número cada vez mayor de escritoras en el mundo hispánico de los ochenta y noventa.

La sorpresa, el desconcierto o la reprobación que puede suscitar –según el carácter del lector versado y atento a las “influencias”– el descubrimiento de un título “birlado” a un autor famoso se disipan –o se atenúan– al abrir la primera página y encontrar una advertencia que quiere ser a la vez disculpa, humilde homenaje al modelo admirado y discreta instrucción de lectura. Se trata, en suma, de una declaración de propósitos que se escuda, sin embargo, tras una expresión formalmente más modesta y también menos solemne: “A propósito de *Entre mujeres solas*”.

Lo dicho podría dejar la sensación de que, al colocarse voluntariamente a la sombra de Pavese, G.P. refuerza la imagen tradicional de la mujer: pupila, admiradora, repetidora.

La sumisión implícita en tal gesto se desvanece, empero, no bien volteamos la página y leemos, junto a la obligada cita de Pavese, un segundo epígrafe en el que uno de los personajes masculinos de Luis Landero en la novela *Juegos de la edad tardía* define el afán como “el deseo de ser un gran hombre y de hacer grandes cosas, y la pena y la gloria que todo esto produce” para concluir su lección con la rotunda sentencia “Las mujeres no tienen afán”.

Que sí lo tienen –y muy particularmente la autora de los poemas que siguen a continuación– se pone retroactivamente en evidencia desde una de las frases del “A propósito de...” que en este punto comienza a adquirir la resonancia de un enfático desmentido: “No había mejor título que expresara mi afán”.

El afán de G.P. no se manifiesta en su escritura en la posición autoconsciente de quien aspira a “hacer grandes cosas” con palabras y a legar un monumento verbal a la posteridad sino, sobre todo, en la “pena” de articular una identidad problemática y de dar vida a una multiplicidad de voces femeninas y de discursos muy poco “gloriosos”, audazmente sustraídos del *hortus clausus* de lo casero –sin– importancia. Su traslado a un espacio tradicionalmente reservado a los pocos elegidos capaces de contemplar estéticamente las emociones –el de los enunciados poéticos– tiene, pues, mucho en común con ese movimiento lingüístico migratorio que Deleuze y Guattari llaman “deterritorialización” y al que atribuyen el poder subversivo y emancipador de las literaturas “menores” –las construidas por “minorías” dentro de un lenguaje “mayor”.¹

1. Deleuze y Guattari usan el término “deterritorialización” para caracterizar un factor de alienación creativa en el lenguaje y la literatura. La des-familiarización o semi-familiaridad que resulta del manejo de una lengua que ya no es la propia –como el español de los “hispanos” de Estados Unidos– o que todavía no es la propia –como el alemán de los “Gastarbeiter” emigrados a la Alemania del “milagro”– posibilitaría, junto a la sensación de extrañamiento, la capacidad de articular nuevas formas de pensamiento y de experiencia. Este proceso de desplazamiento se realizaría de modo prominente en las literaturas que D. y G. llaman “menores” y a las que adjudican la capacidad de dar expresión a una conciencia nacional incierta u oprimida. Este segundo término es utilizado por ellos en el sentido bien delimitado a que hago referencia en mi texto pero también en un sentido mucho más lato, que incluye un sesgo doctrinario-propagandístico: “También podríamos decir que menor ya no designa literaturas específicas sino las condiciones revolucionarias para toda literatura en el corazón de la llamada gran literatura (o literatura establecida)” [mía la traducción]. G. Deleuze y F. Guattari, “What is a Minor Literature?” en *Kafka: Towards a Minor Literature*, trad. de D. Polan, Minneapolis (Univ. of Minnesota Press) 1986, 18.

No es del caso aquí polemizar sobre el alcance y las implicaciones políticas de los términos “mayor” y “menor” pero sí tal vez de señalar la necesidad metodológica de entenderlos de un modo más preciso y amplio a la vez, que integre lo cualitativo con lo cuantitativo y que los vuelva aplicables a las más diversas situaciones de marginalidad. Sin duda que las mujeres en general no constituyen una “minoría” –como podían serlo los judíos germanohablantes de Praga en la época de Kafka o los chicanos de hoy en los Estados Unidos– pero su situación marginal dentro de estructuras patriarcales se puede entender analógicamente como una reducción a la “minoría de edad” o como una “minorización” de sus capacidades sociales.

Dentro del paradigma “mayor” constituido por el canon de la poesía hispanoamericana contemporánea, *Entre mujeres solas* destaca por los mismos rasgos desviantes que Deleuze y Guattari –siguiendo las pautas trazadas por Kafka– atribuyen a las literaturas “menores”: el valor colectivo de la enunciación, su carácter político en un sentido lato y el uso de un lenguaje afectado por un alto coeficiente de “deterritorialización”, desalojado de su “territorio” primigenio, vuelto extraño por exceso o por carencia en relación con el ámbito en que se inserta. La semejanza se extiende incluso a su poder de configurar o de consolidar una conciencia grupal frecuentemente inoperante en la vida cotidiana y siempre en riesgo de dispersión.

La diferencia específica estriba, por cierto, en que el lugar de lo “nacional” es ocupado en estos textos por lo “genérico” y que la politización de los tópicos literarios debe entenderse aquí –no en forma exclusiva pero sí prioritaria– como respuesta a cierta “política sexual” dominante en nuestra sociedad.

A continuación voy a examinar brevemente algunas de las características de este libro en las que el registro “menor” se muestra “mayor” por su capacidad de ofrecer una alternativa “informal” frente a las normas estéticas de la “gran” poesía y de erosionar el sistema de valores establecidos en torno a los roles genéricos y la relación entre los sexos.

Desde esta perspectiva *Entre mujeres solas* representa la culminación de una tendencia que se hacía perceptible ya en el primer poemario publicado por G.P. en 1987 (*Huerto de los*

olivos, Lima, Editorial Arcadia) y que, en mi opinión, corresponde plenamente a una modalidad de escritura que me inclino a llamar "femenina" a pesar de todos los reparos que el rótulo suele suscitar (incluso en las escritoras que caen víctimas de mi "afán" clasificatorio).

Como lo señalé al comienzo, ya desde el título se encuentra connotado un programa literario común a muchas autoras del mundo hispánico y que podría sintetizarse –con todo el riesgo de las simplificaciones– en una apariencia muy marcada –a veces exageradamente marcada– de falta de originalidad y de pretensiones estéticas. En esa marca hecha con trazo grueso pero que, como "La carta robada" de Poe, puede ocultársele a la crítica por la misma razón de estar demasiado a la vista, radica una de las estrategias más eficaces para abrir paso a una voz y una visión "femeninas" en el marco estrecho de los modelos de discurso público –literarios y no literarios– consagrados por una tradición patriarcal.

Imitar con un gesto teatral que, a la par que denuncia la imitación establece una distancia irónica frente a lo imitado, es siempre un recurso al alcance de la mano para quienes, desde posiciones no hegemónicas, intentan hacer resistencia a formas de conducta impuestas desde arriba. Para la mujer que escribe y que, al hacerlo, pretende redefinir o afirmar su identidad en sus propios términos, el objeto erosionable a través de una mimesis aparatosa no es sólo la escritura de los "Grandes Maestros" sino, sobre todo, los paradigmas de femineidad representados en ella. A la "copia" de un estilo verbal mediante la cita explícita o enmascarada, la estilización o la abierta parodia se le puede añadir, como medio adicional de develar los puntos ciegos del discurso modélico, la (auto-)imitación sobreactuada de una voz de mujer que al hablar de sí misma deja al descubierto los estereotipos del rol genérico que la sociedad le adjudica.

G.P. realiza ambos movimientos desde el principio del libro. El ostentoso mimetismo del título se combina en la advertencia preliminar con una declaración ligeramente sobreacentuada de "modestia" femenina: como hace Isabel Allende con García Márquez o con Neruda, a quien llama "el Poeta" (con ma-

yúscula) pero de quien se distancia con discreta ironía en el mismo acto en el que expresa su admiración por él citándolo,² la orquestadora de este diálogo de "mujeres solas" pide perdón a su amado Pavese por haberle plagiado un título y, a la vez, hace una cita no marcada, no anunciada y solapadamente contestataria de la palabra *afán*, contradiciendo las connotaciones machistas del original (el fragmento novelesco de Landerero que sirve de segundo epígrafe).

