

Vallejo para descubrir

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Universidad del Perú, Decana de América



**Biblioteca Central** 

El Banco de Crédito, fiel á su compromiso de ayudar a la cultura peruana, ha récuperado los articulos periodísticos inéditos del gran poeta peruano César Vallejo. Este trabajo ha sido recopilado y publicado en un excelente libro

César Vallejo

INA EMPRESA CRESDIC ORP

# hueso húmero

5./20.00

169

No. 37 Diciembre 2000 SUMARIO MIRKO LAUER / Poesía vanguardista peruana 1916-1930 せん(22 0) ない)ない 31 JULIO ORTEGA / Poemas FERNANDO IWASAKI CAUTI / Álbum de mariposas literarias 36 MARIO MONTALBETTI / Mala (el octavo paisaje) 45 EDUARDO GONZÁLEZ VIAÑA / Esta es tu vida 47 GORETTI RAMÍREZ / El descenso 63 CAMILO TORRES / Nietzsche v Conrad. El silencio de Occidente 69 JOSÉ ALBERTO PORTUGAL / Poemas 87 ROBERTO ÁNGELES / La identidad de la nueva dramaturgia peruana 92 99 JOSÉ LUIS MONTOYA / Seis poemas GINO LUQUE B. / Notas para una lectura dramática de Sichi Sei Hokuku o la Historia de un cobarde japonés de César de María 104 125 MICAELA CHIRIF CAMINO / Poemas 128 TATIANA BERGER / Poemas EN LA MASMÉDULA LUZ FREIRE / Mi hijo, mi hermano 131 DAVID SOBREVILLA ALCÁZAR / Conversación sobre un libro de filosofía en tiempos difíciles 135 MIRKO LAUER / La vanguardia era un libro más interesante que una fiesta. Entrevista con Nicanor de la Fuente 138 VUELTA A LA OTRA MARGEN JOSÉ LEÓN BARANDIARÁN / Carta a Nixa 144 LIBROS CARLOS LÓPEZ DEGREGORI / Sologuren y Ferrari: libros recientes 149 TEODORO HAMPE MARTÍNEZ / Remedios, la sombra del libertador 156 VITELIA CISNEROS / Tesis de las facultades de literatura 1999 160

TAPA DE RAMIRO LLONA

ESTE NÚMERO

EN

## 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

CONSEJOEDITORIAL: Jorge Capriata, Luis Loayza, Santiago López Maguiña, Mario Montalbetti, Julio Ortega, Aníbal Quijano, Rodrigo Quijano, Susana Reisz I MPRESIÓN: ATENEA Impresores - Editores I.S.B.N. 99-1242

Suscripción y Canje: Malecón de la Reserva 713, Lima 18,
Perú. Fono 445 6264
www.huesohumero.com.pe
www.perucultural.org.pe

La revista no devolverá textos no solicitados ni mantendrá

correspondencia sobre ellos

Precio del ejemplar en el exterior

US\$ 20.00 vía aérea

# POESÍA VANGUARDISTA PERUANA 1916-1930<sup>1</sup>/ Mirko Lauer

Y al abrirse las puertas de la mansión eterna saldrá un viejo caduco con ojos de linterna, y en una celda antigua pondrá mi alma moderna

Alberto Hidalgo 1918

En los albores de este siglo hubo preocupados vaticinios de algunos poetas modernistas acerca del advenimiento de una nueva era en que triunfarían las tecnologías del norte sobre la espiritualidad del sur. Los anuncios no eran nuevos. En verdad coincidían con casi dos siglos de opiniones, algunas fundadas y otras estereotipadas, de los latinoamericanos sobre los estadounidenses.2 En la resaca de la guerra hispano-norteamericana de 1898, el nicaragüense Rubén Darío (1867-1916) había escrito en Málaga, en 1904 (1977:255), "Eres los Estados Unidos, / eres el futuro invasor / de la América ingenua que tiene sangre indígena, / que aún reza a Jesucristo y aún habla en español".3 Dos años después, en su prefacio a Cantos de vida y esperanza,4 Darío dijo "Mañana podremos ser yanquis (y es lo más probable)". Ocho años más tarde precisó en otro poema, escrito en Nueva York,5 que "el yanqui ama sus hierros". Más adelante llama a los estadounidenses "Búfalos de dientes de plata [que] en el arte, en la ciencia, todo lo imitan y lo contrahacen". El choque del espíritu con la técnica fue un tema frecuente en los medios culturales entre los que se movía el modernismo, y las máquinas fueron vistas como uno de los elementos que hacían la

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Capítulo de la tesis doctoral *El viaje vanguardista peruano sobre la máquina 1917-1930*, UNMSM, Lima, 2000.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Véase Richard Morse, El espejo de próspero. Un estudio de la dialéctica del nuevo mundo, México, Siglo veintiuno editores, 1982; Anibal Quijano, Identidad, modernidad y utopía en América Latina, Lima, Sociedad y política ediciones, 1988; Mirko Lauer, "Lo yanqui, revés de lo latino", Debate, Lima, Nº67:41-46, 1991.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Rubén Darío, *Poesía*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977:255.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Darío, Op. Cit:244

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Darío, Op. Cit:471

diferencia, no sólo en la guerra y la economía, sino en la vida cotidiana. Las ideas más difundidas sobre la máquina desde el s. XVIII establecían una división tajante entre lo mecánico y lo espiritual6, un corte que terminaba comprometiendo otras categorías, como la dignidad intelectual. Esto último a partir de una visión de lo ideal/espiritual como concepción/ creación y de lo mecánico como ejecución, y con la implícita subordinación de lo segundo ante lo primero.<sup>7</sup> Los Estados Unidos como espacio privilegiado de lo mecánico fueron referencia obligada en las miradas sobre lo latinoamericano que lanzaba el modernismo. El modernismo se concebía a sí mismo decididamente del lado del espíritu, y a menudo encarnó en la cultura la reacción anti-moderna de los intereses terratenientes frente a lo urbano-industrial. Pero si las posturas de Darío y José Santos Chocano (1875-1934) reaccionaban contra las tendencias centrales del desarrollo capitalista, sus vaticinios resultaron exactos, y a bastante corto plazo. Pues fue a la sombra de las máquinas y en la línea de estos anuncios y prevenciones contra el avance de lo anti-espiritual que la poesía latinoamericana dejó atrás el modernismo y el espiritualismo, y puso en marcha su primera transformación de este siglo, con los poemas del chileno Vicente Huidobro (1893-1948) y del peruano Alberto Hidalgo (1897-1967), que se adelantaron en casi diez años al cuerpo central de lo que luego sería llamado el vanguardismo. Aquí en Perú, en 1906, Chocano escribió en "El canto del porvenir (palabras internacionales)" que "los Estados Unidos con su mano de atleta / realizaron, entonces, la visión del poeta; / y midieron con rieles las inéditas zonas / que hay de Paita a una margen del paterno Amazonas".8

El modernismo había impuesto en la poesía del continente una sensibilidad latina –melodiosa, resonante, tropical– que la separó de la española, acaso para siempre. El sesgo radical que el modernismo le había dado al romanticismo europeo del siglo anterior empezó a ser cuestionado por otra poética de origen europeo. En el segundo decenio del siglo

<sup>6</sup> Véase Annie Becq, "La métaphore de la machine dans le discours esthétique de l'age classique", Revue des Sciences Humaines, Paris, abr-oct 1982, v.LVIII, N°186-187:269-278.

<sup>7 &</sup>quot;El discurso de las doctrinas del gran Bello (Bella Naturaleza, Bello esencial, el Bello ideal...), que es el discurso dominante sobre las artes del siglo XVIII, hace la distinción general de lo mecánico y lo espiritual" (Becq 1982: 271)

<sup>8</sup> José Santos Chocano, Obras escogidas, Lima, Occidental Petroleum, 1987:130-132.

ya habían aparecido en más de media docena de países seguidores de Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), el profeta italiano de la modernidad entendida como subversión de la sensibilidad, y de las máquinas como enterradoras del pasado. Su propuesta de un *futurismo*, en un manifiesto de 1909, fue una genial intuición acerca de hacia dónde inclinarían el mundo la revolución científica, la revolución tecnológica y la revolución socio-política de los primeros dos decenios del siglo. Esta nueva poética futurista también tuvo elementos de réplica local de intereses y prosodias europeas, pero ya no bajo el signo del hispanismo cultural, ni a la sombra de una tradicional discrepancia entre lo latino y lo anglosajón, sino con una intención deliberada y enfáticamente experimental y cosmopolita<sup>9</sup>.

Para América Latina vale lo que Marjorie Perloff<sup>10</sup> dice para Europa: "Seguir el curso de los llamados movimientos de vanguardia de los primeros tres decenios del siglo es volverse cada vez más conciente de profundas diferencias, incluidas las diferencias entre el ethos de la avant guerre y el de la postguerra". La nueva poesía latinoamericana que reemplazó al modernismo, y que fue un reflejo de los ismos europeos con nombres como futurismo (Italia, Rusia), vorticismo (Estados Unidos, Inglaterra), dadaísmo (Suiza, Francia) o ultraísmo (España), se puso en marcha apenas las intelectualidades urbanas terminaron de asimilar el impacto cultural de la lejana Primera Guerra Mundial en el medio local, lo cual sucedió recién entrados los años 20.11 El nuevo fenómeno poético se expresó primero a través de una fragmentación de iniciativas nacionales, conocidas a partir de títulos de libros o revistas o nombres de cenáculos. Estridentismo en México, creacionismo en Chile, martínfierrismo en Buenos Aires, modernismo en Sao Paulo, y a veces varios ismos por país, como en Puerto Rico, donde entre 1921 y 1935 se pasan una ver-

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> Vease Merlin Forster, Essays on Twentieth-Century Latin American Literature and Culture, Urbana, University of Illinois Press, 1975 [el ensayo del propio Forster sobre "Latin American "vanguardismo" chronology and terminology":13-50]

Véase Marjorie Perlof, The Futurist Moment. Avant-Garde, Avant Guerre and the Language of Rupture, Chicago-Londres, The University of Chicago Press, 1986.

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> Manifiestos de la vanguardia europea en Apollonio (1973) y Rodríguez Prampolini y Eder (1977).

Forster, Op. Cit.; Vicky Unruh, Latin American Vanguards. The Art of Contentious Encounters, Berkeley, University of California Press, 1994.

tiginosa posta, entre otros, el diepalismo, el euforismo, el noísmo y el atalayismo<sup>12</sup>. Por sobre toda esa variedad se terminó imponiendo vanguardismo, expresión con resonancias militares, compartida por todos los géneros de las artes y las letras, que en 1925 el español Guillermo de Torre (1900-1971) terminó de consagrar con su breve guía crítica sobre Las literaturas europeas de vanguardia, obra que hacia 1965 ya se había convertido en un grueso tomo, con amplia representación latinoamericana. Consecuentes con sus impulsos cosmopolitas, los nuevos grupos poéticos locales operaron como una internacional de intercambios, sobre todo entre latinoamericanos. Una matriz ideológica común de origen europeo y la mutua frecuentación contribuyó a dar a los poetas vanguardistas y a sus efímeras revistas un tono parejo, y un fuerte aire de familia. Unruh ha organizado las ideas de la crítica de los últimos dos decenios en torno a espacios nacionales,13 y muestra que hay coincidencia en atribuir cuatro rasgos básicos: a. Fue continental y debe ser estudiada comparativamente entre países; b. desafió la forma establecida y la división entre los géneros literarios; c. pivotó en torno a manifiestos y textos afines; c. su orientación fue a la vez internacional y local. Los puntos primero y cuarto, en buena medida el mismo, hasta ahora no han sido cuestionados, si bien ha resultado más atractivo para la crítica yuxtaponer las experiencias nacionales que agrupar textos vanguardistas sobre la base de otros criterios. 14 En cambio las visiones del vanguardismo anglosajón, llamado Modernism, que coincide en el tiempo y la intención con el de América Latina, suelen ser temático-analíticas antes que nacional-taxonómicas, en la búsqueda de afinidades. Escribiendo en 1942, Randall Jarrell<sup>15</sup> hace una lista de rasgos del Modernism que también son válidos para América Latina: experimentalismo y búsqueda de lo nuevo; lenguaje desarraigado, en el sentido de irregular;

13 Unruh Op. Cit:9-10.

15 "The End of the Line", The Nation, Washington, Vol.CLIV, 1942

Véase Oscar Collazos (comp.), Recopilación de textos sobre los vanguardismos en América Latina. La Habana, Casa de las Américas, Serie Valoración Múltiple, 1970; Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, Lima, 1982, Nº15; Ana María de Moraes Belluzo (ed.) Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina, Sao Paulo, Memorial-Unesp, 1990; Jorge Schwartz, Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos, Madrid, Cátedra, 1991; además véase las bibliografías de Forster y Jackson 1998-1999, en la serie de Bibliografías críticas de las vanguardias literarias en el mundo ibérico. Los tomos I (Brasil) y II (países andinos) ya han aparecido, y el proyecto consta de nueve.

intensidad emocional vinculada a la violencia; cierto desdén por la claridad de la lógica lineal; deseo de llevar todas las cosas a sus extremos; insistencia en los detalles; una "típica preocupación romántica por las sensaciones, los matices perceptuales", más una preocupación por lo inconciente y lo irracional. 16 Quizás la mejor mirada de conjunto sobre el vanguardismo poético latinoamericano sean las notas de Noe Jitrik.<sup>17</sup> para quien coexisten una influencia europea, una influencia norteamericana, y un impulso nacionalista continental, y pide "desprenderse del prejuicio de que la vanguardia es en América Latina puro europeísmo". Para Jitrik la actitud de ruptura no es lo que define al vanguardismo en América Latina, lo cual podría estar relacionado con su percepción de que un rasgo común del movimiento es una imparcial desconfianza vanguardista frente a la izquierda y a la derecha, receta clásica para el eclecticismo en la creación y en la crítica. Alfredo Bosi (en la recopilación de Schwartz) hace hincapié en el aspecto contradictorio del vanguardismo en el continente, con "demasías de imitación y demasías de originalidad", cosmopolitismo y nacionalismo. A pesar del consenso sobre el carácter pancontinental del vanguardismo poético latinoamericano, la crítica mantiene algunas diferencias a la hora de establecer su mapa. Forster se guía por el criterio de la presencia o no de autores de primera línea, e incluye [en este orden] a Chile, Brasil, Argentina, Perú, México y Cuba. Unruh hace una lista de los mismos cinco países en que "la actividad literaria de vanguardia estuvo más extendida" y coloca a Chile en una categoría aparte, por estimar que hubo allí un impacto de figuras antes que de grupos. Luego añade una segunda relación de países con actividad menor pero significativa: Ecuador, Nicaragua, Puerto Rico, Uruguay y Venezuela. En esto último Unruh está siguiendo el criterio de Schwartz en su volumen sobre manifiestos vanguardistas latinoamericanos.