Un oído atento –y, sobre todo, empático con el proyecto de la escritora–, puede reconocer aquí una "tretita" de que se valen, hoy como ayer, muchas mujeres que prefieren cuestionar el orden establecido sin arriesgar choques frontales. Consiste en aceptar con deliberado énfasis la esfera de acción y el espacio discursivo tradicionalmente reservados a la mujer pero para convertirlos en generadores de prácticas no tradicionales como, por ejemplo, hacer política desde la posición de madre de familia, escribir una novela desde la posición de cocinera³ o discutir con autoridades desde la posición de copista-aprendiza.

El carácter no convencional –y "deterritorializado"– del proyecto se hace aún más notorio en el hecho de que un libro de poesía tome prestado el título de un cuento y de que lleve como epígrafes un fragmento de ese mismo cuento y otro procedente de una novela. ¿Qué puede pretender una autora que deja tantas huellas de narratividad en el umbral de un poemario?

2. Véase, por ejemplo, su manera tan peculiar de desmontar, a través de la cita, los fantasmas patriarcales de Neruda en su ensayo "La magia de las palabras" (*Revista Iberoamericana* 51, Nos. 132-133, 1985, 447-456). Cf. mi análisis de este texto en "¿Una Scheherazada hispanoamericana? Sobre Isabel Allende y Eva Luna", *Mester* 20, N° 2, 1991 (UCLA, Los Angeles) (en prensa).

3. Como hace Laura Esquivel, quien monta una divertidísima novela sobre la base de un conjunto de recetas tradicionales de la cocina mexicana que sirven de natural punto de partida para las situaciones domésticas evocadas en cada capítulo. El título, largo y provocativo, remarca la "tretita": *Como agua para chocolate. Novela de entregas mensuales con recetas, amores y remedios caseros*, México (Planeta) 1989.

La sensación de extrañeza se acentúa al entrar en la primera sección —que abarca casi todo el libro— y hallar, bajo el título “S.L.A.M. El cuaderno de los sueños”, un conjunto de parlamentos a la vez poéticos, dramáticos y narrativos que al sucederse en tensión dialógica van tejiendo una historia: la de un encuentro de ex-condiscípulas que no se han visto largos años y que ahora confrontan sus sueños adolescentes con su realidad de adultas al borde de abandonar la juventud —y quizás también “al borde del ataque de nervios” como los personajes de Almodóvar.

En la presentación pública del libro la poeta y crítica Ana María Gazzolo confesó, entre sorprendida y gozosa, que no le fue posible abandonarlo desde el preciso momento en que comenzó a leerlo. Entretanto, he podido oír a un buen número de lectoras y lectores de G.P. que coinciden en el mismo juicio valorativo: *Entre mujeres solas* se lee “de un tirón”, casi como un relato de suspenso. Cabría quizás añadir: no como suele leerse la poesía, que tiende a ser equiparada con la lírica y que, por lo mismo, se considera reñida con el “hambre de historias” del aficionado a los géneros narrativos.

Las protagonistas de este insólito relato, sostenido por una multiplicidad de voces entre las que destaca la de una narradora-orquestadora, son “solamente” mujeres y, al mismo tiempo, mujeres que se sienten muy “solas” y que procuran aliviar su frustración dialogando con sus pares.

Estamos, pues, en las antípodas de ese tipo de discurso predominantemente contemplativo y monológico que en la tradición literaria y crítica de Occidente ha funcionado largo tiempo como paradigma de poesía. Hoy soplan nuevos vientos, especialmente en Hispanoamérica y más especialmente aún entre las poetas de los últimos años.

En otra ocasión afirmé —y lo reitero ahora con mayor razón— que la estrategia consistente en enfatizar o teatralizar la mimesis de diversas voces y diversos lenguajes es una tendencia en expansión en la “escritura femenina” de Hispanoamérica y que la prueba de ello es que su influencia se extiende incluso al terreno de la poesía, usualmente considerada como el espacio

en que el poeta deja oír una sola voz, la única capaz de transmitir una vivencia intransferible a otro registro.⁴

En los trabajos clásicos de Mijaíl Bajtín, como "El discurso en la novela",⁵ esta idea es el argumento decisivo de su distinción entre narrativa y poesía. La novela, el género "estrella" dentro de su sistema clasificatorio, aparece allí, como en muchos otros textos suyos, como arquetipo de dialogismo y polifonía. Lo sustancial en ella no sería, en consecuencia, la constitución de un mundo sino, ante todo, su capacidad de representar diferentes lenguajes sociales y diferentes hablantes en constante interacción.

Visto en este trasfondo, *Entre mujeres solas* ocupa, al igual que *Ova completa* de Susana Thénon (Buenos Aires, Sudamericana 1987), un puesto relevante en un proceso de renovación poética que parece tener como consigna la demolición de fronteras entre los géneros literarios canónicos y la explotación exhaustiva de un mimetismo plurilingüe sólo comparable con la actividad de un novelista muy hábil... o de un ventrílocuo. Es preciso añadir, sin embargo, que la irrupción de una polifonía de tipo "novelesco", con personajes perfilados y netas situaciones dialógicas, es todavía más llamativa en el primero de estos poemarios por su explícito encuadre narrativo y por la presencia en él de una voz femenina que asume consistentemente las funciones propias de una narradora en la mayoría de los textos de la primera sección.

La analogía con las técnicas del relato puede llevarse aún más lejos: esta narradora se deja caracterizar, según la conocida nomenclatura de Genette, como "homodiegética" en un primer nivel (es decir, un personaje no protagonista en la historia del encuentro de ex-condiscípulas) y como "autodiegética" en un segundo nivel (protagonista de las experiencias infantiles que

4. Véanse mis trabajos "Poesía y polifonía: de la 'voz poética' a las 'voces' del discurso poético en *Ova completa* de Susana Thénon", *Filología* 23, N° 1, 1988, 177-194 (Buenos Aires) e "Hipótesis sobre el tema 'escritura femenina' e hispanidad", *Tropelías* (Revista de Teoría Literaria), 1, N° 1 (Zaragoza) (en prensa).

5. Recogido en *Estética de la creación verbal*, México (Siglo XXI) 1978.

podemos suponer que ella revive para sus amigas reunidas en plan de nostalgia). He aquí algunos ejemplos del primer tipo, que se pueden reconocer sin mayor dificultad por el anclaje que les ofrece el primero de los fragmentos de la serie:

Comemos y bebemos
damos cuenta de nuestras vidas
 cuántas sorpresas, decimos
 (15)

Mientras las demás
 hablan de cremas y cosméticos
 comentan las bondades de la liposucción
 discuten si es mejor una cirugía radical
 [.....]
 ella sonríe serena y curiosa
 (16)

Alguien propone, avanzada ya la noche
 leer el cuaderno de los sueños
 (18)

Cuando terminamos el colegio
 yo me sentía
 como un papel en blanco
 una caja vacía
 ¿y ahora?
 levantó los hombros, apuró su trago
 Y empezó a contar emocionada
 (58)

Mi padre (se aclara la garganta, tartamudea)
 me parecía un buen hombre
 esperaba por mí en todas las puertas
 (51)

La identificación de los ejemplos del segundo tipo se hace posible por la presencia de dos marcas complementarias: la introducción de los discursos referidos con un *verbum dicendi* en primera persona (*dije, contestaba*) y datos biográficos que favorecen la (con-)fusión de la narradora principal con la autora

del libro. El más obvio de estos datos –el nombre propio– otorga un sesgo abiertamente autobiográfico a los fragmentos que cito a continuación (y que, por lo demás, forman una secuencia temática con los textos que integran la segunda sección del libro, “Zafarrancho”):

me quedo plantada como una gallina ante su huevo
al medio de un círculo en donde no debería estar
¡Pollarolo! interrumpe la música

(33)

La palabra bodega la aprendí en Lima
en Tacna decíamos despacho
[.....]
mi abuelo tenía un despacho
[.....]
yo miraba, quería aprender
[.....]
y cuando me preguntaban
qué vas a ser/a hacer cuando seas grande
sin dudar yo contestaba
atender en un despacho igual a éste

(25)

Me convencieron, que no sea despacho, dije
quiero casarme con el dueño de una librería

(28)

Como puede apreciarse, al ser sacados de sus respectivos contextos estos pasajes pierden casi tanto de su valor primigenio como frases extraídas de un cuento o una novela. En ambos casos lo fundamental del mensaje estético no reposa en el micronivel oracional ni en la calidad *per se* de imágenes y metáforas sino en una arquitectura narrativa que ubica los enunciados en situaciones dialógicas particulares, que los adjudica a hablantes representativos de cierto lenguaje social y que los marca como productos de ese lenguaje y de la visión del mundo que le es inherente.

Desde esta perspectiva se puede entender mejor un rasgo del estilo de G.P. que podría confundirse con un extremo de

parquedad o incluso con una pobreza verbal que a primera vista parecería poco apta para una enunciación poética. En efecto, si bien cada texto de "El cuaderno de los sueños" puede ser leído en forma independiente —como cualquier poema—, su densidad semántica sólo se muestra en su relación con una macroestructura narrativa que lo articula dialógicamente con todos los demás. Dentro de ella cada poema representa una "voz" —o un "coro"— en concierto o en discordancia con las muchas otras "voces" que se dejan oír en toda la sección. De esta "polifonía" emana una multitud de enunciados estereotípicos en los que luchan por expresarse —o se infiltran involuntariamente— distintas versiones de una misma experiencia sustancial: la frustración de ser mujer —o de actuar "como le corresponde a una mujer"— en una sociedad que no favorece ni el libre desarrollo ni la intercambiabilidad de los roles genéricos y que coloca al polo "femenino" del lado de la negatividad.

El mensaje subyacente que, como un tema musical con variaciones, se insinúa en casi todas las piezas del conjunto es que "ser mujer" implica ocupar la posición de un sujeto devaluado que debe aceptar esa clasificación "minorizante" como una suerte de destino o de esencia caracterológica inmutable:

Y me mandaban a estudiar, porque el que estudia
aunque sea mujer, triunfa.

(25)

eran
la pareja perfecta
inteligentes, enamorados uno del otro
cada uno brillaba a su manera
él estaba en la cresta de la ola
ella esperaba en el puerto

(43)

En esta sociedad de mujeres que se sienten solas e insatisfechas pero que no pueden pensarse a sí mismas independientemente de su relación con un hombre, "ser mujer" se entiende, como una identidad solo-complementaria, fundada en carencias, hecha de rasgos deficitarios, ausentes, en negativo:

desde la visión de quienes sólo pueden interpretar las diferencias genéricas en términos binarios, "ser mujer" equivale a "no ser" todo lo que el hombre "es" (por naturaleza).

Otro mensaje implícito –tal vez menos evidente que el mencionado pero que se deriva directamente de él– es la necesidad de rebelarse contra una identidad construida de tal modo y, a la vez, el reconocimiento de que es imposible construirse una nueva –libre de binarismos reduccionistas– sin romper con el sistema que hace de la mujer víctima y cómplice de su situación de inferioridad.

La ex-esposa burguesa que se cree liberada de las constricciones de su rol familiar pero que busca inconscientemente el mismo esquema de dependencia en su relación con un amante, sólo cambia su pasada sensación de hastío por una nostalgia de "estabilidad":

Dices
 que eres informal
 detestas a las buenas señoras
 tienes un amante que es casado
 y encuentros clandestinos que disfrutas.
 Pero cuando avanza la noche
 y el trago te hace llorar lamentas el mal tiempo
 dices que no eres feliz
 te gustaría un marido como los que puntuales
 recogieron a sus esposas de la fiesta.

(48)

La que se imagina a punto de emprender la gran aventura y de comenzar una nueva vida no sabe que está por repetir...
 "La misma historia":

quiere dejar a su marido
 por este hombre
 que le ha cambiado, dice,
 la vida.
 Me sorprende: él y él se parecen
 casi como dos gotas de agua.

(44)

La insistencia de la narradora en enfatizar el *verbum dicendi* (*dices, dice*) es una marca implícita de su desacuerdo con esa supuesta "liberación femenina" y un modo económico de señalar una discordancia irreductible entre discursos y realidades.

En contraste con esta actitud de interferencia crítica —que se muestra sobre todo cuando las otras voces caen en ensoñaciones maníacas o buscan evadir la confrontación consigo mismas— la voz narrativa se desvanece cuando la más realista —y quizás también la más pesimista— plantea como única alternativa viable la renuncia a vivir en pareja:

olvidadas ya las inquietudes
del amor
ahora me siento libre
atrás quedó el terror del abandono
aprendí a dormir sola
(59)

Un silencio piadoso —como de conmovido respeto ante los estragos de una enfermedad— enmarca asimismo la confesión de la que siente una antigua repugnancia por su compañero y compensa las humillaciones de su entrega sexual con fantasías homicidas:

cada noche
rezo para que él llegue tarde
y no me toque
hace años que odio su olor, las puntas de su bigote
sus jadeos
la cara
la baba, el sudor
cierro los ojos hasta que acaba
dura poco pero demasiado
apenas si me da tiempo a pensar
en el filo de un cuchillo.

Tal vez podría pensarse que la diversidad de voces y de opiniones en torno a experiencias básicas de la mujer está en contradicción con una característica de las literaturas "menores" que adjudiqué de antemano a este libro: el valor colectivo

y político de la enunciación. Por lo mismo, me parece importante precisar que aunque muchas lectoras no puedan suscribir tales o cuales enunciados –o incluso ninguno de ellos– los textos en su conjunto postulan tácitamente la existencia de una conciencia grupal en formación y la impostergable necesidad de nombrarla, debatirla y esclarecerla.

Visto desde esta perspectiva, cada discurso no está muy distante de una propuesta partidista que, como tal, invita a un voto de aprobación o de rechazo y a ser confrontada con otras propuestas concurrentes. Cada lectora, a su vez, podrá adherir o no a las afirmaciones de cierta voz, podrá identificarse o no con cierta figura femenina en determinada situación típica, pero en ningún caso dejará de sentirse apelada e incluso exhortada a tomar partido. Una optará por la que sufre en silencio y reza para que el marido vuelva a ella (26-27), otra preferirá la salida de la que acepta resignada el triángulo (23-24), una tercera mostrará plena comprensión por la que tiene un “buen” marido y a pesar de ello se aburre (22), otras, en fin, se identificarán con la que aborrece el sexo (31), con la que eligió la soledad para no temer el abandono (59), con la que vive vicariamente a través de su hija (58) o con la que muy temprano se dedicó a recorrer el mundo (49-50).

La narradora –y concertadora de todos estos discursos– aparece intermitentemente para subrayar o poner un toque de incredulidad ante ciertas aseveraciones que suenan ilusorias o mistificadoras. Sin embargo, nunca incurre en el facilismo de “corregir” errores o de infiltrar declaraciones doctrinarias. Su tendencia a la imparcialidad se refleja en el frecuente empleo de un esquema discursivo afín al debate o al diálogo polémico, que se presta idealmente para la elaboración grupal de temas tan espinosos –y tan estrechamente vinculados con los valores del patriarcado– como el culto obsesivo de la belleza externa (16-17 y 34), el pánico de llevar en el cuerpo las marcas del tiempo (16-17, 34, 35, 57) o el dolor de verse reemplazada por otra más joven y más bonita (23-24).

La herida de la temporalidad –por cierto común a todos los humanos y tópico recurrente en la poesía universal– se muestra en estos textos en una versión que me parece producto de una

sensibilidad "femenina" o, por lo menos, condicionada por el rol genérico. La confrontación con la vejez y la muerte asume aquí la forma de una ansiedad temprana por la amenaza de perder un atractivo físico centrado en los atributos de la adolescencia y la primera juventud:⁶

Dicen

que después de los 30 las mujeres envejecen pronto
malhumoradas

sufren de males jamás pensados

no se resignan

y sufren comparándose con la rosa marchita

pétalos caídos, belleza acabándose

(57)

Después de los treinta el futuro

de una mujer está cantado,

y como a todas, más tarde o más temprano

el tiempo la venció.

(47)

me gusta que me miren

y me hablen

que me admiren

y confundan

con la jovencita

que ya no soy.