Sobre Modernism, véase: Malcolm Bradbury y James McFarlane (eds.), Modernism, Londres, Penguin, 1976; Daniel Joseph Singal, "Towards a Definition of American Modernism", American Quarterly 39:1, 1987:7-26; Sastradur Eysteinsson, The Concept of Modernism, Ithaca, Cornell University Press, 1990; William R. Everdell, The First Moderns, Chicago, University of Chicago Press, 1997; Michael Levenson (ed.), The Cambridge Companion to Modernism, Cambridge, 1999.

<sup>17 &</sup>quot;Papeles de trabajo: notas sobre vanguardismo latinoamericano," Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, Lima, 1982, Nº15:13-24

Si alguna particularidad saltante tuvo el vanguardismo peruano, es que fue casi exclusivamente literario, y dentro de ello, poético. 18 Su otro rasgo particular fue la parquedad en manifiestos propiamente dichos, aunque más adelante argumentaremos que sí rodeó al movimiento una discernible polémica de ideas. La falta de manifiestos ha sido subsanada, con cierta manga ancha, recurriendo a los textos de José Carlos Mariátegui (1895-1930) sobre el tema, como hacen Belluzo, Schwartz y Hugo Verani. 19 Unruh lleva esto al extremo de llamar a Mariátegui "la principal figura vanguardista residente en el Perú" en su condición de activista cultural y crítico literario (:17). Debemos suponer que lo de residente es para beneficio de César Vallejo (1892-1938), quien desde París hubiera podido aspirar al título con igual o mayor derecho. Yazmín Lenzi ha tomado la idea de texto manifestario para poder establecer un corpus de 36 manifiestos, en el sentido amplio de que son textos que buscan "imponer una verdad presentada como inédita e inaugural".20 Los textos más beneficiados por este criterio son los artículos de revistas. Una particularidad adicional de la poesía vanguardista peruana fue que incluyó a autores indigenistas-2.21 Para Jorge Basadre esto expresa "la tendencia de un grupo a unir el vanguardismo poético con el vanguardismo social", 22 aunque para Vallejo fue el intento de un arte forzadamente indigenista de conciliar con fines cosmopolitas. 23 En lo demás los poemas vanguardistas peruanos tienen rasgos intercambiables con autores de muchos otros países de América Latina. La idea de Luis Monguió sobre que el vanguardismo llegó al Perú a la vez como

<sup>&</sup>lt;sup>18</sup> Aunque una antología de Jorge Kishimoto (1993) argumenta bien la existencia de una narrativa vanguardista. Ya en 1995 Antonio Cornejo Polar (1936-1997) había reconocido la existencia de una prosa de vanguardia, pensando sobre todo en *La casa de cartón* (1928) de Martín Adán. En la plástica lo más próximo al vanguardismo fue el conjunto de primeros óleos y dibujos de César Moro (1904-1956), quien más tarde pasó al surrealismo y que muy a comienzos de los años 20 todavía mantenía claras deudas plásticas frente al *art nouveau*. Para una muestra de su pintura, véase Moro (1990).

<sup>19</sup> Las vanguardias literarias en hispanoamérica, México, FCE, 1994, 3ª edición.

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup> El laboratorio de la vanguardia literaria en el Perú. Trayectoria de una génesis a través de las revistas culturales de los años 20, Lima, Editorial Horizonte, 1999.

<sup>&</sup>lt;sup>21</sup> Véase Mirko Lauer, Andes imaginarios. Discursos del indigenismo-2, Sur-CBC, Lima-Cusco, 1997

<sup>&</sup>lt;sup>22</sup> "La estética de la superstición", Jarana, Lima, oct., No.1:2.

<sup>23 &</sup>quot;Los escollos de siempre" (1927), en: Crónicas, México, UNAM, dos volúmenes. Hay una selección de los textos dedicados a Perú: La cultura peruana, Lima, Mosca Azul Editores, 1987, Vallejo 1984, II: 191-192.

insurgencia local y como importación, como un "eco tardío" de lo que había sonado en otras latitudes, podría aplicarse en otros puntos del continente. <sup>24</sup> Cuando Alberto Hidalgo publica "Arenga lírica al emperador de Alemania" (1916) y *Panoplia lírica* (1917), ya en el hemisferio norte había pasado la parte más importante del impulso. <sup>25</sup> Schwartz ubica el *annus mirabilis* del vanguardismo latinoamericano en 1922, y el volumen mayor y más significativo de la producción se concentra en la segunda mitad de los años 20. Pero esas primeras aproximaciones de Hidalgo al cosmopolitismo, todavía con rima y melopea modernista, fueron percibidas por críticos en Arequipa y Lima como excentricidad convencional, pues el autor se queja:

yo, preso en las volutas de una capa española, / transito por las calles de mi astrosa ciudad. A mirarme las gentes detienense, asombradas, / i despectivamente ríen a carcajadas. <sup>26</sup>

A pesar de que la opinión predominante considera al vanguardismo poético local una importación que a su vez fue producto de un corte tajante en la sensibilidad poética, también hay quienes ubican su origen en una evolución del modernismo. Hay argumentos en el sentido de que el paso de modernismo a vanguardismo no fue realmente un cataclismo, sino una transición.<sup>27</sup> Esto es probablemente parte del proceso por el cual Monguió llega a incluir a los vanguardistas en un *postmodernismo*.

En su comentario sobre la llegada del futurismo a América Latina, Nelson Osorio considera al Perú entre los países donde la literatura modernista generó sus propios elementos de disidencia interna, y menciona a Clemente Palma (1872-1946) entre quienes dieron ese paso. <sup>28</sup>

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup> La poesía postmodernista del Perú, México, FCE, 1954.

<sup>&</sup>lt;sup>25</sup> Alberto Hidalgo, Arenga lírica al emperador de Alemania y otros poemas, Arequipa, Tipografía Quiroz Hnos, 1916; Panoplia Lírica, Lima, Imprenta Víctor Fajardo, 1917.

<sup>&</sup>lt;sup>26</sup> Hidalgo, Panoplia lírica: 8.

<sup>&</sup>lt;sup>27</sup> Véase Forster Op. Cit.; Cathy L. Jrade, Modernismo, Modernity and the Development of Spanish American Literature, Austin, University of Texas Press, 1998.

<sup>28 &</sup>quot;Sobre la recepción del futurismo en América Latina", Revista de Crítica Literaria Latinoamericama, Lima, №15:25-38.

Kishimoto no incluye a Palma entre los prosistas de la vanguardia, aunque sí a Abraham Valdelomar (1888-1919). El primer libro de Hidalgo, todavía con claras deudas formales con el modernismo, puede ser incluido dentro de lo que para Forster es un "decenio de transición" de 1910 a 1920. Basadre hace notar que si bien en *Trilce* (Vallejo 1922) ya se desarticulan rima, métrica y lógica, todavía quedan "reminiscencias típicamente románticas (el hogar, la madre, el terruño, el dolor cotidiano)". Pa pesar de que Vallejo fue particularmente duro con sus colegas vanguardistas, Monguió lo considera un poeta paralelo a ellos y a *Trilce* la obra más lograda de la corriente. Unruh lo considera directamente el principal poeta vanguardista. Así, el vanguardismo peruano se inicia dentro de lo que Ana Pizarro denomina los "antecedentes del vanguardismo de la primera hora", 1920-1930, lo que Forster llama el "período iconoclasta". Unruh considera a todo el período que va de mediados de los años 10 hasta 1930 como un tiempo de "encuentros contenciosos". 22

Las vanguardias, incluida la peruana, no penetran sus medios culturales solo con los manifiestos (o *textos manifestarios*) aislados o con los libros individuales, sino sobre todo con revistas que expresan a sendos cenáculos poéticos. En el Perú las revistas aparecen a mediados de los años 20, y a partir de allí las cosas suceden muy rápido, casi demasiado rápido, y por momentos da la impresión de que aquí el vanguardismo terminó a los pocos instantes de haber comenzado. Estuardo Núñez considera a 1927 el año de crisis de la vanguardia local, con lo cual le da unos diez años de vigencia efectiva. <sup>33</sup> Ya en 1929 Xavier Abril deslinda entre surrealistas y vanguardistas, y se refiere, con un algo de desdén, a uno de estos últimos como "el poeta del electrón", por afinidad con

<sup>29</sup> Jorge Basadre, "La estética de la superstición", *Jarana*, Lima, 1927, oct., No.1:2.

Jorge Cornejo Polar (1991) ha explorado si Vallejo "leyó con cierta amplitud textos de las escuelas de vanguardia anteriores a *Trilce*, es decir el futurismo (1909), el dadaísmo (1916), el ultraísmo y el creacionismo (1919)" y si "tales lecturas produjeron en el ánimo de Vallejo un impacto suficientemente grande como para producir su transformación poética". Los resultados de Cornejo no son concluyentes, pero se hace notar el exceso en el intento de Juan José Lora (1921) de considerar a Vallejo iniciador del dadaísmo en América Latina. Aunque Cornejo también hace notar que Mariátegui vincula a Vallejo con dadá y el surrealismo.

<sup>31 &</sup>quot;Sobre la vanguardia en América Latina. Vicente Huidobro", Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, Lima, 1982, Nº15:109-122.

<sup>32</sup> Unruh, Op. Cit:4.

<sup>33</sup> Panorama actual de la poesía peruana. Lima, Ediciones Antena, 1938.

Marinetti.34 Pero aún si se asume alguna medida cronológica menos estricta que la de Núñez (Monguió prefiere pensar en una suerte de proceso de cambio terminal entre 1926 y 1930), es claro que el movimiento fue muy breve, con pocos exponentes y obras, si bien muchas de ellas con evidente calidad literaria. 35 Al asunto de la duración subyace el problema de la implantación, que se reflejó más adelante en la incapacidad de la crítica literaria para hacer entrar al vanguardismo en foco. Una explicación de esto último es que el fenómeno vanguardista se confundió con la explosión de deseos de cambio y de modernidad de aquel tiempo de estallido cultural atado a factores políticos y literarios que lo trascendieron, y en cierta medida lo desdibujaron. En casi todos los casos los vanguardistas fueron vanguardistas y algo más, y su vanguardismo fue, más que una filiación, una etapa. Pero si los contornos de la corriente no eran nítidos, su atractivo sí lo era: los mejores poetas de aquel momento pasaron a través del vanguardismo, o se mantuvieron cercanos a él, si bien ninguno permaneció. Por su parte la realidad social peruana no entregó –como sí ocurrió en Brasil a partir de la célebre Semana del 22 en Sao Paulo-36 elementos para que la vanguardia se prolongara e hiciera de sí misma una tradición.37 Hubo elementos sociales y literarios letales para la continuidad del vanguardismo en varios países38. En el Perú esos rasgos sociales y culturales retardatarios se acusaron al grado que visto desde el final del siglo, esa experiencia parece apenas una pátina, un fugaz espectáculo de fuegos artificiales algo irreverentes y cosmopolitas en medio de una larga noche hispánica y solemne. Quizás la sensación de fugacidad tiene mucho que ver con la poca familiaridad del público con las obras, con la ya mencionada brevedad del fenómeno, y con cierta distracción de la crítica que recién empieza a cambiar hacia mediados de los años 80. Así como las estructuras coloniales básicas sobrevivieron largo tiempo a la proclamación de la Independencia del Perú en Huaura, del mismo modo el s. XIX continuó

<sup>&</sup>lt;sup>34</sup> Xavier Abril, "Estética del sentido en la crítica nueva", Amauta, 1929, Nº24:49-52.

<sup>39</sup> Calinescu (1975:320) sostiene que "[t]odo movimiento cabalmente vanguardista tiene una profunda tendencia a negarse a sí mismo y a suicidarse".

<sup>36</sup> Véase El modernismo en el Brasil, Lima, Centro de Estudios Brasileños, 1977; Aracy Amaral, Projeto construtivo brasilero na arte, Rio de Janeiro-Sao Paulo, Funarte, 1977.

<sup>37 &</sup>quot;El vanguardismo brasileño", en Collazos, Op. Cit.: 259-278.