(34)

6. Me parece interesante anotar que este mismo tópico se puede reencontrar, modulado con similar entonación, en cierto tipo de poesía que —como la de Cavafis o la de Gil de Biedma— expresa sin mucha veladura una sensibilidad "gay". "El envejecer de mi cuerpo y de mi rostro / es la herida de un espantoso cuchillo. / No tengo la menor resignación.", hace decir Cavafis a su *alter ego* Jasón. Con esta cruda hipérbole el poeta dramatiza una vivencia equiparable a la obsesión "femenina" de mantenerse joven y bella para ser amada. Quizás haya que ver también aquí un subproducto del rol genérico que la sociedad patriarcal adjudica a la mujer y con el que el hombre homosexual puede identificarse parcialmente (si bien con muy diversas consecuencias).

El espejo y los otros no se cansan
la juventud del alma
no es más que un cuento chino.

(35)

La postura neutral de la narradora, visible una vez más en el énfasis puesto en el *verbum dicendi* (*dicen*), o en su silencio ante las opiniones de las otras, resulta especialmente notoria si se compara el primero de estos fragmentos con un comienzo de poema de Carmen Ollé que también tematiza "el trauma de los treinta":

Tener 30 años no cambia nada salvo aproximarse al ataque cardíaco o al vaciado uterino. Dolencias al margen nuestros intestinos fluyen y cambian del ser a la nada. He vuelto a despertar en Lima a ser una mujer que va midiendo su talle en las vitrinas como muchas preocupada por el vaivén de su culo transparente.

(*Noches de adrenalina*, Lima, Cuadernos del Hipocampo, 1981, 9)

En oposición con esta voz poética homogénea, que expresa las angustias de su condición femenina sin mediaciones, la mayoría de los textos de "El cuaderno de los sueños" dan cabida a un dialogismo plural y en no pocos casos mimetizan la dinámica de una agria discusión.

Un aluvión de voces discordantes confluye, por ejemplo, en un poema cuyo título ("Confesión") no deja sospechar su naturaleza polifónica. El texto se abre con una voz masculina en aparente diálogo con una interlocutora silenciada:

Me gusta mucho, no la conoces
es más joven
sí, bonita

La "confesión" del marido infiel, que no sólo busca ser aceptado sino también consolado por la esposa, se interrumpe para dejar paso a un escueto comentario de la narradora en el que la usual actitud de neutralidad queda contrarrestada por un leve dejo irónico:

El y ella lloraron
 se abrazaron, hicieron el amor
 ella lloró de felicidad, él se durmió

Tras un monosílabo de interrogación (que retroactivamente se puede identificar como la voz colectiva de las amigas **reunidas en festejo**) surge la respuesta de la parte afectada (y hasta ese momento inaudible):

¿Y?
 Ahora él tiene dos mujeres
 ella y yo.

Esta "confesión de la confesión", que revela a posteriori un esquema discursivo de cajas chinas, desata a su vez un pandemium de consejos y enjuiciamientos representativos de las más variadas ideologías "femeninas":

*Mándalo a rodar, es un sinvergüenza
 él también sufre, no es fácil
 ofrece a Dios tu dolor. El hará que vuelva
 ¿todavía crees en milagros?
 los hijos
 denúncialo, es un bigamo
 págale con la misma moneda.*

En el final del texto la narradora retoma la palabra tan sólo para resumir las distintas opiniones e introducir un efecto de sorpresa que refuerza el parentesco entre su manera de relatar y las técnicas de un montaje audiovisual (lo que a su vez remite a la conocida experiencia de la autora como guionista de films): el debate concluye con un brindis general "¡Por los hombres que mal pagan!".

Después de este recorrido por sólo algunos de los muchos pasajes del libro en que poesía y polifonía, narrativa y drama, coloquialidad y lirismo se funden en audaz mestizaje para dar expresión a un nuevo tipo de conciencia y de sensibilidad, quedaría por preguntarse dónde está la voz de la autora o cuál es su propia posición en relación con los problemas de género sobre los que ella hace hablar a su narradora y a sus casi-personajes poéticos.

La respuesta sólo resulta simple si se cae en la tentación de buscar proclamas monolíticas –que aquí no se encontrarán– o de ver detrás de cada poema –o de algunos en particular– experiencias “personales” en el sentido estricto del término o emociones individuales generadas por alguna situación semejante a las evocadas allí.

Mi opinión –“personal”– es que en este libro todos los textos sin excepción –hasta los que ostentan las más obvias señales autobiográficas, como el apellido– piden que se los lea en un doble registro, individual y colectivo a la vez.

Giovanna Pollarolo está parcialmente presente en todos los poemas ...en tanto mujer. Quizás sólo en alguno de ellos –de un modo bastante difícil de precisar y poco relevante para sus lectores y lectoras– en tanto persona con una historia intransferible e irrepetible. Y nuevamente en todos... en tanto escritora con plena conciencia de que su labor es un juego muy serio, cuyas consecuencias sociales –no sólo estéticas sino también éticas– rebasan con mucho el “afán” de una subjetividad aislada.

UNA ANATOMÍA POÉTICA

Jorge Frisancho

ESTUDIOS SOBRE UN CUERPO.

Lima, 1991. Editorial Colmillo Blanco.

Los *Estudios sobre un cuerpo* de Jorge Frisancho me incitan a proponer, más que un comentario, un collage de palabras surgidas de una asociación bastante libre con los poemas o, si se quiere, un hilvanado de afirmaciones propias y ajenas que no intenta disimular las costuras. Creo que vale la pena realizar esta "operación" crítica poco ortodoxa no sólo porque está en consonancia con el estilo —y la "corporeidad"— del libro sino porque tengo la sospecha de que los diálogos más interesantes son los que se filtran por los intersticios de los textos y al margen de la voluntad de sus autores.

"Nosotros, los victorianos" no hemos tenido la suerte de poder "pavonear" nuestros cuerpos ni de hablar de sus partes más íntimas libres de culpa o vergüenza. Para Michel Foucault somos un producto crepuscular:

Todavía a comienzos del siglo XVII era moneda corriente, se dice, cierta franqueza. Las prácticas no buscaban el secreto; las palabras se decían sin excesiva reticencia, y las cosas sin demasiado disfraz; se tenía una tolerante familiaridad con lo ilícito [...] Gestos directos, discursos sin vergüenza, trasgresiones visibles, anatomías exhibidas y fácilmente entremezcladas [...]: los cuerpos se pavoneaban.

A ese día luminoso habría seguido un rápido crepúsculo hasta llegar a las noches monótonas de la burguesía victoriana. Entonces la sexualidad es cuidadosamente encerrada [...], la conveniencia de las actitudes esquiva los cuerpos, la decencia de las palabras blanquea los discursos¹.

1. M. Foucault, *Historia de la sexualidad*, Vol. 1, México (Siglo XXI) 1977, 9-10.

Desde entonces el logocentrismo iluminista no ha cesado de producir discursos descorporeizados, que se pretenden expresión objetiva de un sujeto capaz de trascender su tiempo y su espacio.

En el momento actual, cuando las culturas hegemónicas comienzan a perder la fe en explicaciones totalizantes y en el poder de la abstracción y la generalización y cuando las culturas marginales, por el contrario, aspiran a construir sus propias explicaciones y a definirse desde las coordenadas de su propio territorio, el cuerpo regresa del exilio para cumplir un rol decisivo en la resistencia a una autoridad textual que niega la especificidad de su propia voz y el lugar particular desde el que articula sus interdicciones.

El segundo libro de Jorge Frisancho me parece un hito importante en esa resistencia. Muy especialmente, porque surge en los márgenes de los márgenes: la poesía joven del Perú de hoy.

Su escritura corpórea, en-carnizada, no se finge ni transparente ni del todo opaca, ni puente ni barrera entre ella y el mundo. Dice y se dice, deja una huella profunda, abulta el "trazo" —el cuerpo de la letra—, anuncia y denuncia la materialidad de su decir.

El cuerpo carnal y el cuerpo verbal se encuentran en los textos con el horror del doble cortazariano —o del "sí mismo" perpetuamente inaccesible— pero también, a veces, con el gesto subversivamente lúdico del carnaval que Bajtín celebra en Rabelais.