<sup>38 &</sup>quot;La poesía vanguardista en Cuba", en: Collazos, Op. Cit.: 1970: 311-326.

influyendo hasta mucho después de las crisis del modernismo en las letras y del academicismo en la plástica. Sin restarle mérito, puede decirse que la imagen más nítida del vanguardismo es la de signo de los tiempos: hay transportadas a sus versos tantas realidades materiales de la época que por momento podría hablarse de una crónica poética. Signo de los tiempos o insistente espejo cóncavo que acerca y agranda las imágenes de una modernidad lejana, deformándolas en los bordes. En cambio, como corriente literaria al vanguardismo le faltó densidad, es decir, compromiso por parte de los poetas. Tan veloz fue el paso de los poetas por esta forma de sentir y de escribir que su mejor imagen es la de un conjunto de precursores. Con el fin del ciclo vanguardista desapareció también la actitud abierta, optimista y hasta contestataria de los medios intelectuales del país frente a la llegada de lo nuevo.<sup>39</sup> La percepción de una relación positiva de modernidad y extranjero entró en crisis hacia 1930 debido a un recrudecimiento de problemas sociales postergados. Teorías dinámicas sobre el imperialismo como las de Víctor Raúl Haya de la Torre o José Carlos Mariátegui reemplazaron a las teorías del progreso acumulativo, lineal e infinito, con lo cual para los más jóvenes y vinculados a ideologías políticas, el mundo exterior pasó de fuente de posibles soluciones a origen de nuevas amenazas. La poesía vanguardista peruana se ubica de ambos lados de ese proceso. De una parte constituye la más intensa expresión literaria del culto local a los beneficios de la modernidad internacional, y de otra se encuentra al centro mismo del desengaño frente a lo de fuera (de allí también la veloz v temprana disidencia). Por eso fueron intermitentemente cosmopolitas, militantes, nacionalistas e izquierdistas. Es desde esa polivalencia que el vanguardismo contribuyó a definir los rasgos de la creación poética local para el resto del siglo. Lo cual en el plano de las ideas también significó participar en la postergación de los problemas irresueltos en la relación entre el Perú y la modernidad internacional.

Más que confrontar al modernismo mediante un corte brusco ante el pasado, como habían hecho los futuristas italianos, el vanguardismo local simplemente se instaló en el medio literario con una actitud

<sup>&</sup>lt;sup>39</sup> Desde el golpe del general Manuel María Ponce, en 1930, hasta la partida del general Manuel A. Odría, en 1956, son 26 años casi ininterrumpidos de oscurantismo de derecha.

distinto del local, o que algún rasgo sustantivo ponga en evidencia una común condición de obras y ediciones de una diáspora literaria. Lo cual podría estar hablando a favor de una suerte de estándar internacional en el tono vanguardista de filo más duro. Son asaltos a la modernidad desde lugares que suelen ser descritos, en el caso peruano al menos, como una total negación de lo moderno, y sin embargo pensar en ejes como Puno-Nueva York, Trujillo-París o Arequipa-Berlín no resulta tan fuera de lugar. Franco Moretti concibe el *Modernism* como una "constelación de metrópolis" y el "primer verdadero sistema mundial de la

afirmativa, la de considerarse un relevo natural. Si bien el impulso tomó elementos de diversos ismos europeos, en muchas cosas estuvo en las antípodas de ellos. Los peruanos nunca se acercaron al intenso racionalismo o a la deliberada irracionalidad, a la anarquía, o al cinismo, o al radicalismo revolucionario y al rechazo a las leyes de la belleza convencional y de la organización social mostrados por sus precursores o contrapartes de Europa. Aunque así como todavía no hay un estudio que compare a los diversos grupos vanguardistas nacionales de América Latina, tampoco hay uno que compare los vanguardismos latinoamericanos con los del hemisferio norte. Los de Lima y otras ciudades peruanas fueron "grupos experimentales y cosmopolitas", en la expresión de Forster. Pueden ser vistos como un conjunto nacional o como una constelación de impulsos simultáneos en el país. Los comentarios de la crítica suelen calzar mejor a quienes se mantuvieron en Lima, que es el fulcro más visible de la relación modernidad-tradición en el Perú. Pero no hay manera de pasar por alto el entusiasmo por el vanguardismo en otras ciudades del país -Arequipa, Chiclayo, Huancayo, Puno, Trujillo-, de donde procede bastante más de la mitad de los jóvenes poetas y de donde surgieron los textos fundacionales de Hidalgo y Vallejo. Ambos autores dan testimonio de que antes de la crisis del capitalismo de 1929-1930 las principales capitales del interior eran fecundos viveros culturales. Muchos de los jóvenes atraídos por las luces de Lima terminaron utilizando la capital peruana como escala en el viaje a la metrópoli internacional. Aunque el contingente mayor, y el que define el tempo y los alcances del vanguardismo, lo forman quienes se agruparon en Lima y compartieron ese destino. Sin embargo, no puede decirse que el tono de los poemarios vanguardistas escritos y publicados fuera del país sea literatura".40 Parte de esta condición mundial le fue dada por su capacidad de articularse con personas y realidades de periferias remotas con mensajes, sensibilidades y bagajes culturales radicalmente renovadores. Aun así, la jornada imaginaria hacia el centro de la modernidad tuvo que ser para los peruanos un doble viaje: de la provincia a la capital dos veces, lo cual supone cruzar por lo menos tres registros culturales, y para el cual no siempre fue necesario el desplazamiento geográfico. Alguna vez he sugerido (Lauer 1989:34) que es la migración la que convierte una previa centralidad cultural propia en lo que luego termina siendo llamado un espacio provinciano. En el remolino de entrada al sistema capitalista mundial, la provincia no es sino la palabra que se usa para describir lo que se ha dejado atrás. Como en estos versos de Alejandro Peralta: "Solías quedarte pastoreando celajes / i yo / carretera adentro / EN EL HURACÁN DE LOS AUTOMÓVILES". 41 El viajero termina, por decirlo de alguna manera, repartido por entre varios husos horarios diferentes, y en muchos poemas el pathos que vibra allí es precisamente el intento de articularlos. Así, en el primer tercio del siglo peruano es posible identificar: a. un ánimo de afirmación regional que se expresa en el anti-centralismo y en un vivo interés por la escena cultural internacional, b. un localismo capaz de concebirse a sí mismo articulado a proyectos alternativos de Estado, y c. la migración a las ciudades y a la capital, realizada como una dispersión de proyectos individuales y familiares. La articulación de espacios disímiles (lo que en estos días se llama heterogeneidad) se advierte de manera especial en Cinco metros de poemas (1927), acaso el texto más celebre de la vanguardia, donde coexisten de la mano el elan cosmopolita y la dulzura provinciana. Una buena muestra de esta coexistencia en el texto es el poema "n e w y o r k" (1925), donde al pie de la celebración de rascacielos, avisos luminosos y bullicio urbano, Carlos Oquendo de Amat (1905-1936) nos dice que "la mañana / se va como una muchacha cualquiera / en las trenzas / lleva prendido un letrero SE ALQUILA ESTA MAÑANA".

Luego de *Panoplia lírica* de Hidalgo y *Trilce* (1922) de Vallejo, la vanguardia pasó a intentos más institucionales, con revistas de formato

<sup>40 &</sup>quot;El momento de la verdad", Hueso húmero, Lima, Nº22. Traducción de "The Moment of Truth", New Left Review, Londres, Nº159, 1986.

<sup>&</sup>lt;sup>41</sup> Alejandro Peralta, "Poema", Chirapu, Arequipa, 1928, Nº2:2.

y duración ínfimos, aunque influencia decisiva. Además de Flechas (1924) dirigida por Magda Portal (Barranco 1901-1989) y de la acogida que da Amauta (1926-1930) al vanguardismo,42 está la secuencia Trampolín-Hangar -Rascacielos -Timonel (1926-1927), una publicación que se fue radicalizando más y cambiando de nombre y de director con cada entrega, y que en sus tres reapariciones sucesivamente fue "Revista supra-cosmopolita", "Revista de arte internacional" y revista de "arte y doctrina". También aparecieron en Lima en ese bienio Poliedro, dirigida por Armando Bazán (Cajamarca 1902-1962); Guerrilla, dirigida por la poeta uruguaya Blanca Luz Brum; Hurra y Jarana, dirigidas por Adalberto Varallanos (1905-1929); y Abcdario, dirigida por José Varallanos (1908-1997). En Arequipa apareció Aquelarre; en Huancayo Hélice, dirigida por Julián Petrovick [Oscar Bolaños, 1903-1978]. En 1926 salió en París Favorables-Paris-Poema, dirigida por Vallejo y el español Juan Larrea (1895-1980). En Puno apareció el Boletín Titikaka, promovido por el grupo Orkopata. A esta lista Monguió pide añadir magazines de la época como Variedades (1908-1932) y Mundial (1920-1931), orientados al gran público y con páginas dedicadas a la escena cultural en el hemisferio norte.<sup>43</sup> Además de textos vanguardistas, todas estas publicaciones difundían un arte gráfico y una tipografía característicos. Todas estas revistas, salvo Amauta, revelan hoy un claro sabor transitorio, y si duraron poco fue porque las figuras centrales que las animaron ya se movían, algunas todavía sin saberlo, en espacios ambivalentes: entre el vanguardismo y la vuelta a las formas de expresión convencionales, entre la creación literaria y la militancia política, entre la lírica y el prosaísmo. Aunque quizás más exacto sería decir que el vanguardismo en esas personas fue una forma de militancia en la novedad, hasta que aparecieron los partidos izquierdistas y populares a reclamar esa representación, entre 1929 y 1931. Esta condición transitoria y de permanente movimiento fue la de la mayoría de los poetas vanguardistas. Petrovick fue uno de los fundadores del Apra en 1931, y su hermano Serafín Delmar [Reynaldo

<sup>&</sup>lt;sup>42</sup> Alcibíades (1982:1) nos recuerda que antes de fundar Amauta Mariátegui quiso hacer otra que se hubiera llamado Vanguardia y sido la "revista de los escritores y artistas de vanguardia del Perú y de Hispano-América". Eso lo declara Mariátegui en Variedades, Lima, en junio de 1925.

<sup>&</sup>lt;sup>43</sup> A estas 14 revistas López Lenzi (1999:172-173) añade más de 30, lista que incluye publicaciones prácticamente desconocidas y también algunas de dudosa condición vanguardista.

Bolaños, Huancayo 1901- Lima 1980] militó en ese partido, al igual que César Miró [César Alfredo Miró Quesada, n. Lima 1907-1999] y Magda Portal. Delmar y Portal fueron presos políticos a comienzos de los años 30; ella fue desterrada hacia 1936 y rompió con el Apra en 1949. Oquendo de Amat fue militante del Partido Comunista. Federico Bolaños (Huancayo 1896-¿?), Alberto Hidalgo (Arequipa 1897-Buenos Aires 1967), Juan Parra del Riego (Huancayo 1894-Montevideo 1925), también tuvieron participación activa en la política. Juan Luis Velásquez (Lima 1903-México 1970) se mantuvo siempre cerca del trotskismo. Por último Vallejo, también miembro del Partido Comunista, suele ser visto como paradigma de poeta-militante.

Hubo un momento de clímax vanguardista en que la corriente fue la catalizadora de toda la creación poética en el país. Entre 1924 y 1928 son pocos los esfuerzos editoriales o literarios, o las obras personales de los poetas jóvenes de más talento que no participaron de una u otra manera en el impulso vanguardista. Aunque los nombres más ilustres no necesariamente son los que mejor encajan en la corriente: en Vallejo o Martín Adán (Lima 1908-1985) la vanguardia es un momento, una faceta; Oquendo de Amat falleció luego de un único libro; Hidalgo se dedicó a experimentar por su cuenta: mantuvo la concepción vanguardista del proceso creativo, pero se alejó rápido del tono y el lenguaje originales del vanguardismo, y terminó regresionando hacia una versión política radical del semi-modernismo poético que lo vio nacer (O'Hara 1987); Abril se deslizó con elegancia de vuelta a lo hispánico (en eso se asemeja a Adán); Alejandro Peralta (Puno 1899-1973) perfiló el componente indigenista-2 de su vanguardismo; Portal se desplazó hacia la poesía política, que iba mejor con su militancia. Pocos de los poetas que habían aparecido en las revistas de vanguardia publicaron algo memorable luego de 1931: Delmar y Petrovick tuvieron efímeros retornos a mediados de los años 40; de la poesía vanguardista de Miró no hablaban ya las revistas en los años 30.

En 1928 Federico Bolaños hizo una suerte de "índice cronológico" de la vanguardia poética, en la que distinguió una "Primera hora de precursores, inauguradores o aclimatadores", con Parra del Riego, Vallejo, Portal, Velásquez, Mario Chabes (Mario J. Chávez, Arequipa 1903-1981),

Juan José Lora (Chiclayo 1902-1961), Delmar, Francis Xandoval (Ascope 1902- Piura 1960) y el propio Federico Bolaños. Luego una segunda hora de "creadores netos de vanguardia y afiliados" con César Atahualpa Rodríguez (Arequipa 1889-1971), Peralta, Rafael Méndez Dorich (Mollendo 1903-Lima 1973), Gamaliel Churata (1897-1969), Emilio Armaza (Puno 1902-1980), Alberto Guillén (Areguipa 1897-1935), Armando Bazán, Abril, Oquendo de Amat, Guillermo Mercado (Areguipa 1904-1984), los dos Peña Barrenechea (Ricardo: Lima 1893-1939, Enrique: Lima 1905-1988), Esteban Pavletich (1906-1981), Alcides Spelucín (Trujillo 1897-1976), Ramiro Pérez Reinoso (1900-¿?) y Enrique Bustamante y Ballivián (Arequipa 1883-1937). Por último una tercera hora de "nuevos continuadores" que incluía a Petrovick, Carlos Alberto González (1900-¿?), Nicanor de la Fuente (Chiclayo 1904), Miró Quesada, Adán, José Varallanos y Luis de Rodrigo. Tras agruparlos cronológicamente, Bolaños pasa a hacerlo "por características de espíritu, de raza y de geografía": los "Creadores Humanos Poetas hombres Arte-vital", que incluye a Hidalgo, Vallejo, Parra del Riego, Rodríguez, Portal, Lora, Chabes, González y Bolaños. Luego vienen los "Poetas Deshumanizados. Poesíavoluntad estética. Arte imaginativo", entre los cuales están Oquendo, Abril, de la Fuente, Velásquez, Delmar, Adán, Méndez Dorich. Los "Poetas Nacionalistas, Indianismo o vernaculismo. Arte autóctono": Peralta, Vallejo, J. Varallanos, Armaza, Mercado y Churata. Los "Poetas internacionales. Arte americano-cósmico, cosmopolitismo", con Hidalgo, Guillén, Bolaños, González, Abril, Oquendo, Lora, R. Peña y Velásquez. Por último está el "Arte proletario Poetas políticos, literatura de trascendencia social": Portal, Petrovick, Mercado, Churata, Pavletich, Miró Quesada, Delmar.