La cultura popular carnavalesca —intermitentemente viva desde el medioevo— utiliza las herramientas científicas y artísticas de la clase dominante para erosionarlas. Su fuerte es la parodia y un realismo grotesco que pone especial énfasis en el cuerpo.

El cuerpo carnavalesco es el lugar de los procesos y los cambios: un cuerpo abierto, expuesto, segregante, que exhibe sus orificios y sus líquidos humorales y se conecta a través de ellos con el resto del mundo. Es el de las brujas retozonas, viejas y preñadas, que festejan en sus carnes flácidas y en sus vientres protuberantes el triunfo del placer y de la vida sobre la muerte. Este cuerpo grotesco, desvergonzado y jubiloso, se opone al cuerpo clásico del idealismo burgués, que es monumental, estático, cerrado y liso.

Los *Estudios sobre un cuerpo* transitan la vía carnavalesca pero sin incorporar la dimensión de la fiesta, dejando de lado la exaltación y el desenfreno sensual de los "buenos salvajes". Sus intentos paródicos son mucho más sutiles y también más dramáticos. Su objeto, algunos de los "grandes relatos" del siglo XX, como el psicoanálisis lacaniano, asoma de tanto en tanto bajo una muy tenue luz irónica. Es así como el "estadio del espejo" se vuelve, en el poema del mismo nombre, y en la serie de los "Nocturnos", un concretísimo mirarse en el espejo —esa "otra casa"—, mirarse el vientre "doloroso pero bello" (o el ombligo), que es un modo literal y corpóreo de padecer las angustias de Narciso.

No son tiempos de celebración. La inseguridad y el temor corroen el deseo. En el "acto de amor" el gozo resulta hiriente: las palabras y los cuerpos no logran articularse en feliz coincidencia. Sólo queda una ternura muda, con el infinito desamparo de la desnudez primigenia, previa al lenguaje.

El sentimiento que campea en estos textos está más cerca de lo siniestro que de lo festivo. Lo más conocido, lo más inmediato a la vivencia del sujeto, el propio cuerpo, se convierte aquí en depositario de esa experiencia aterradora que Freud caracterizó con el término *Un-heimlich*: el regreso de lo otrora familiar bajo una forma vuelta extraña y amenazante.

A Jorge Frisancho le caen a la perfección estas palabras de uno de los más brillantes descolocados de nuestra lengua, Julio Cortázar, en *La vuelta al día en ochenta mundos*:

cada vez que el poeta es sensible a su lateralidad, a su situación extrínseca en una realidad aparentemente intrínseca, reacciona poéticamente [...]; escribe poemas que son como petrificaciones de ese extrañamiento, lo que el poeta ve o siente en lugar de, o al lado de, o por debajo de, o en contra de, remitiendo este *de* a lo que los demás ven tal como creen que es, sin desplazamiento ni crítica interna².

2. "Del sentimiento de no estar del todo", en J. Cortázar, *La vuelta al día en ochenta mundos*, México (Siglo XXI) 1967, 23-24.

La inserción de lo fantástico en el corazón de un realismo exacerbado tiene en estos poemas el mismo efecto erosionante y revelador que en los cuentos de Cortázar. Aquí como allí la escritura socava esa "visión tolerable pero incompleta del mundo" que la mayoría nos construimos para sobrevivir y accionar con eficacia en una sociedad que exige cegueras parciales.

Si el cuerpo y su doble –su reflejo especular– representan ya una expresión radical de alienación creativa, Frisancho da una vuelta de tuerca más a la imagen y la proyecta en el blanco abominable de la página al sugerir la idea de un poema-cuerpo hecho de palabras-espejos:

y tengo miedo, y sudo mi literatura todavía sin caer,
suspendido sobre cada frase que me niega, imagen de
la imagen
de mi propio cuerpo, ahora sin metáforas.

(37)

Los "estudios" de Frisancho denuncian, por contraste implícito, algunos de los instrumentos epistemológicos de que se valen las sociedades disciplinarias para sofocar todo intento de rebelión. Entre los medios más solapados y eficaces de ejercer el control se cuentan, como es sabido, la "naturalización" de los productos culturales –que hipostasea lo histórico y contingente en esencia inmutable– y la creación de signos falsamente universales, que buscan acallar las voces disidentes o difuminar silencios significativos.

En un movimiento discursivo exactamente inverso, estos "estudios" particularizan lo supuestamente universal y genérico: no es *el* cuerpo humano el que está en juego sino *un* cuerpo, *este* cuerpo, *mi* cuerpo; y, al mismo tiempo, reculturalizan lo supuestamente biológico: muestran ese cuerpo específico no sólo como "suma de minerales y líquidos amnióticos" ("Plato vacío...", 15) sino también como escenario, terreno de lucha o página –no tan en blanco– en la que se re-inscribe el deseo o se re-escribe el poema.

La singularidad de este proceso –que enfatiza por contraste implícito la recortada visión del mundo de un sujeto pretendidamente "objetivo"– es que se expresa sin pose ni vanagloria.

“Después de decenas de años –sentencia Foucault– nosotros no hablamos del sexo –yo añado: “del cuerpo”– sin posar un poco: conciencia de desafiar el orden establecido, tono de voz que muestra que uno se sabe subversivo ...”³

En los textos de Jorge Frisancho no posa el sujeto del discurso ni tampoco su objeto, un cuerpo desamparamente desnudo y abierto. No es la pulida superficie de una escultura lo que aquí se expone sino la desgarrada interioridad –a la vez material y afectiva– de una anatomía como la que se anuncia en la tapa del libro.

Esta poesía “sobre un cuerpo”, de ubicación ambivalente como la preposición que la designa, nace de un movimiento pendular entre una “ciencia sexual” de un lado y un “arte erótica (y poética)” del otro.

Los estudios “científicos” sobre el cuerpo suelen exhibir músculos desollados y vísceras sanguinolentas para escamotear lo innombrable: un placer improductivo e indisciplinado, que reclama su autosuficiencia. En las artes eróticas, por el contrario, el placer no se mide por su concordancia con una ley ni con un criterio de utilidad sino en relación consigo mismo, con sus (re)percusiones en el cuerpo (ese “tibio animal”, 13) y sus (re)sonancias en el alma o como quiera que se llame ese “doble sosegado y cauto” (18) que mira desde la superficie del espejo.

En los poemas de Frisancho “cartílagos y huesecillos” (12), “minerales y líquidos amnióticos” (15), las “venas más azules” y cada “milímetro de piel” (36) son presencias vivas, dolientes criaturas pugnando por saltar el cerco de la cháchara académica:

A mis espaldas cuarenta catedráticos susurran, pero
no los oigo.

(15)

Cada repliegue del cuerpo –y del poema– lucha por capturar un esquivo objeto del deseo que sólo insinúa entregarse en el naufragio de identidades sexuales monolíticas.

3. *Op. cit.*, 13.

Desplazándose audazmente bajo el fuego cruzado de ciencia y erotismo, racionalidad y sensualidad, ética y estética, estos *Estudios sobre el cuerpo* tienen el atrevimiento de mostrar "la otra bisexualidad", esa que proclama Hélene Cixous como marca de una escritura libre y liberadora. No la fantasía de omnipotencia que se realiza en la imagen platónica del hermafrodita o en aquellos versos del "Ritual de mis piernas" de Neruda en los que el propio cuerpo se transfigura en irresistible objeto de sí mismo, hombre y mujer a la vez, capaz de autoengendrarse:

Largamente he permanecido mirando mis largas piernas,
con ternura permanente y curiosa, con mi acostumbrada
pasión,
como si hubieran sido las piernas de una mujer divina
profundamente sumida en el abismo de mi tórax

"La otra bisexualidad" es aquella que persigue incensantemente y potencia la diferencia y que, al hacerlo, multiplica los puntos de inscripción del deseo y las reverberaciones del placer en el propio cuerpo y en el cuerpo del otro/otra.

La voz que habla en el poema que da nombre al libro y con el que Jorge Frisancho cierra transitoriamente esta fase de su creatividad, no parece temer ese extremo de libertad: en su discurso poético-corporal la literal "metáfora de un árbol" y la metafórica metáfora del "agujero de la única palabra imaginable" (35) se interpenetran con obstinación, intercambian una y otra vez sus roles, invaden y son invadidos, devoran y son devorados sin que importe que el árbol sea "cada vez menos un árbol" (36) o que deje de serlo al perderse en el "agujero de la lengua del poema" (37).

LECTURA DE *DIARIO IMAGINARIO* / RODRIGO CÁNOVAS

Julio Ortega

DIARIO IMAGINARIO. Medellín, Universidad de Antioquía, 1988.

Este libro del ensayista y escritor peruano Julio Ortega, reúne un conjunto de anotaciones realizadas a lo largo de diez años, entre 1973 y 1983, centradas en torno al sentido de la literatura y, por ende, de la vida. Cuaderno circular, donde cada pensamiento es concebido desde sus variantes y es constantemente desplazado a un pensamiento contiguo.

Nuestra lectura ha instituido cuatro círculos, que se desdoblán conformando una estructura en espiral: el círculo de la literatura (narrar, actuar, soñar), el de los viajes (las migraciones), la persona (los parajes del *yo*) y el lugar natal (las filiaciones). Estos círculos concentran un ansia de transgresión implosiva, una búsqueda poética y ritual de nuevos límites culturales. Es el recorrido por los márgenes de la vida, por las exclusiones que cada comunidad hace para asegurar un orden precario.

Cada página de este *Diario* es una inquisición por lo que está quedando en el camino, y es también la vivencia de lo oculto, el juego mental con el revés de los signos y de las cosas. Veamos.

La literatura

Las páginas del *Diario* abarcan un territorio no demarcado: los apuntes sueltos, los borradores, las anotaciones al margen. Esta marginalia está guiada por un espíritu utópico, que resiste los roles que se le asignan: "No, no se trata de 'madurar' un proyecto, ni de aguardar por su 'irrupción'. Para mí se trata

de otra apuesta completamente imprevista: la de no escribir esa novela, la de deshacer su escritura por medio de su anotación inversa, paralela, equidistante" (29).

En un acto de subversión, esta escritura invertirá el orden normal de la composición de una novela: el borrador no antecede a la página en limpio (la gran novela), sino que la sucede, constituyéndose como un comentario irrisorio de ella: "Ya no las notas para una novela, sino la novela de una anotación" (30).

Este *Diario* es portavoz de una nueva poética. Siguiendo una imagen aristotélica, postulamos que el narrador (el aedo), el actor (*dramatis personae*) y el destino (la moira, los sueños) extravían el curso natural de los acontecimientos.

No se cuenta una historia de suspenso, pero sí la receta para construirla; no se anima una anécdota, sino que se anotan los tópicos que la vertebran. Los esbozos sustituyen a una única imagen total: habrá bocetos parecidos, situaciones que se retocan, narradores que se hacen señas de una página a otra.

Las nociones de estampa y viñeta –pequeñas ventanas al mundo– sustituyen los gestos narrativos rotundos, a la vez que proponen un juego con las normas ordinarias de la construcción de un relato: habrá secuencias montadas para generar un efecto (falso) de continuidad, para simular tramas y caracteres de largo aliento (que luego son abandonados).

El creador de estos nuevos órdenes –o que ansía crearlos, que los imagina– aparece despojado de máscaras, a la espera de una sanción (del lector, de la vida) de sus guardianes: "Mientras entramos a su despacho me repito que debo conservar la calma. El jefe me trata con sobriedad, sin acusarme de nada, seguramente porque cree que podrá persuadirme. Debo probar mi lucidez, y le sonrío confiado, queriendo demostrarle que su autoridad sólo puede garantizar mi libertad" (155).

La esfera del actor es la esfera de la representación (del fingimiento, de la ficción). Aparece aquí la voz excluida, el espacio humano del miedo y de la postergación.

No se hablará de lo real sino de su simulacro: "El argumento es el disfraz. El crimen, un escamoteo; el castigo, una excusa. Nos movemos perfectamente en el rol de fantoches; seriamente,

prolijos y retóricos. Somos esta historia de otros, esa licencia" (127).

Entonces, no se imaginará a Hamlet sino a las figuras que éste excluyó de la escena; no se atenderá a los actores centrales, sino a los agentes pasivos que los acompañan: "Es increíble que estemos muertos y que los demás no lo adviertan... Tímidamente nos deslizamos entre las parejas. Lo más difícil es disimular la voz trabajosa que nos delata... Ellos que solamente están vivos, nos toleran con indiferencia; tal vez desprecian nuestra nostalgia patética. Aunque estemos vivos, ellos saben que hemos muerto" (129).

Todo texto tiene un designio. A nivel manifiesto, este *Diario* invoca un espacio sagrado, un secreto imperio de los signos. Así, en una misma página son convocados el ceremonial chino y el japonés, la alta cabellera del día mediterráneo y un poema de Garcilaso.

A nivel latente, este designio aparece cifrado en los sueños. Es un espacio individual, escenario de incertidumbre y de reflexión, donde el sujeto emite mensajes que han extraviado su código: "En Lima ha nevado toda la noche pero al salir temprano no me alarma el insólito espectáculo de la nieve sino el significado de la nieve... Tal vez la nieve es universal y se sitúa en cualquier calle en el espacio del sueño: es monstruosa esta licencia del sueño, que se produce mezclando palabras en un lenguaje que nos posee. Nos convierte en testigos de su derroche y nos devuelve a la vigilia con menos nombres" (83).

Se nos cuentan sueños cuyo sentido ignoramos. Este *Diario* privilegia así una escritura inacabada, un pensamiento con zonas de luz y de sombra. Los sueños actúan en el texto como señales que el sujeto emite para corregir un futuro inexorable.

El viaje

El viaje es aquí un lugar geométrico donde se suspende el sentido de los puntos que se transitan. Correspondería al elemento *aire*, donde las marcas tienden a borrarse, en oposición al elemento *tierra* —partidas y arribos de lugares acotados

por la cultura: París, México, España, Lima, el pueblo natal, y por ausencia, las anónimas ciudades norteamericanas.

El viaje es visualizado como un nuevo esquema mental que permite una visión menos estrecha de la noción de pertenencia. Su imagen plástica es el vuelo migratorio: "porque en la naturaleza de las migraciones está la añoranza de un mundo por descubrirse, y en ese mundo la de una tierra siempre incompleta" (57-8).

Este viaje diagrama una parábola que extravía sus puntos iniciales y terminales, exigiendo al sujeto constituirse desde el despojamiento, único modo de trascendencia en un mundo de falsas seguridades: "Altos ejemplos del Inca. Perder un reino y perder luego el otro. Demorar esos hechos bajo los ojos y las letras" (64).

El trayecto aéreo es también un escenario lúdico, donde se despliega de un modo deformado la vida normal de cualquier latitud. Así por ejemplo, se construyen situaciones (absurdas) que iluminan humorísticamente el absurdo de nuestra vida cotidiana, gobernada por actos burocráticos: "¿qué ocurriría si llegando a una ciudad remota donde no contamos con ningún conocido, ya en el aeropuerto nos estuviese aguardando una comisión de viaje?... En cada ciudad estas comisiones tendrían como fin esperar por los viajeros anónimos, viajeros fugaces, viajeros solitarios, viajeros indistintos, viajeros tentativos, y otros géneros afines, a los que podría instruir sobre las perspectivas del viaje en el país" (65).

Altazor andino, este viajero ansía el absoluto en el orden circular de los signos: "Busco, pues, el viaje mismo, no ya su origen o su fin sino su lenguaje; y ésta es una forma de hablar" (58).

Los parajes del yo

El sujeto habla desde un lugar preciso, aunque precario. Muchas veces, la relación interpersonal aparece interferida por ciertos protocolos de reconocimiento del otro que conllevan una amenaza o una concesión: "Le recuerdo de alguna parte'

—me dijo con una mirada fija el hombre que me acababan de presentar. Sentí la necesidad de excusarme” (103).

La tensión desaparece en los espacios comunitarios de la conversación limeña, donde el transeúnte reconoce una pertenencia local: “Un limeño le dijo a otro a modo de saludo: ‘No nos habíamos encontrado, pero tienes cara conocida’. Me divirtió ese testimonio sobre el mundo hecho de una inmensa mayoría de caras no limeñas” (105).