El texto de Federico Bolaños habla de un proyecto literario ambicioso, con elementos de colonización de toda la época, puesto que casi nadie quedó fuera de la lista.<sup>44</sup> Aunque luego la realidad redujo la relación a términos mucho más modestos. ¿Es pertinente hablar del fracaso de un proyecto vanguardista? Quizás habría que preguntar antes si tiene sentido hablar de proyecto vanguardista. A pesar del

<sup>44 &</sup>quot;Inventario de vanguardia", La Revista Semanal, Lima, año 2, Nº53:38, agosto; Nº55:42-43, agosto.

entusiasmo de un crítico promotor como Bolaños: "Quiera Dios que el movimiento crezca como una mañana de abril". En términos de su implantación y duración, sus límites estaban dados por su propia naturaleza, igual que en muchos otros lugares del mundo. En términos de su influencia, las limitaciones específicas son reales: poca masa crítica de textos y propuestas, bajo nivel de elaboración teórica, poca depuración frente a lo convencional-tradicional, o déficit de radicalismo. A pesar de que le augura grandes destinos al movimiento. Bolaños afirma en su clasificación que los vanguardistas detestan la vejez al grado de haberse impuesto una obligación: "un poeta de vanguardia debe morir cuando más a los 40 años", otra idea tomada del primer manifiesto de Marinetti. 45 Por su brevedad, o por haber tenido que compartir la filiación de los autores con otras corrientes, o aun por la falta de un perfil nítido, producto a su vez de la debilidad del debate, de la pobreza de manifiestos, de la escasa resonancia en el medio cultural, el vanguardismo como corriente ha tenido hasta hace poco un estatuto ambiguo. Sólo Monguió le confiere existencia plenamente autónoma respecto del modernismo que la precedió y de las corrientes que le siguieron. Núñez reconoce una autonomía del vanguardismo, aunque lo diluye en una secuencia de etapas que hablan todas de una esencial inestabilidad: "emergencia de la inquietud/clímax de la inquietud estridentista/crisis de la vanguardia/ retorno del orden poético", periplo que en realidad podría tomarse prestado para definir más de una sístole y diástole en el resto de la poesía peruana del siglo. Luis Alberto Sánchez (1900-1994) no creyó demasiado en el nuevo fenómeno, al cual califica de "neoromanticismo ecuestre" y "retórico aprendizaje expresivo". "A nadie engañan", afirma, "los esguinces ultraístas de Oquendo de Amat, Peralta, Lora, Delmar, Petrovick, Velázquez". Alberto Escobar subsume la vanguardia dentro de su idea de una tradición poética peruana de este siglo, y la concibe sobre todo como un momento de transición en algunas obras individuales llamadas a desarrollarse bajo otros estilos.46

<sup>45</sup> Y quizás también de Manuel Gonzales Prada y su famosa frase de 1913 "Los jóvenes a la obra, los viejos a la tumba".

<sup>46</sup> Alberto Escobar, Antología de la poesía peruana contemporánea. Lima, Ediciones Nuevo Mundo, 1965.

José Carlos Mariátegui intentó, con bastante éxito, enfrentar el

momento vanguardista en su dinámica, y fue uno de sus principales difusores.47 Pero en verdad sus aproximaciones críticas fueron sobre todo una suerte de crónica anticipada de su disolución. Fue quien mejor ubicó el fenómeno en un contexto social e histórico, mostró las facetas de la nueva modernidad que ayudaron a constituir el vanguardismo a partir del decadentismo de la belle époque, así como los diversos intereses de clase activos en el tablero nacional que contribuyeron a deshacerlo. Es por ello tal vez que pese a estar dispersos por entre opiniones sobre muchas otras cosas, los juicios de Mariátegui sobre el vanguardismo han influido más que los de Monguió, crítico más documentado y con el beneficio de la mirada retrospectiva. Un motivo de esto es que los planteamientos poteriores a los de Mariátegui luego ya no han sido percibidos como parte de un debate sobre la cultura nacional. Luego de haber se-

cinematográfica, de la electricidad apareció, sin que nadie llegara a tener mucha conciencia de ello, como una salida para ir más allá de las matrices andina e hispánica que atenazaban la conciencia cultural de <sup>47</sup> José Carlos Mariátegui, 7 ensayos de interpretación de la realidad peruana. Lima, Editorial Minerva, 1928:204-264.

aquellos sectores. Lo andino se ofrecía a los sectores progresistas con el peso de una tarea nacional irrealizada y como un espacio compuesto de carencias; la matriz hispánica existía como un pecado original de lo republicano. Frente a la dialéctica culposa y estéril del rescate asistencialista incumplido y el pasado explotador supérstite, cada una de estas dinámicas sobreviviéndose a sí misma, el vanguardismo poético fue una de las formas creativas que en esos años tácitamente postularon a lo cultural como un punto de partida nuevo en el Perú, sin raíces en el pasado ni responsabilidades frente a él. El símbolo de esta ubicación en un punto virginal de partida, preámbulo de la que luego toman para sí los partidos políticos populistas o revolucionarios, es el internacionalismo entendido como sintonía con los grandes cambios de la era. Esta salida demostró ser particularmente atractiva entre las capas medias y altas del interior andino, de donde provino buena parte de los creadores vanguardistas. Guillén, Hidalgo y Rodríguez eran de Arequipa; Delmar, Petrovick, Bolaños, Parra del Riego, José y Adalberto Varallanos, de Huancayo; Oquendo de Amat, Peralta y Churata, de Puno; Vallejo, de La Libertad; Nazario Chávez Aliaga (1891-1978), de Cajamarca. Todas plazas donde había por esos años una gran actividad cultural, truncada por la crisis de 1930. "La aparición de varias revistas literarias de marcado carácter anti-limeño", escribe Sánchez, "reveló el vigor de este movimiento que era la respuesta a la anterior expansión capitalina". 48

Pero si las fuentes juveniles venían del interior, el vórtice de la modernidad se encontraba en Lima, como ya lo había percibido Valdelomar al anunciar en su sorites que el Perú era Lima era el Jirón de la Unión era el Palais Concert era a la postre su persona. El nombre político de esa modernidad limeña fue la "Patria Nueva" decretada en 1919 por el presidente Augusto B. Leguía (otra víctima de la crisis de 1930); era el auge de una "nueva oligarquía" formalmente anti-civilista; era la solvencia que enmascaraba la crisis en gestación, y que fue macerando el humus de una nueva modernización frustrada. Sobre aquellos años, dice Basadre que "entre 1925 y comienzos de 1930 los acontecimientos de la vida peruana no fueron los de carácter político sino los de

<sup>&</sup>lt;sup>48</sup> Luis Alberto Sánchez, La literatura peruana, Ediciones Ediventas seis volúmenes, 1965:1303-1304.

orden hacendario, los relacionados con las obras públicas y los que pertenecieron al plano internacional". 49 Probablemente por acontecimientos Basadre entiende un tipo específico de noticia, pues pocas páginas más adelante menciona que 1922, 1923, 1925, 1926 y 1927 fueron años de rebeliones campesinas; la más importante de todas las que Alberto Flores Galindo llama "una sublevación general del campesinado del sur en 1920-1923". 50 En cambio al sector orientado hacia el exterior le fue muy bien, por un momento. Sobre el papel de la inversión extranjera en esos tiempos, Rosemary Thorp y Geoffrey Bertram llegan a dos conclusiones: 1. Que "céteris paribus (es decir, preguntándonos qué hubiera pasado si las demás circunstancias externas hubieran permanecido inalteradas pero no hubiera habido inversión extranjera) el impacto neto del capital sobre el crecimiento del Perú hasta 1930 fue negativo", y 2. Que la inversión extranjera sirvió para "reintegrar al Perú a la economía capitalista mundial luego del colapso de la era del guano" (el penúltimo decenio del s. XIX). Las cifras recogidas por Thorp y Bertram son elocuentes respecto de cuánto impacto tuvo realmente la modernización en el Perú. De 1918 a 1933 el número de fábricas bajó de 561 a 501. Por cierto que una parte importante de esta caída se dio luego de la crisis de 1930, pero las cifras de la producción textil del país, mayormente para consumo interno, ayudan a poner en foco la situación: 32 millones de yardas en 1916, que pasaron a ser 36 millones de vardas en 1929, un crecimiento de 12.5% en casi cinco años. En cambio las exportaciones se cuadruplicaron entre 1915 y 1920, mostrando que el país se había convertido en una plataforma de inversiones para el mercado externo, en lo que marcó una profundización de la crisis industrial que ya había empezado en los hechos en 1897.51 En el proceso el stock de objetos vinculados a la modernidad aumentó. Ricardo Martínez de la Torre

anota que la importación de automóviles por año crece de 5,082 en 1926,

UNMSM

<sup>&</sup>lt;sup>49</sup> Jorge Basadre, Historia de la República del Perú. Lima, Ediciones Historia, diez volúmenes, 1963:4051.

<sup>&</sup>lt;sup>50</sup> Alberto Flores Galindo, Obras completas, Vol.II [Apogeo y crisis de la república aristocrática, publicado en 1980], Lima, Sur-Fundación Andina, 1994: II, 185.

<sup>51</sup> Rosemary Thorp y Geoffrey Bertram, Perú: 1890-1977. Crecimiento y políticas en una economía abierta, Lima, Mosca Azul Editores, 1985:210; Thorp, Gestión económica y desarrollo en Perú y Colombia, Universidad del Pacífico-CIUP, 1995.

a 6,090 en 1927 y a 8,140 en 1929.<sup>52</sup> En términos generales, y con todas las excepciones del caso, el vanguardismo enfrentó esta combinación de discurso modernizador leguiísta, re-afianzamiento oligárquico y avance gigantesco de los intereses extranjeros con una actitud notablemente desprovista de sentido crítico: el foco de su interés fue la imagen platónica de una modernidad que venía de fuera, de modo que las realidades locales repercutían poco en sus escenarios poéticos. De otra parte el élan modernista, rubendariano, estaba todavía fuerte y fresco en muchos de esos poetas, y acaso influido también por cierto marcial decadentismo chocaniano. Dice Mariátegui de Hidalgo que "su espíritu está, sin quererlo y sin saberlo, en la última estación romántica". 53 Augusto Tamayo Vargas advierte en él y en su carnal arequipeño Guillén "una postura wildeana y un auto-elogio chocanesco", 54 y Edgar O´Hara lo ve estancado para siempre en las que él considera sus peores poses juveniles.<sup>55</sup> Incluso en una obra tan vanguardista como La casa de cartón puede, en pleno 1928, detectar Sánchez "cierto decadentismo distante del ritmo rubeniano, pero no por eso menos decadente". 56 La modernidad vanguardista peruana representó, a su modo, la belle époque efímera de las capas medias aliadas al leguiísmo. Las excepciones fueron pocas y concretaron su mejor compromiso con la poesía en el camino de salida del vanguardismo, que fue también un momento de perfilamiento de una situación pre-revolucionaria que acabó bañada en sangre, en Trujillo, en 1932, y en las persecuciones de apristas y comunistas hasta 1939. Aunque antes de 1930 no hay propiamente aprismo ni comunismo en el Perú, y el 1910 mexicano, el 1911 chino y el 1917 soviético son noticias, no experiencias vividas, el fermento de esas ideas ya estaba en movimiento.

Monguió diferencia en el vanguardismo peruano una etapa de auto-descubrimiento y una de auto-definición, con un traslapo de ambas en el año 1926, y resume así la primera etapa, 1918-1926:

53 Mariátegui, Op. Cit: 227.

<sup>&</sup>lt;sup>52</sup> Ricardo Martínez de la Torre, Apuntes para una interpretación marxista de historia social en el Perú, Lima, tres volúmenes, 1948: I, 69, 72-74.

<sup>&</sup>lt;sup>54</sup> Augusto Tamayo Vargas, La literatura peruana. Lima, Librería e Imprenta Domingo Miranda, dos volúmenes, 1954:II, 332.

<sup>55</sup> Edgar O´Hara, "Alberto Hidalgo, hijo del arrebato", Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, Lima, 1987, Nº26:97-114

<sup>56</sup> Luis Alberto Sánchez, "Prólogo" a La casa de cartón, 1928: I-IX.

1) un poeta en el que el vanguardismo se realiza en sus fórmulas técnicas generales y, a la vez, en contenidos propiamente personales, el Vallejo de *Trilce*; 2) un peruano en el extranjero, Hidalgo, que en el vanguardismo halla una forma de expresión extrema de su individualismo y egocentrismo [el mismo tipo de reproche que le hizo Mariátegui]; 3) una sola revista, *Flechas*, que se propusiera ser vanguardista; 4) un reducido número de escritores parcialmente vanguardistas [Chávez, Lora, Velásquez, Luis de la Jara]. <sup>57</sup>

Luego en la segunda etapa, 1926-1930, aparecen manifestaciones "que hubieran hecho chirriar de dientes a un verdadero cubista, dadaísta, ultraísta o creacionista". En efecto, en muchas obras el vanguardismo comparte espacio con estilos formal y espiritualmente ubicados en sus antípodas. En algunos casos la inseguridad lleva al autor a expresar directamente su condición vanguardista, como para despejar previsibles dudas. Por ejemplo cuando Chávez Aliaga, un poeta con decisivos resabios modernistas, escribe (1927:29) "En mi cuarto ultraísta / se ha tendido la sombra, / como una duda larga / dentro mi pensamiento". Pero no solo hubo hipotecas de la sensibilidad frente al pasado reciente y falta de radicalidad. También hubo intransigencias de los nuevos convertidos. En Trampolín (octubre de 1926) un par de líneas sin firma da una idea de lo que pueden haber sentido los vanguardistas de una aparente línea dura ante las aperturas de Mariátegui: "qué modositos los 'vanguardistas' de 'Amauta' -se confunden con el paisaje de Lima". La primera etapa conserva todavía visos de insurrección, sobre todo generacional; la segunda es a un tiempo el inicio de la consolidación de una alternativa del tipo institucional amplio (de la cual las revistas Amauta y La Sierra, el Partido Socialista o la prédica de Haya de la Torre y Mariátegui son las primeras manifestaciones) y la aceleración del drama político de las esperanzas populares y nacionales que se verían frustradas en el decenio siguiente. El aspecto social del vanguardismo está dado por la dialéctica entre la primera etapa de recepción y búsqueda complaciente de lo nuevo y la segunda etapa de desesperada carrera contra el reloj de la crisis capitalista. Si aceptamos la opinión de

<sup>57</sup> Monguió, Op. Cit:78.

Mariátegui en el sentido de que las posturas destempladas del movimiento Colónida a comienzos de este siglo fueron un "ademán provisorio", 58 las del vanguardismo poético –menos histriónicas que las de Valdelomar, pero acaso más artificiosas por su intento de inventar un mundo, ya no una personna, a través del gesto-fueron el ademán definitivo, fundacional, en la construcción de una modernidad literaria (no confundir con una modernidad social) que duró poco menos de medio siglo. Dicho en el idioma de la política práctica: el vanguardismo fue el momento de la alianza táctica de los sectores anti-hispánicos (léase antioligárquicos) en el ordenamiento cultural peruano. Así lo interpretó y manejó Mariátegui desde Amauta, y acaso eso lo llevó a tratar de extraer una cuota popular de un fenómeno que por definición no lo era. Los poetas vanguardistas y algunos de sus epígonos conservaron su marginalidad y su vigencia todo lo que demoró la lucha de la burguesía peruana por arrancarle la hegemonía política a los sectores oligárquicos que Mariátegui llamó "descendientes espirituales de los encomenderos españoles".59 Aunque es preciso entender que el anti-hispanismo de aquellos tiempos fue un rechazo a la herencia colonial y no un rechazo a lo ibérico contemporáneo. Más aún, en el caso específico del vanguardismo local fue decisiva la influencia del ultraísmo fundado, en España, en 1919, por siete poetas, entre ellos de Torre. A diferencia de los postulados del futurismo, dadá u otras escuelas europeas, el ultraísmo proponía crear el poema puro, sin estructuras narrativas o formales, y sin erotismo, que era más bien el plato fuerte de vanguardistas franceses tan influyentes como Guillaume Apollinaire (1880-1910) o Blaise Cendrars (1887-1961).

La decisión de *Amauta* de hacer en su No. 21 (1929) un homenaje al poeta José María Eguren (1882-1942), la primera sensibilidad cabalmente no modernista del medio, fue producto de la comprensión mariateguiana del carácter frentista de la época (el frente popular será una discusión también en la política peruana en los años 30). Monguió (:83) no llega a comprender del todo esta unidad de acción en lo antihispánico, y prefiere leerla como inconsecuencia doctrinaria o manga

<sup>58</sup> Mariátegui, Op. Cit:210.

<sup>59</sup> Mariátegui, Op. Cit:171.

ancha amical. Pero más allá de la táctica conciliadora implícita en toda acción de frente, Mariátegui era un sincero partidario, casi habría que decir un sincero miembro, de la idea de una vanguardia, como piensa Unruh. No es que sus gustos fueran pre-marxistas, como señala Monguió, sino que eran pre-stalinistas, si ya se trata de preceder algo. No olvidemos que el futurismo ruso mantuvo vigencia hasta la salida de Anatoli Lunacharski del poder soviético, hacia 1928. Además el vanguardismo era un engranaje indispensable en el diseño de la realidad que buscaba Mariátegui como combinación de cosmopolitismo con nacionalismo que formaban el ethos cultural, y en buena medida también político, de aquellos años. Pero ese cosmopolitismo prefirió mirar hacia la lontananza euro-norteamericana y no tanto en torno suyo, acaso por rechazo al latinoamericanismo de los poetas modernistas. El nacionalismo ambiente, por su parte, cuestionó el conservadurismo de las anteriores promociones poéticas, pero a la vez una parte de él se afilió al orden leguiísta. Esta combinación nacional/cosmopolita configuró en lo poético un tiempo de confrontaciones. Se exacerbaron las dificultades de la cultura urbana frente a la cultura no-criolla. En las ciudades mismas se agudizó el conflicto entre lo moderno y lo tradicional. Las ciudades del interior expresaron sus reclamos contra la ciudad capital. La juventud impugnó a la madurez. Lo burgués intentó tomar distancias respecto de lo señorial. Por último lo popular intentó empezar a decir una palabra dentro de la modernización. Fue, como en el verso de Hidalgo, una "cooperativa general de esperanza".60 Si bien el vanguardismo casi no desarrolló debate teórico propiamente dicho que desembocara en manifiestos organizadores y movilizadores de la esperanza, sí fue el núcleo de una vasta disidencia de los creadores peruanos hacia lo nuevo, un abandono no sólo del modernismo, sino de muchas otras formas y actitudes del país literario tradicional. Deja el escenario el poeta gran señor, ficticio o real (José Santos Chocano, José Gálvez Barrenechea, Luis Benjamín Cisneros, o el propio Valdelomar, quien eligió ser la parodia zumbona de todos ellos) y entra en escena el poeta militante, mesocrático y emergente, amigo de andar en grupos y necesitado de mostrarlo, y claramente refractario al orden establecido. Sin embargo las esperanzas

de la cooperativa (cuyo pregón debía caer, al verso siguiente, "en la alcancía de los humildes") trascendían a la vanguardia, se le escapaban, la desbordaban por varios lados y terminaron acabando con ella en nombre de la tradición literaria o el deber político, o ambos.

Cuando señala que nuestra vanguardia aparece en momentos distintos y en circunstancias diferentes que los de la postguerra europea y sus ismos, Monguió hace notar que una vez descontadas las prescripciones de las escuelas originales, es patente la presencia adicional de un sentimentalismo y en general de una gama de preocupaciones muy diferentes de los de Europa. Allá el signo fundamental fue la revuelta; aquí la afirmación, aunque fuera la de los reducidos sectores intelectuales de las capas medias emergentes o señoriales en declive. Son sectores que eligieron afirmarse en lo nuevo, y eso los llevó al cosmopolitismo como una suerte de nueva negación tácita frente al país. Vista a la distancia, la clasificación que hace Mariátegui de la nueva poesía en 1928 ya insume -acaso inadvertidamente- las tendencias sociales que van a coadyuvar a la disolución del vanguardismo: lírica para, disparate absoluto y épica revolucionaria, que mutatis mutandis podrían corresponder a un distanciamiento radical respecto de la realidad social, a un quiebre deliberado con la lógica formal y a un uso preferente del tema político. 61 En diversas combinatorias, con distintos énfasis y variadas formas de adecuación a los tiempos, estos serán durante casi 40 años los tres surcos básicos en la poesía peruana. La vanguardia es el momento de confluencia de las vertientes que define Mariátegui, antes de que ellas empiecen a operar como moldes generadores dentro de la gran matriz que Escobar llama "la tradición poética". Antes de ser puristas, románticos o sociales, surrealistas o nativistas, los poetas más significativos de este siglo han sido fugazmente vanguardistas. Los moldes de lo puro, lo romántico, lo social, lo nativista no nacen de la vanguardia, sino que la preceden desde el siglo pasado, se reflejan en ella y se refractan a través de ella, la utilizan para perfilar y depurar su propio signo histórico y literario, y seguir adelante. El nativismo, como intento de captar el genius loci de una región, existía con vida propia desde el s. XIX. La poesía pura de numen importado cargaba con su propia tradición desde el romanti-

<sup>61</sup> Mariátegui, Op. Cit:306.

63 Xavier Abril, "Keswa", en Amauta, Lima, 1927, Nº10:44.

y el panfleto. Monguió resume la dinámica de aquel proceso de reflejo y de refracción al definir a la vanguardia como "un campo abierto para la exploración y experimentación, para la fusión y el contraste, de las variadas tendencias que precisamente la misma Amauta contribuyó a polarizar...". 62 Por eso el momento vanguardista propició fórmulas ambiguas (quizás sería mejor llamarlas dobles) como el tono "provincianointernacionalista" de Oquendo de Amat y algunos indigenistas-2, que se prolonga en Junín (1930) de Enrique Bustamante y Ballivián, o en versos como estos de Abril "En la tierra comunista/ aún danzan los keswas // Por debajo de la tierra / volverán al Asia". 63 O aun esos otros de Adán que acaso resumen bien la actitud de parte del vanguardismo poético local frente a la modernidad en general y la revolución soviética en particular:

cismo, renovado en los ejercicios líricos de Manuel González Prada (1848-1918) y en los versos de Eguren; la poesía política preexistía en la sátira

> la humareda prende un lenin bastante sincero/ un camino marxista sindica a los chopos/ y usted señora con su tul morado condal absurda/.../ la estación comisaria va a detener a usted señora / y va a fusilar en usted a la gran duquesa anastasia / y sería una pena que se nos frustrara la gira / ahora que el hotel nos guiña todas sus ventanas / y usted señora con su tul morado sin pasaporte. (1980:4)

En general casi toda la lectura de la poesía vanguardista produce esta sensación de hibridez entre aquellos campos en que Mariátegui divide la poesía de entonces. Pero por debajo de la clasificación trina de Mariátegui -lírica pura, disparate absoluto y épica revolucionaria- corre aquella otra, más convencional, de lo local frente a lo importado, que es la némesis de la cultura en el territorio, y que también encontró expresión en el vanguardismo. Inevitablemente hubo mucho de importación irreflexiva, pues aquí no se dio la degollina de la Primera Guerra Mundial que catalizó la náusea dadá, ni vimos a la tecnología de la electricidad y la explosión transformar el mundo de raíz. Aquí hubo un registro

<sup>62</sup> Monguió, Op. Cit:86.

local de la violencia como lucha de movimientos con fuerte componente campesino contra el Estado central aliado al gamonalismo local. La violencia a partir de este esquema es un rasgo permanente del orden republicano: así fue con el levantamiento de Atusparia en la sierra norte en 1885, y los de 1920-1923 en la sierra sur y 1932 en la costa norte. Por su parte las máquinas que fueron llegando con el siglo modificaron una porción muy menor de la capacidad productiva nacional, y afectaron la vida cotidiana de relativamente pocas personas. Esto último no tanto como una transformación del consumo, sino como un cambio en la manera de organizar la producción. Aun así hubo una coexistencia de la repulsión y el deslumbramiento frente a las máquinas y la tecnología. El telón de fondo en la lucha entre estos dos sentimientos fue el choque que avanzaba entre las ideas radical-populistas recién llegadas y el liberalismo radical que ya existía como crítica al orden establecido.

Los jóvenes vanguardistas reconocieron la retórica de lo nuevo, pero cada uno a su manera equivocó el aspecto social del sentimiento. Por esto lo de aquí a la postre quedó en remedo del entusiasmo futurista y de la rabia dadá, y los versos no entran en materia sino cuando enfrentan los límites de la realidad local, lo cual sucede muy de cuando en cuando. Aparte de la lección personal y hepática de Hidalgo y sus relaciones con la idea de revolución ("Palabra que nació en un vómito de sangre / palabra que el primero que la dijo se ahogó en ella"), y aquella otra profunda e intransferible de Vallejo en la lucha entre palabra y significado que es Trilce, el vanguardismo peruano es amable y poco crítico, y celebra su campechana imparcialidad por igual frente a Lenin con sus masas como frente al capital imperialista con sus máquinas. Un impulso algo anarquista, que cantó Portal –"aquí estamos nosotros / y nuestras grandes banderas/ de alegría libertaria"-, hace a la vanguardia progresista pero indefinida, como era indefinido todavía el autoritarismo burgués en los albores del siglo XX peruano. Contra cualquier apariencia, la conclusión a que se llega es que aquella poesía andaba lejos de poder desentrañar el carácter de la modernidad que entonces empezaba a reproducirse en otros lugares del mundo. Ese cierre de la brecha técnica de la sociedad peruana con el presente definido desde el hemisferio norte no era la tarea del vanguardismo, ni su posibilidad, puesto que él era más parte del problema que de la solución. La modernidad psicológica frente a la modernidad perseguida está bien ilustrada por una de las breves "noticias" de las últimas páginas de Trampolín: "anuncian a todo el mundo desde la torre eiffel que los poetas modernos son revolucionarios y aman a Lenin y desde la libertad de new york recomiendan no leer a jaime torres bodet...". Lo que aceleró el fin de ese tipo de estado de ánimo lúdico, además de la crisis del año 30 y del retorno del militarismo, fue que la modernidad -la de importación y la otra- en realidad carecía de bases sociales. Las ideas nuevas no eran parte de sentimientos generalizados siguiera en una clase, sino apenas facetas de intereses de grupos sin capacidad para imponer sus ideas o su dinámica a sectores más amplios de la población, y estos a la postre anclados en lo tradicional. Por eso ya en 1928 Mariátegui hablaba en Amauta de "rematar la empresa de instalar el disparate puro en las hormas de la poesía clásica".64 A pesar de que textos tan importantes como Cinema de los sentidos puros, de Peña Barrenechea, Hollywood, de Abril, y Junín., de Bustamante y Ballivián, aparecen en 1930, y Tren, de José Alfredo Hernández (1910-1961), en 1931, hacia 1930 la experiencia del vanguardismo ya ha concluido, en medio de la crisis del capital y los primeros disparos en la derrota del movimiento popular que culminaría en 1932. Pero la crisis no es la mejor explicación para el fin de ese vanguardismo. Más lejos nos lleva la idea de que el vanguardismo se agotó en virtud de su dinámica interna y que nunca llegó a desarrollarse por una falta de contexto. Por ser, como ha dicho Aníbal Quijano (en una conversación privada), "un intento de hacer imágenes crocantes en un ambiente húmedo". En efecto, todo iba contra aquella opción poética por lo nuevo, salvo la juventud de sus protagonistas, que sin quererlo delataron la esencial postergación de un país colonizado. Una parte del impulso vanguardista contribuyó a fundar la poesía peruana contemporánea sobre la base de: a. el código de conducta radical, lo que a veces se llama la ética, de la literatura experimental; b. la curiosidad por lo extra-hispánico; c. la flexibilidad para integrar términos en apariencia disímiles como lo social, lo político y lo purista; d. una cierta