Hay voces diurnas, de charlas limeñas que tienen un paso y una modulación gratos: “Charlábamos caminando tranquilamente por una avenida de Miraflores de vuelta de una librería. Alguien que pasa a la carrera, nos advierte: ‘El mar se ha salido’; ‘gracias’, alcanzo a decirle” (153). Es el anecdotario trascendental, el artefacto humorístico que otorga sentido a una realidad contradictoria.

Pero también hay otras voces, que interrogan y acosan intermitentemente al sujeto. Este no las puede identificar con claridad, aunque son familiares. Es el espacio de la creación individual, la sombra de un lector exigente y de una comunidad que necesita perdurar.

La noción de *persona* aparece vinculada a un discurso ético guiado por el espíritu paradójico: “La mayor virtud de la fe tendría que ser ésta: creerlo todo, esto es: dejar de creerlo todo” (100).

Espíritu abierto, que encuentra su natural curso de acción en las figuras de la paradoja, la demostración por el absurdo y el chiste. Estos emblemas perfilan un sujeto siempre atento a las programaciones culturales y a la búsqueda de mediaciones que nos distancien del lugar común: “Vino un estudiante y me dijo sin dudar: ‘En sus escritos se advierte que a Ud. le preocupa el problema de la identidad personal’. Le respondí: ‘Sí, pero no la identidad, tampoco la personal’” (103-4),

La vuelta a casa

La última secuencia de anotaciones del *Diario* se desplaza naturalmente hacia la morada (afectiva) de la casa paterna y materna. Es como si el *Diario* fuera regulado por un reloj

biológico andino, que elige la hora de cierre en el encuentro con sus filiaciones locales y transparentes.

Sin embargo, la vuelta nunca se cumple enteramente, o se retarda a través de su repetición periódica.

¿Cómo se construye una nueva identidad andina?: “Sostengo en el vacío del retorno la promesa del antiguo lugar. Pero no busco ya quedarme, ni allá ni aquí” (151). No hay nostalgia, ni regresión, ni extravío; sólo convocación continua de una geografía mental y una recreación conceptual y poética de una experiencia vital.

En el círculo dialéctico de este *Diario* la pregunta por el lugar natal es también una pregunta simulada, única puerta (falsa) que se tiene para dialogar y eclipsar ciertos estereotipos culturales.

Este texto aparece minado por una imaginación poética que construye un espacio (ritual) de permanencias, desde el cual una comunidad dialoga de un modo sencillo y transparente: “Me llevo esta piedrita sin esperanza” (146).

En el ámbito de lo sagrado, la novela tendrá su símil en el atrio de una catedral, en un castillo y en un camino en la montaña. En su modulación andina, el texto condensa en una sola expresión las imágenes de Historia, Cultura y Escritura; por ejemplo: “En el patio observo que flamea una insignia del sol, y en mi mesa reposa un papel en blanco como la señal primera de un país que nace sumándose a su nombre inminente. Y sé que este es el lugar donde la abundancia de la luz es la tibieza adelantada de las voces que canta una tribu en blanco” (19).

Poéticamente, este *Diario* dibuja lo real con la breve y maravillosa exactitud de los gestos mínimos. Así por ejemplo (en imágenes condensadas que abarcan materias y tiempos diversos), los diccionarios aparecen “abiertos al azar de los viajes como si fueran la evidencia de la casa ajena” (73); la lengua como “la juventud de un idioma que confiaba ser príncipe de su dominio y de todo lo que huye” (27), y el sueño, “un olvido que ensaya recordarnos y nos inventa con su sed y su delirio” (21).

“¿Cómo escribir sobre una vida?” (53). En la línea especulativa de Morelli —en el anhelo de trascendencia del personaje

borgeano Ts'ui Pen, en el retorno circular de las imágenes de Guaman Poma-, este *Diario* nos otorga retazos de una historia de por sí inacabada. Diario vivir que busca otros límites, actividad del pensamiento que desactiva el acto heroico de la novela total desde una estética de lo mínimo; libre gesto de la escritura en la antesala de la vida, sobrepasándola.

Colofón (o el jardín de senderos)

Este libro ha atraído a mi mente dos de mis lecturas peruanas: una reciente, *La vida exagerada de Martín Romaña* (de Alfredo Bryce Echenique), y otra más extraviada en el tiempo, *Prosas apátridas* (de Julio Ramón Ribeyro).

Si Bryce juega a verbalizar todo, construyendo un castillo de naipes sobre una emocionalidad desagregada, transformándose en el "cuentero" ilustrado de nuestra América; Ribeyro piensa que ya está todo dicho y construye cartas marcadas por la burocracia y el anonimato, llegando a ser el "militante gris" (y ensoñado) de la vida ciudadana. Dos figuras antitéticas, la hipérbole y la concisión; dos gestos contrapuestos, el niño payaso y el niño serio; dos versiones distintas para la misma imagen paradójica del perdedor (de los que triunfan cuando logran el fracaso).

Nuestro *Diario* tiene el formato de las *Prosas* (breve, acotado, desbordándose desde los silencios que desplaza), pero su espíritu es más lúdico y especulativo (aparece más abierto a un diálogo polémico con la Modernidad); mientras que el humor y el gesto paródico lo acercan a la *Vida* de Bryce.

El *Diario* es una reflexión sobre los "cuentacuentos", su exacto reverso. Y es también una reflexión sobre los "grises apátridas", la posibilidad de trascenderlos. Acaso la clave esté en ese impecable eje que es el tiempo: si los otros dibujan utopías distorsionando el pasado, Julio Ortega distorsiona el futuro y lo bifurca, apostando a un nuevo verosímil limeño.

EN ESTE NÚMERO

Desde que BLANCA VARELA comentó la poesía de JOSEPH BRODSKY en *Amaru* (Nº 3, Lima, 1967), este autor ha estado casi ausente de las publicaciones peruanas, aun después de obtener el premio Nobel de literatura. Los poemas de Brodsky han sido traducidos aquí a partir de versiones inglesas que él mismo ha realizado, y pertenecen a sus libros *A Part of Speech* y *For Urania*. La poesía de Varela se encuentra reunida en un tomo que bajo el título de *Canto villano*, publicó el FCE de México en 1986.

La versión del poema de GERALD MANLEY HOPKINS apareció en el Nº 18 de *Creación & Crítica* (Lima, 1974). Lo reproducimos como complemento necesario del ensayo de ENRIQUE VERÁSTEGUI. Verástegui acaba de publicar el poemario *Monte de goce* (Jaime Campodónico Editor, Lima, 1991).

De JOSÉ GUILLERMO NUGENT apareció este año *El conflicto de las sensibilidades* (Instituto Bartolomé de las Casas, Rímac-Lima, 1991) y Mosca Azul Editores publicará su ensayo *El laberinto de la choledad*, en un diskette que inaugura la serie Datafly de libros magnéticos.

MAGDALENA CHOCANO, además de ser historiadora, destaca entre las poetisas peruanas aparecidas en los años 80. Su poemario más reciente es *Estratagema en claroscuro* (INC, Lima, 1986). RODRIGO QUIJANO acaba de concluir sus estudios de literatura en la Universidad Católica del Perú, y ha publicado *Poesía* (Kloaca International, París, 1985). El narrador GUILLERMO NIÑO DE GUZMÁN estuvo recientemente becado en Francia, donde tradujo relatos de René Depestre; tiene listo un volumen de cuentos titulado *La mar que es el morir*.

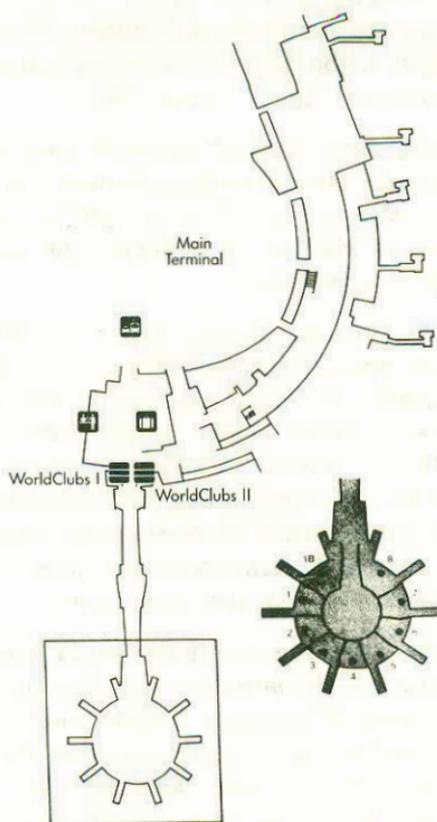
SUSANA REISZ actualmente enseña en la City University of New York; tiene en preparación un libro de ensayos sobre literatura femenina. El texto de MIGUEL GIUSTI, profesor universitario de filosofía, fue su ponencia en un reciente congreso internacional de su especialidad. Del ensayista chileno RODRIGO CÁNOVAS hemos publicado un texto sobre Raúl Zurita en nuestro Nº 10.