UNMSM

<sup>64</sup> Estuardo Núñez, en conversación privada, llama mi atención sobre una idea de Mariátegui, respecto a que también existe una reversión en esta búsqueda de lo nuevo, y que ella se produce en el encuentro con la cultura de fuera en su propio espacio. Ricardo Palma se descubre tradicionista en Paris y Valdelomar descubre Ica en Italia.

distancia respecto del orden establecido; y e. una constante vocación subjetiva de modernidad. Su poca cohesión interna, expresada en una pobreza en lo que Yuri Lotman llama textos autodescriptivos (manifiestos, antologías u otros actos colectivos) pinta al vanguardismo peruano más como un estado de ánimo algo disperso que como un movimiento con objetivos o programa. 65 El vanguardismo poético peruano fue un aislado y aguerrido esfuerzo por la modernidad allí donde casi todo la negaba. No alcanzó a ser propiamente un debate o una escuela, menos un programa: su poca duración lo condenó a quedar en novedad, en lugar de tránsito, en punto de inflexión en el proceso de la literatura peruana. La retórica de aquella influencia europea fue sumamente penetrante y constituyó una réplica a menor escala, acaso una segunda naturaleza, de la modernidad toda en el Perú. Quizás por esa identidad con un espíritu de los tiempos local el vanguardismo alcanzó a consumar obras significativas a pesar de contar con el más leve de los anclajes sociales. No sólo fue de clímax breve (algo menos de diez años), sino que a poco de su llegada se disgregó en diversas manifestaciones que por sus características anunciaban el fin del impulso y remachaban su carácter atípico. Después de la crisis de 1930 la ética vanguardista reveló una heterodoxia que ya estaba presente y que aun un cronista transatlántico como de Torre advierte al señalar que aquí la efervescencia combina "los atrevimientos de un 'más allá' poético con las retrospecciones nostálgicas, las 'vueltas atrás' de un indigenismo incaico". 66 Sin embargo fue entre indigenistas como Alejandro Peralta o Gamaliel Churata donde más duró la filiación vanguardista, si bien su indigenismo-2 poético fue cada vez menos ejercicio contestatario y más afirmación de un orden establecido en la provincia.<sup>67</sup> Los signos más visibles de la modernidad buscada eran las máquinas, hijas de la tecnología.

<sup>65</sup> Yuri Lotman, Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis, 1990:148.

<sup>66</sup> Guillermo de Torre, Historia de las literaturas de vanguardia, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1965:588.

<sup>67</sup> Véase Cynthia Vich, Indigenismo de vanguardia en el Perú. Un estudio sobre el Boletín Titikaka, Lima, PUC, 2000.

# POEMAS / Julio Ortega

## JARDÍN DE LA CASA DE AMÉRICA

La golondrina
que no hace verano
¿qué hace? Quizá
hace esta rima
donde se juntan
la palabra golondrina y
la palabra verano.
Porque tal vez no sea
la poesía responsable
de hacer verano, y
ni sea el poema
la fuerza que irrumpiera
como un aleteo iluminado
entre tus manos.

Quizá se trate solamente de la golondrina y de su nombre que vibra en tu boca.

31/

Ya no del gran Dios
ni del pequeño dios
ni siquiera del poema
súbito en lo blanco
trazado de su vuelo.
Sólo esta golondrinilla
temblorosa
como un pensamiento
del lenguaje.
O serán más bien tus prontas,
breves, vivas manos
que se abren como
la rosa del verano.

#### UNA NUEVA TRADUCCIÓN DE LA ILIADA

Troya caerá aunque Troya no sea ya la del poeta sino la asombrosa hazaña de vencer la misma lectura alrededor de la negra muralla y la tierra roja: de unos o de otros será la luz de la torre como la verdadera batalla de la cual Troya no es más que el mejor ejemplo de sangre y elocuencia.

UNMSM

Tú eres

la llama que gobierna la victoria de quien sea que el alma enciendas

Sopla el viento del desierto apurando mis pasos como las hojas de un libro.

En tus ojos la noche me deslee.

#### TIEMPO DE BARCELONA

La plaza se repite

Como la mejor demostración

De lo mucho que el tiempo torna.

Toma en sus manos las palomas

Del Parque de nenúfares (yo también

Estuve allí) y las suelta más bellas

Para el olvido.

Hay una tinta secreta

En la tarde que vuelve la página

Hasta el instante en que

Me siento en esta terraza y pido un cava,

O tal vez soy otro y sólo es nuevo

Este poema que te escribo

En una servilleta de café

Como si el lenguaje fuese Una saliva azul. La luz de Barcelona corre Por mi vida como una periódica Eternidad: clara como La paloma que flota en la Plaza Maciá. Si fuera otro Yo sería esta mirada Libre del pasado Oue late como un cuerpo Arrebatado por la belleza Del instante donde cada cosa Coincide con su nombre Milagrosamente. Estas son Las flores ganadas al olvido En el estanque verdinegro. Me toca la brisa arcaica Como su ruta interior. Un claro en el bosque Del cuerpo, allí donde me oyes Golpear con la mano Mi imagen en el agua Que se abre para ti. El corazón flota En la corriente como Una hoja feliz.

### PENSAMIENTO PRIMARIO

Pienso en lo imperfecto.

Mi vida, por ejemplo, en la pradera

Dedicada a la caza menor.

Ese tiempo de la mudez, sin forma.

Y pienso comparativamente en lo perfecto:

Despertar junto al cuerpo amado

Como si ganáramos la humanidad

De una forma protegida por el fuego del sueño.

Hasta llegar a ver

Que en tu mano dormida se mueven de pronto

Dos dedos como el breve pulso

Del que pende este mundo

De paso entre los astros.

Su formación de pájaros pulidos

Por una migración que nos incluye

Late en mí con las voces del viaje.

Voy a buscar algo de comer

Y unos lirios, tiernos.

Sabores salados y bulbos lilas

Que alumbran la cueva del cazador nocturno.

Mientras pasan los astros y pasamos

Yo vigilo que el fuego no se apague.

# ÁLBUM DE MARIPOSAS LITERARIAS / Fernando Iwasaki Cauti

## EL ARIEL PERUANO DE BENJAMÍN JARNÉS

Uno de los escritores españoles más finos y deslumbrantes que he descubierto trasteando por librerías de viejo es el aragonés Benjamín Jarnés (1888-1949), ensayista, narrador, crítico literario y autor de una obra maravillosa como las novelas Mosén Pedro (1924), El profesor inútil (1926), Paula y Paulita (1929), Locura y muerte de nadie (1929), Salón de estío (1929), Teoría del zumbel (1930), Escenas junto a la muerte (1931), Lo rojo y lo azul (1932), Viviana y Merlín (1930) y Libro de Esther (1935).

Ultraísta, co-director con Guillermo de Torre de *La Gaceta Americana* y exiliado en México tras la guerra civil, sus libros de ensayos y de crítica literaria tienen una amenidad, un estilo y una sabiduría inusuales en la literatura española posterior a la generación del 27. Pienso en sus *Ejercicios* (1927), *El convidado de papel* (1928), *Rúbricas* (1931), *Fauna contemporánea* (1933), *Cita de ensueño. Figuras del cinema* (1936) y especialmente *Cartas al Ebro* (1940), un libro extraordinario donde a través del género epistolar hace un prodigioso alarde de estilo y erudición. Es el caso del texto titulado "Partituras de hielo", que comienza así:

Tu carta, en efecto, está lamentablemente plagada de qués. Y en ella te lamentas de no saber escamotear este qué horrible... Voy a intentar un ensayo de total supresión de tan horrible sílaba. De paso te contaré mi entrevista con el director de orquesta Adam Szpak, estos días nuestro huesped, artista muy digno de su éoca. De esta época de orden frío.

UNMSM

Las ocho páginas siguientes contienen una bella y rigurosa reflexión acerca de la música sinfónica, y ni un solo *qué*. Una delicia.

Entre los títulos publicados por Jarnés en México se encuentra este rarísimo *Ariel disperso* (Editorial Stylo. México D.F., 1946), precedido de un fervoroso prólogo de José Vasconcelos. Allí Jarnés reunió las reseñas y comentarios que escribió entre 1925 y 1935, acerca de la obra de "jóvenes escritores de América del Sur y América del Centro, que tuvieron la gentileza de enviar a mi retiro de Madrid, gran parte de su producción en verso y prosa".

Las notas –breves, elegantes, certeras– aparecieron en *Revista de Occidente, La Gaceta Literaria, Revista de las Españas* y en los diarios *El Sol* de Madrid y *La Vanguardia* de Barcelona. En ellas se ocupó Jarnés de comentar los primeros libros de autores consagrados como Oliverio Girondo, Alfonso Reyes, Leopoldo Marechal y Joaquín Edwards Bello. A manera de ejemplo veamos cómo recibió Jarnés las *Inquisiciones* del joven Jorge Luis Borges:

No, no se llega en el libro "Inquisiciones" a aliviar totalmente del sambenito y la humareda al sombrío vocablo. Se olvida al fin la oportuna insinuación inicial y vuelven a retoñar las llamas. Apuntemos en elogio del tan austero como juvenil inquisidor –Jorge Luis Borges— que si los tres reos –lo "inefable", lo "misterioso" y lo "azul"—merecen bien la pira, encender ya es oficio de otras manos. Si pasó el tiempo de "dorar tortugas", también pasó el de tiznarse nutriendo hogueras con ya antiguos despojos retóricos (pp. 16-17).

En Ariel disperso asoman los títulos de algunos poetas y escritores peruanos, y uno desea levantar inventario de los elogios y consideraciones de Benjamín Jarnés, entre la nostalgia del exilio y la admiración que siento por el gran crítico y narrador aragonés.

El primero de los compatriotas literarios es Ricardo Palma, cuya figura difumina a la de Luis Alberto Sánchez, autor de *Don Ricardo Palma y Lima*, obra que Jarnés se proponía comentar y que termina reducida en una amable digresión.

Del poeta arequipeño Alberto Hidalgo se incluyen dos notas. Una por *Topografía celeste* –"Un fuerte viento juvenil limpia sus versos de moho. A veces los desea excesivamente. Por miedo a la blandura, les resta flexibilidad"— y otra por *Los sapos y otras personas*, un libro de relatos que según Jamés "es más complicado de lo que el título ofrece". Temido por muchos y odiado por la mayoría –recuérdense su libelo *España no existe* (Buenos Aires, 1921) y sus memorias *Diario de mi sentimiento* (Buenos Aires, 1937)— a los libros de Hidalgo nadie quería meterles el diente: "Alberto Hidalgo pide algo más que una breve noticia. Quizá algún día sus tres libros últimos provoquen un amplio comentario. Su hirsuta inquietud, tan gentilmente ostentosa y ostentada en las páginas de este libro, se reparte por toda su obra, haciéndole digna de más honda atención" (p. 140).

Enrique Bustamante y Ballivián, poeta y novelista de estampas provincianas al estilo de Federico More y Abraham Valdelomar, le envió a Jarnés sus *Antipoemas*, quien ensayó una reflexiones de aliño: "Así, muchas de las "naturalezas vivas" de Bustamante. Libro de arte menor, sin trompas ni clarines... y sin siringas agrestes. Domador de la naturaleza brava, buen peluquero de toda graña sentimental. Poesía con el pelo a lo 'Manolo', juncal, ceñida, que adiestra su boca para el cigarrillo y el beso. Un beso —eso sí— poco emocionado, lleno de pícara desenvoltura" (pp. 70-71).

Autor de un libro perverso y de nefasta memoria en la literatura española —La linterna de Diógenes (Madrid, 1921)—, Alberto Guillén dedicó sus esfuerzos posteriores al no menos peligroso de antologar poesía. De su Poetas jóvenes de América señaló Jarnés: "Muestrario espiritual de Sudamérica, que hoy nos abre uno de sus escritores más personales, de más aguda visión crítica. No compartimos la teoría del 'mínimo estipendio de decoro', pero esto no quiere decir que dejemos de aplaudirla. Acaso sea éste el único modo de agrupar al irritabile" (p. 175).

Tal vez las líneas más bellas que Jarnés haya escrito sobre un autor peruano, sean éstas que siguen sobre el poemario *Tiendas del desierto* de Alberto Ureta: "Sin contraste violento alguno, sin abigarramientos audaces, el pensamiento poético de Alberto Ureta va recorriendo suavemente las estaciones de sus poemas. Primero, bajo la máscara de breves

epopeyas —baladas—, donde se evocan sutilmente escenas legendarias, mundos desvanecidos que lentamente van saliendo de la niebla... Después, al desnudo, o emboscados en su capa filosófica, en su gris estoicismo. Siempre dentro del recinto lírico más noble y sereno" (pp. 235-236).

La última de las obras peruanas del Ariel disperso es Vidas de Celuloide. La novela de Hollywood de Rosa Arciniega, compañera de trinchera durante los años inolvidables de la República. La reseña es extensa, entusiasta y colmada de complicidad. Jarnés nos recuerda las primeras novelas de Rosa Arciniega - Engranajes, Mosko-Strom, Jaque Mate- y sitúa Vidas de Celuloide dentro de la ambición panorámica y colectiva de Arciniega. "La visión de este panorama es -en "Vidas de Celuloide"francamente pesimista. En el libro -con frecuencia- se intenta revelar lo falso de esta pintoresca ebullición de vidas cruzadas. Acaso se acentúa demasiado el tono sombrío con que se juzgan estas pobres existencias, pegadas al cartel, pendientes de una oficina de pompas y vanidades biográficas, que cualquier día van a despegarse, descolgarse, para caer en el olvido absoluto. Pero ocurre que esta inquietud, que este no vivir de estar viviendo tan al vuelo, es algo verdadero. Algo en la falsedad de Hollywood es auténtica: esta forma del vivir en la maroma, entre la ruidosa popularidad y el vacío. Hay mucho verdadero en Hollywood -como es, por ejemplo, el arte, la belleza, el esfuerzo, el ingenio desplegados en tantas construcciones como venimos admirando en la pantalla. Los pequeños conflictos de una fábrica nada son si se comparan con la positiva bondad de sus productos. Las menudas trampas de una oficina de publicidad, las ingenuidades del reclamo son bien poca cosa frente a la verdad del arte" (pp. 244-245).

Algunos de los jóvenes autores hispanoamericanos comentados por Jarnés llegaron a ser con el tiempo figuras indiscutibles de sus respectivas tradiciones literarias. Sin embargo, en el *Ariel* peruano de Jarnés sólo hallamos fantasmas de letra impresa. Poetas y narradores desvanecidos —como escribió Jarnés sobre Alberto Ureta— "que lentamente van saliendo de la niebla". La misma niebla que ahora envuelve con sus gasas la memoria de Benjamín Jarnés.

Sevilla, otoño del 2000

#### NABOKOVIA PERUVIANAE

Los placeres y las recompensas de la inspiración literaria nada son al lado de la embriaguez de descubrir un nuevo órgano con el microscopio o una especie sin clasificar en las laderas de las montañas del Irán o del Perú.

Vladimir Nabokov

CUANDO SE CUMPLIÓ el centenario de Vladimir Nabokov en 1999, me ilusioné pensando que podría escribir algunas líneas sobre el autor de *Lolita* y su relación con el Perú, aunque tenía claro que aquella posible relación nunca sería literaria sino más bien lepidóptera. Debo admitir que nunca he simpatizado con la cruenta afición de taladrar las alas de las mariposas con alfileres, pero supongo que algo tendrá que ver la minuciosidad cientifica del entomólogo con la vocación nabokoviana hacia los detalles literarios.

En unos fragmentos autobiográficos redactados para la Radiodifusión de Baviera en 1971, Nabokov apuntó lo siguiente:

Soy autor o revisor de cierto número de especies y subespecies, sobre todo del Nuevo Mundo. En tales casos, el nombre del autor se añade en tipo redondo al nombre en cursiva que él da a la criatura. Varias mariposas y una polilla han recibido mi nombre, y en esos casos éste se incorpora al del insecto descrito, convirtiéndose en «nabokovi» seguido por el nombre de quien lo describe. También hay un género *Nabokovia* Hemming en Sudamérica <sup>1</sup>.

¿Y si la *Nabokovia* Hemming fuera peruana? Persuadido por aquella posibilidad me puse en contacto con Christopher Majka, investigador de Electronic Resources on Lepidoptera (http://www.chebucto.ns.ca/Environment/NHR/lepidoptera.html) quien a través del correo electrónico me dio una respuesta inesperada: "This is probably a joke/pun based on Vladimir Nabokov. I just consulted four books and there is no indication of any genus called *Nabokovia*". Uno estaba preparado para

UNMSM

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Vladimir NABOKOV: Opiniones contundentes. Taurus (Madrid, 1999), p. 164.

encajar que la *Nabokovia* Hemming hubiera sido chilena o ecuatoriana, pero jamás se me había pasado por la cabeza que fuera una broma.

La pasión de Nabokov hacia los lepidópteros le había granjeado tantas burlas e incompresiones a lo largo de su vida, que hasta cierto punto se me antojaba legítimo que nos hiciera creer que todos esos años persiguiendo mariposas le habían reportado algún prestigio científico. He aquí algunas de esas cómicas situaciones:

En un camino que se elevaba sobre el Mar Negro, en la península de Crimea, y entre matorrales de flores que parecían de cera, en marzo de 1918, un estevado centinela bolchevique intentó arrestarme por haberle hecho señales (con mi cazamariposas, dijo) a un buque de la Armada británica. En verano de 1929, cada vez que atravesaba andando un pueblo del Pirineo oriental, y volvía casualmente la cabeza, veía detrás de mí a los campesinos congelados en las diversas poses en las que mi paso les había encontrado, como si yo fuese Sodoma y ellos la mujer de Lot. Un decenio después, en los Alpes marítimos, noté una vez que la hierba se ondulaba de forma serpentina a mi espalda, porque un gordo policía rural se arrastraba sobre su barriga tras de mí para asegurarse de que no intentaba cazar pajarillos. Norteamérica me ha mostrado más ejemplos incluso que otros países de este interés morboso por mis actividades rederas, quizá porque cuando llegué aquí ya era cuarentón, y cuanto más viejo sea el cazador de mariposas, más ridículo parece con un cazamariposas en la mano. Severos granjeros me han señalado los carteles que decían PROHIBIDO PESCAR; desde los coches que pasaban por la carretera me han lanzado aullidos de burla; perros adormilados que hacían caso omiso hasta de los vagabundos de peor aspecto se han reanimado para acercárseme gruñendo: diminutos críos me han señalado con el dedo a sus desconcertadas mamás; veraneantes de mentalidad tolerante me han preguntado si cazaba chinches para usarlas como cebo; y una mañana, en un erial iluminado por altas yucas en flor, cerca de Santa Fe, una enorme yegua negra estuvo siguiéndome casi dos kilómetros 2.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Vladimir NABOKOV: *Habla, memoria*. Anagrama (Barcelona, 1994), pp. 129-130.

No me habría planteado retomar el escurridizo tema de las mariposas de no haber caído en mis manos una bella edición de los escritos entomológicos de Nabokov <sup>3</sup>, donde descubrí conmovido que la esquiva *Nabokovia* Hemming se llamaba en realidad *Pseudothecla* y que los ejemplares que Nabokov estudió en el gabinete de entomología del Museo de Zoología Comparada de la Universidad de Harvard, provenían de "Cotahuasi, Chuquibamba, Perú". Es más, en la ficha correspondiente a una hembra de *Pseudothecla* capturada en Cuzco, Nabokov garrapateó: "This is a very curious addition to the subfamily" <sup>4</sup>.

Aparentemente, Nabokov creyó haber descubierto un nuevo género de lepidóptero y rebautizó a las aladas cuzqueñas como *Nabokovia* Hemming. Sin embargo, el 29 de abril de 1947 recibió una fría carta del entomólogo Francis Hemming –algo así como el padre de la *Pseudothecla*—quien reconvino al autor de *Ada o el ardor* en estos términos: "This name is invalid, being a homonym of *Pseudothecla* Strand 1910, *Ent. Rundsch*, 27:162. I daresay your attention has been drawn to this fact but I mention it in case it has not, as you will wish to give this genus a valid name (if you have not already done so in some recent paper which I have not seen)"<sup>5</sup>. O sea, nada de mariposeos.

De cualquier manera, la *Pseudothecla* no fue el único lepidóptero peruano estudiado por Vladimir Nabokov en Harvard, ya que entre sus notas inéditas de 1945 aparecen cuatro variedades del género *Itylos*, capturadas respectivamente en Cuzco (*Itylos inconspicua* Draudt), Pozuzo (*Itylos koa* Druce), Cuzco (*Itylos pacis* Draudt) y Puno (*Itylos koa* Druce)<sup>6</sup>, así como un ejemplar de *Echinargus martha* que le enviaron desde Matucana para su disección<sup>7</sup>. En todos los casos las observaciones de Nabokov fueron tan precisas y rigurosas que sirvieron para identificar

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Vladimir NABOKOV: Nabokov's Butterflies. Unpublished and uncollected writings. New translation from the Russian by Dmitri Nabokov. Edited and annotated by Brian Boyd and Robert Michael Pyle. Beacon Press (Boston, 2000), 782 pp.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Nabokov's Butterflies... p. 359.

Nabokov's Butterflies... p. 402.
 Nabokov's Butterflies... pp. 373-376.

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> Nabokov's Butterflies... p. 384.

dos subespecies peruanas cuyos nombres científicos están asociados al gran escritor ruso. A saber:

*Echinargus Nabokov*, 1945. The name means a "spiny argus", perhaps referring to a distinguishing structure "armed" with teeth. Nabokov placed within it two species of Blues formerly classed in the genus *Hermiargus*.

Paralycaeides Nabokov, 1945. Sorting through museum specimens, Nabokov set up this new genus to accomodate a Peruvian species known as *Itylos inconspicua* Draudt, 1921. He saw only a single specimen, but its male genitalic structure and wing shape convinced him that it retained "an ancestral aspect" linking the Neotropical Blues with the Holarctic *Lycaeides* Blues that were his specialty" 8.

Sin embargo, el sueño de Nabokov –como el de cualquier entomólogo– consistía en descubrir una nueva especie que llevara su nombre o bien el título de alguna de sus novelas. Así, en la década de los 50 Nabokov viajó a Hungría e Italia, poseído por el secreto deseo de hallar alguna mariposa desconocida. Para consumar semejante ambición tenía listos tres nombres colmados de contraseñas literarias: Itylos pnin, Nabokovia ada y Madeleinea lolita, mas por desgracia la aventura europea no cumplió las expectativas y Nabokov volvió a Estados Unidos.

Ya en lo años 70 y después del éxito universal de *Lolita*, un entomólogo italiano –Emilio Balleto– quiso registrar como nuevas algunas especies que había estudiado y clasificado Nabokov, enfrentándose así a los profesores Kurt Johnson y Zsolt Bálint, quienes defendieron el legado de Nabokov. Como la polémica llegó a ser muy reñida, las pruebas documentales fueron sometidas al arbitraje del director del Museo Nacional del Perú:

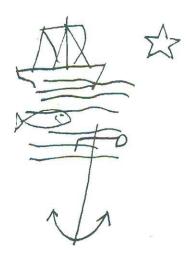
A Solomon arose from the Neotropics in the person of Dr. Gerardo Llamas, director of the Peruvian National Museum, the preeminent Latin American lepidopterist, and the editor of the official South

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> Nabokov's Butterflies... pp. 753-754.

American checklist. Dr. Llamas ruled that Balleto had violated the Code by specifing in his etymologies that his new generic names were adjectival, whereas the Code unbendingly demands the nominative form ... Thus will Vladimir Nabokov's contribution be graven in whatever kind of eternity taxonomy might allow 9.

Como todo el mundo sabe, en la obra de Nabokov no hay referencias al Perú, pero ahora sabemos que aquella obsesión suya por capturar lepidópteros en los Andes¹º tenía su origen en la ilusión de contemplar extasiado el vuelo melancólico de una *Echinargus* o una *Paralycaeides*, las mariposas peruanas de Vladimir Nabokov.

Sevilla, otoño del 2000



<sup>9</sup> Nabokov's Butterflies... p. 69.

<sup>10</sup> Opiniones contundentes... p. 91.

# MALA (el octavo paisaje) / Mario Montalbetti

Lenta marea circular del ámbar como acordes tocados en el piano bar de la mente veo emerger los tres momentos decisivos de mi vida:

el día que abandoné el lugar donde nací el día que regresé al lugar donde nací y la noche siguiente, interminable.

Dejar afuera lo que está afuera (lo que según algunos *pertenece* afuera) se ha convertido con el tiempo en arte es decir, en una fórmula de cortesía;

son amables para poder ser indiferentes conmigo son atentos y están alertas al menor signo de nostalgia y de melancolía —y entonces preguntan ¿hasta cuándo te quedas?

Es cierto, vivo aquí pero allá entre animales de ademanes explícitos y a diez tragos largos de cualquier pregunta interesante. Simplifico entonces mis visiones.

Los tres momentos decisivos de mi vida son apenas dos: el día que regresé al lugar donde nací y la noche siguiente, interminable.

Hasta aquí todo es relativamente claro pero (si se fijan con cuidado) hay un problema. El paso del tiempo es una cosa. El paso del lugar es una cosa, peor.

Reconozco el tiempo, lo mido, llevo reloj entiendo sus huellas en cada uno de nuestros rostros pero el paso del lugar —el paso del labio superior al labio inferior, el paso de sus dientes mojados

hacia el mordisco seco –me desconcierta con la misma facilidad, o con más. Será porque el lugar se divide únicamente en dos:

en el paraíso y en todo aquello que no es el paraíso y que es el tránsito constante entre los dos lugares lo que termina finalmente por desgastarnos y convertirnos en una delicada película de deseo, transparente.

Mis visiones han dejado de verme. Entonces me gustaría decir: los tres momentos decisivos de mi vida son apenas uno sólo acaso la noche siguiente, interminable.

Pero no es así.

Julio 13, 2000

## ESTA ES TU VIDA / Eduardo González Viaña

lo que has estado haciendo todo este tiempo. Tienes un poco menos de pelo y algunos surcos verticales en la frente, pero, Dante, no has cambiado nada. Eres el mismo chiquillo que se sentaba en el último asiento de mi clase y aprovechaba de algún descuido mío para lanzar aviones de papel contra los chicos de adelante".