De JULIO ORTEGA ofrecemos las páginas iniciales de un libro inédito, difícil de clasificar.

MARIELLA AGOIS hizo una exposición de sus pinturas este año en la galería Forum de Lima y en breve hará otra en Bogotá.

Washington National Airport

ワシントン D. C. 国際空港 首都華盛頓國際機場
워싱턴 디 씨 국제 공항



UNMSM

LIBRERIA



Miguel Dasso 111 (Tda. 101) Lima, 27 - PERU
Tel. 40-06-07 - Fax (51-14) 422-438

LIBRERIA ANTICUARIA

ESPECIALIZADA EN
LIBROS RAROS ANTIGUOS Y CURIOSOS
PRIMERAS EDICIONES
LIBROS AGOTADOS



LATIN ANDINA S.A.
CONSULTORES Y ASESORES DE SEGUROS

UNMSM

CORTESIA

**CARRA CUEROS
S. A.**

UNMSM



LA VITALICIA
COMPAÑIA DE SEGUROS

UNMSM



IBM DEL PERU S.A.

L.T. 9105867

UNMSM





TEXTIL SAN PEDRO S. A.

CORTESIA

UNMSM

Nuestro aporte a la economía nacional

(entre 1970 y 1990)



4,893

millones de dólares

Esta es una gran cifra.

Revela la magnitud del aporte que en los últimos 20 años ha realizado Southern Peru a la economía nacional.

Sólo en las dos últimas décadas, las actividades mineras de Southern Peru han movili-

do, US 4,893 millones de dólares, entre compra de materiales y servicios, pago de sueldos y salarios, pago de impuestos diversos y contribuciones sociales, entre otros. El efecto multiplicador de estos recursos ha impulsado las economías locales del sur peruano, principalmente de las más próximas a sus áreas de operación en Ilo, Cuajone y Toquepala.

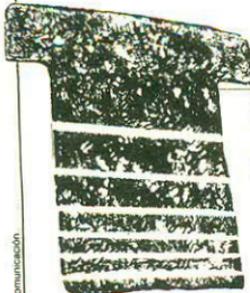
La mayor empresa privada del país destina un 80% de sus compras de materiales y servicios a proveedores nacionales.

Sus exportaciones de cobre a los mercados del mundo significan además un 15% de las divisas que ingresan al país.

Southern Peru: gran inversión para el desarrollo nacional.

Aporte a la Economía Nacional (1970-1990) US\$ 4,892'982,000

	Porcentaje
Materiales y Servicios	45.54
Sueldos y Salarios	16.72
Impuesto a la Renta	14.96
Impuestos a la Exportación	6.33
IGV compras locales	5.11
Derechos de Importación	5.04
Otros	6.24
TOTAL:	100.00%



mas comunicación



SOUTHERN PERU
Desarrollo y Bienestar

UNMSM



EDICIONES COPE

OBRAS MANUEL GONZALEZ PRADA

CIDE HAMETE BENENGELI COAUTOR DEL QUIJOTE
y los cuentos ganadores del PREMIO COPE de cuento 1987

Viaje a la Lengua del Puercoespín

LA INICIACION SUPREMA DE GUAÇRI CAUR
y los cuentos ganadores del PREMIO COPE de cuento 1989

El Cuento Peruano 1920-1941

El Cuento Peruano 1942-1958

Ese oficio no me gusta

Al encendido fuego



PETROPERU

... EN PRINCIPALES LIBRERIAS

UNMSM

CORTESIA

HILANDERIAS ARFA S. A.

UNMSM

EL BANCO CONTINENTAL Y LA CULTURA

El Banco Continental ingresó a la historia de la Banca nacional el 9 de octubre de 1951. Desde sus primeros años el Banco mostró permanente inquietud por proyectar cultura a la comunidad en la que desarrolla sus actividades.

La Galería de Exposiciones que inauguró en 1956 en el jirón Camaná, en el centro de Lima, se trasladó en 1972 a un nuevo local especialmente construido en la esquina de Larco y Tarata, en Miraflores, donde continúa presentando valiosas muestras.

Restauró la Casa Tristán del Pozo en Arequipa, la Casa de la Emancipación en Trujillo y la Casa Cabrera en el Cusco, las que ha convertido en verdaderos centros de animación cultural.

La Fundación del Banco Continental para el Fomento de la Educación y la Cultura (EDUBANCO), creada en 1972, ha construido escuelas en pueblos jóvenes, locales para la rehabilitación de niños excepcionales y bibliotecas centrales en tres importantes universidades del país. Creó la "Minibiblioteca", módulo de un centenar de libros básicos para escuelas y centros comunales de zonas populares, de las que ha entregado más de 1,200 en todo el país.

Su labor editorial comprende la edición de discos de música culta peruana, la obra completa de Martín Adán, un libro sobre Las Artes Populares en el Perú, antologías de la poesía y la prosa peruana, obras escogidas de Ventura García Calderón y la obra completa de Abraham Valdelomar.

Recientemente ha presentado el primer volumen de "Perú, Hombre e Historia", monumental obra que se completa con otros dos tomos actualmente en prensa.

EL BANCO COMERCIAL Y LA ECONOMIA

El Banco Comercial de Lima, en el momento de la guerra mundial, se encontraba en una situación de crisis económica. Debido a la falta de divisas y a la imposibilidad de importar materias primas, la actividad industrial y comercial se había paralizado. El Banco, al ser el principal establecimiento financiero del país, se vio obligado a adoptar medidas drásticas para sobrevivir. Estas incluyeron la emisión de billetes de emergencia y la implementación de un sistema de control de cambios. A pesar de estas dificultades, el Banco logró mantener su solvencia y continuar operando, lo que permitió que el país mantuviera un mínimo de actividad económica durante el conflicto.

CORTESIA

COMPANIA IMPRESORA PERUANA S. A.

La Compañía Impresora Peruana S. A. es una de las principales empresas del sector editorial en el Perú. Desde su fundación, se ha dedicado a la impresión de libros, revistas y periódicos, contribuyendo significativamente a la difusión de la cultura y el conocimiento en el país. La empresa cuenta con una infraestructura moderna y un equipo de profesionales altamente calificados, lo que le permite ofrecer servicios de impresión de alta calidad y plazos de entrega rápidos. Además, la Compañía Impresora Peruana S. A. ha sido pionera en la adopción de nuevas tecnologías de impresión, lo que ha permitido mejorar la eficiencia y reducir los costos de producción. Su compromiso con la excelencia y el servicio al cliente ha sido reconocido a lo largo de su historia, consolidándola como una de las empresas líderes del sector.

UNMSM

Jorge Eduardo Eielson

NOCHE OSCURA DEL CUERPO



JAIMÉ CAMPODÓNICO/EDITOR
1984 - 1985

Amando Fernández

ANTOLOGIA PERSONAL



JAIMÉ CAMPODÓNICO/EDITOR
1984 - 1985

Enrique Verástegui

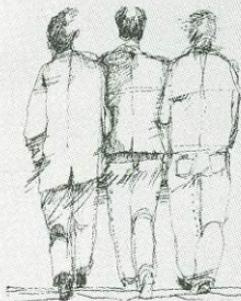
MONTE DE GOCE



JAIMÉ CAMPODÓNICO/EDITOR
1984 - 1985

Alonso Ruiz Rosas

LA CONQUISTA DEL PERU



JAIMÉ CAMPODÓNICO/EDITOR
1984 - 1985

UNMSM

Distribuye TORCAZA S.A. Tel. 464292



UNMSM