Busqué en todo el escenario para descubrir de dónde venía la voz, aunque parecía llegar de todas las partes y continuaba describiéndome: "Tiene gracia... Recuerdo que una vez tú y tu amigo Cayito Cabrejos juraron ser los primeros hombres que viajarían a la luna, y vinieron a comunicármelo. 'Tendrán que ser aviadores', les dije, pero tú respondiste que emplearían la técnica de Flash Gordon, es decir que se desmaterializarían. ¿Te has desmaterializado ya, Dante?"

Sin proponérmelo, me había puesto de pie y, en esa posición, me veía en un teatro enorme rodeado de gente que me observaba con atención y que también dirigía la vista hacia las ventanas y hacia el cielo tratando de ubicar de dónde procedía esa voz.

Increíble. Era la voz de mi maestro de primaria. Marino era su nombre, pero nosotros lo llamábamos, sin que él nos escuchara, malo, marino, maligno, maldito, malhechor, canalla y verdugo cuando nos castigaba por no saber la lección o, sencillamente, cuando de una sola mirada adivinaba lo que estábamos pensando, o cuando parecía estar en todas partes a la vez y sabía por qué razón no teníamos lista la tarea y qué habíamos estado haciendo durante el fin de semana.

El maestro de ceremonias levantó una cortina roja y debajo de ella apareció don Marino, mucho más delgado de lo que había sido antes, pero igual de ágil y veloz. En unos cuantos pasos llegó hasta el sitio donde yo me encontraba como cuando corría hasta mi asiento para castigarme, pero lo único que hizo fue extender sus brazos hacia mí, y entonces lo vi, añoso, acabado, viejecito, caduco y dueño de una mirada que por primera vez era dulce.

Nos encontrábamos mucho después de cuarenta años y en un país completamente ajeno al nuestro, y no sabíamos qué vendría después. Supongo que la gente aplaudía y no terminaba de aplaudir mientras nosotros nos abrazábamos, y probablemente uno de los dos dejó caer algunas lágrimas.

-"Esta es tu vida", el más humano programa de la televisión en español, está presentando, como todos los domingos, otro episodio lleno de sensibilidad y amor que será presenciado por cien millones de televidentes en todo el mundo. En nuestros estudios de Miami, acabamos de reunir a Dante León con su maestro, don Marino Rojas, quien ha aceptado venir desde Valparaíso para encontrarse con su discípulo. Este es su primer encuentro con Dante en mucho tiempo y, a sus ochentitantos años, es la primera vez que viene a los Estados Unidos. Como ustedes están leyendo en la pantalla, Dante es todo un orgullo latino. Comenzó desde abajo, y hoy es el vicepresidente de una gran empresa de publicidad de este país. Ahora mismo sus parientes en Chile, sus amigos en Miami y millones de televidentes van a enterarse de cómo ha llevado su vida. Porque, señoras y señores, de eso se trata. Dante se va a encontrar con algunas personas que ama, pero también va a conversar con nosotros, y nos va a explicar algunos de sus aciertos y sus errores, sus virtudes y sus flaquezas; y todos ustedes, incluso los que nos están viendo desde lejos, tendrán opción de preguntarle qué se hace para llegar a ser un latino de éxito en los Estados Unidos. Pero mientras tanto, escucharemos algunos interesantes mensajes de nuestros auspiciadores.

Miré hacia mis acompañantes y me encontré con varias sonrisas cómplices. La gente de mi oficina me había traído al auditorio del Canal Hispano de Televisión con el pretexto de que iban a presentar un "especial" sobre la publicidad en castellano, y me habían hecho creer que nuestra empresa estaba invitada a participar. Ese era el truco para darme esta sorpresa que, a lo mejor, iba a ser sumamente importante en mi carrera hacia la presidencia de La Creación S.A.

Les devolví la sonrisa y volví la mirada hacia el monitor. La pantalla estaba mostrando a una mujer gorda transformada en un sillón rojo con lunares negros. Su cabeza preocupada emergía del mueble mientras una voz en off decía que la dieta es la mejor decisión de nuestra vida. Después, un grupo de gringos, desprovistos de cubiertos, devoraron con las manos unas pizzas que chorreaban grasa sobre sus ropas, y la modelo mostró un detergente que servía para sacar la grasa y proteger así las mejores tradiciones americanas de la comida en familia.

Entonces comenzaron mis temores. ¿Quién había acordado con el Canal Hispano mi participación en el programa, y para qué?... Claro que era relativamente fácil conseguir que me invitaran porque nuestra empresa le da a la tevé millones en publicidad cada mes, pero ¿quién lo había hecho? Podía tratarse de Hugo Valcárcel, el cubano de Relaciones Públicas que siempre me había sido leal, y estaba tratando de apoyarme en mi ascenso, pero esta también podía ser una jugada de Jimmy Bezzant, el vicepresidente de la empresa en Canadá, que al igual que yo estaba en carrera por la dirección general de nuestra Creación.

Había visto en alguna ocasión el famoso programa, y recordé que aquel no consistía únicamente en reunir al personaje con sus seres queridos sino que, además, ponía en discusión asuntos de su vida privada. La revelación de un romance o un divorcio daba paso a un inmediato y acalorado debate con el público. Hacían de moderadores un monumental maestro de ceremonias y una centroamericana de pelo rubio pintado que decía haber estudiado Psicología en la universidad de la vida. ¿Iba a ser sometido a semejante escrutinio?... Miré hacia el público y encontré a los tipos que siempre acompañan esta suerte de programas y que, probablemente, iban a ser mis inquisidores. Al fondo, vestidas de traje sastre, tres señoras redondas parecían venir en nombre de la moral pública y las buenas costumbres.

Adelante, un hombre calvo con cola de caballo y dos señoras gringas vestidas de pioneras representaban la opinión de los ciudadanos políticamente correctos, y ellos probablemente me iban a inquirir si todas las razas estaban representadas en mi empresa. Por su parte, al extremo izquierdo, dos caballeritos con tatuajes me preguntarían si alguna vez había montado una motocicleta, y un profesor con anteojitos redondos de pervertido, sentado en las bancas de adelante, daría un discurso sobre las connotaciones sexuales del programa.

Solamente me parecieron simpáticas unas quince chiquillas con blusas blancas y falditas cortas que seguramente iban a gritar "guauuuuuuuu" cada vez que se produjera un hecho sorprendente. Pero todavía el gran salón auditorio no estaba colmado, y los conserjes hacían pasar a los que llegaban tarde. Creí divisar algunos rostros conocidos entre los recién llegados. Y, mientras tanto, una vez más apareció el sillón con cabeza de mujer, pero ahora, por medio de un truco televisivo, adelgazó repentinamente, y en vez del mueble apareció una dama de mediana edad que revelaba haber perdido "cuarenta libras de peso" gracias a un sensacional tratamiento. Lo confesaba entre sollozos y añadía llorando que ahora se había convertido en una sensación erótica y que tenía que andar huyendo de los ojos libertinos de su esposo.

Entonces el maestro de ceremonias hizo una profunda reverencia y declaró que, aparte de la aparición de don Marino, el programa me reservaba tres sorpresas detrás de las tres puertas que estaban cerradas en el escenario.

-Están ustedes viendo que la puerta de la izquierda tiene grabado el dibujo de un caballete de pintura. La flor impresa en la del centro es un copihue. Lo que se ve en la tercera puerta es, por supuesto, la estatua de la Libertad de Nueva York. Vamos a abrir las tres puertas, pero en orden, y será Dante León quien decida dónde quiere entrar primero. Los símbolos eran muy obvios como para que yo no comprendiese adónde iba todo esto. Al comienzo, me endulzarían la noche con recuerdos hermosos. El caballete de pintura y el copihue, la flor nacional de Chile, servirían para mostrar, tras la primera y la segunda puerta, escenas de mi larga y desgarbada patria. La gente me haría preguntas

sobre Antofagasta y el salitre, las gaviotas y las olas, el desierto y los cielos de Chile.

-¿Lo está pensando todavía? Recuerde que lamentablemente no podemos esperarlo mucho. La tiranía del tiempo, usted sabe.

Antes de que el maestro de ceremonias insistiera, señalé el copihue.

Entonces dos señoritas rubias, dueñas de unas piernas pecosas y de rodillas muy pálidas, fueron hasta mi butaca y me tomaron cada una de un brazo para encaminarme hacia la puerta señalada.

Me sentía como un borracho al que lo llevan de los brazos, pero los aplausos me reanimaron y di algunos pasos seguros. Me permití piropear a una de las modelos y, sin hacerme de rogar, abrí la puerta del copihue. Como lo había presentido, dentro había otra puerta, y sobre ella el mapa delgado de mi patria. Un botón encendido señalaba el nombre de mi pueblo, Antofagasta.

-¿Se atreve a oprimir ese botón?

Claro que me atrevía, y lo hice. Entonces cayó el resto del escenario y me encontré en el desierto, solo frente a la tierra susurrante y junto a una foto gigantesca de la casa de mis padres. El público me vio entrar allí, pero les daba la espalda y no percibieron que cerraba los ojos para saber algo acerca de mis padres.

Cerré los ojos, y supe dónde se encontraban realmente y desde dónde me estaban mirando. Vi a mi padre, en su bufete de abogado, devolviéndole la paz y la alegría a un cliente triste. Vi a mi madre dándome vitaminas para que creciera sano y fuerte. Los vi avanzando hacia mí desde el mar, donde un día habremos de reunirnos. Una luna inmensa estaba detrás de ellos, pero ellos no vivían en la luna, y sin embargo, observando cómo llenaba el cielo la luna solitaria, entendí cómo era el cielo y sentí que quería quedarme allí con mis padres.

-No se deje atrapar por los recuerdos -me advirtió el maestro de ceremonias- porque ahora viene otra de las grandes sorpresas de la noche. Mire quiénes están sentados enfrente de usted. No se demore en ir hacia ellos porque ellos lo han estado esperando durante todo este tiempo...

Mis hermanos también habían llegado.... Los habían traído los organizadores del famoso programa, y yo me dije que cualquier cosa que después me esperara en la vida, o en el escenario, bien valía la pena vivirla si alguna vez había sido niño y había crecido en una familia tan maravillosa.

Casi no hablamos, pero la voz meliflua del locutor explicó a la audiencia que la familia León había llegado en diferentes vuelos. Rafaela vive en Montevideo y Manuel en Buenos Aires. Por su parte, Teresa trabaja en una escuela cercana a Valparaíso, mientras que Adriana y Pilar residen en el Perú.

Ante una probable seña del animador, el coro de las chicas gritó: "iiiGuauuuuuuuuu!!!", y el programa sufrió un breve intervalo comercial para mostrar a un caballero que se acostaba calvo y amanecía pelirrojo, y declaraba agradecido que eso se lo debía a unas cápsulas de gingseng rojo.

Entonces, uno de los caballeritos con tatuajes preguntó:

- −¿Y los hermanos de Dante, por qué están en todas esas ciudades? ¿Por qué no viven todos en América?
- –iNo seas imbécil! Todas esas ciudades quedan en América –replicó un señor de anteojos que parecía perpetuamente enojado.
- -Esta bien, señor culto. Pero, ¿por qué no los ha traído a América?... Él ya ha conseguido la ciudadanía de este país, y pudo haberlos pedido. Con el pedido de un ciudadano, la familia consigue la visa de inmediato.

Entonces le tocó el turno a una mujer de pelo cortado muy pequeño que venía con los amigos de sexo más o menos indefinido:

—Los latinos son en su mayoría racistas y homofóbicos —dijo—. Y por eso las familias se dividen. Probablemente, la mayor parte de la familia León prefirió continuar viviendo en países con tradiciones patriarcales. En cambio Dante se vino a vivir en América, y esa es la razón por la que ha triunfado en la vida.

Quise intervenir para decir que no compartía ninguno de esos puntos de vista, pero antes de comenzar ya me estaba interrumpiendo el locutor. Apuntando con el dedo a mi hermana Adriana, le preguntó:

- -¿Y qué se siente de tener a un hermano tan famoso que aparece en la televisión, y a quien, en este mismo momento, todo el mundo lo está viendo?
- -No es nada nuevo -respondió Adriana, quien siempre ha sacado la cara en nombre de los míos-. También en nuestro país Dante era famoso, y en algo que vale más que la publicidad. Dante era un excelente pintor, y a los 24 años de edad ya había ganado el Premio Nacional de las Artes.
  - -iiiGuauuuuuuu!!!... iiiGuauuuuuuuuuuu!!!...

Esta vez las chicas me salvaron de otras preguntas idiotas. El locutor dijo que, justamente, eso le había dado la idea de pedir que se abriera la puerta donde se veían el pincel y el caballete.

-Pero antes, unos consejos de los auspiciadores.

La mujer que había salido del sillón se levantó y paseó por todo el escenario mientras un monitor gigante mostraba que las arrugas habían desaparecido de su rostro. Luego se levantó las faldas y enseñó unos muslos lisos que, según explicaba un hombre vestido de doctor, habían estado antes "algo encarrujados". Todo ello había sido posible gracias a la crema limpia-arrugas de la Farmacia Santo Remedio.

Tal vez por el temor de volver a convertirse en sillón, la dama que había sido sillón no quería ir a sentarse, y continuaba dando vueltas por el escenario mientras se escuchaba un vals parecido al *Danubio Azul*. De pronto me miró fijamente hasta asustarme: a lo mejor, o a lo peor, esa mujer pensaba sacarme a bailar, y yo no iba a poder impedirlo.

Pero no, era imposible que los operadores del Canal Hispano quisieran hacerme una broma de ese calibre. No podían ser insolentes con alguien como yo que había llegado a la cúspide de la empresa donde trabajaba. Éramos tres vicepresidentes colegiados, uno por Canadá, otro por Estados Unidos, el último por América Latina, y ese era mi puesto. Por eso me consideraban un "orgullo latino". Nuestra empresa hacía los comerciales de automóviles, bancos, gasolinas, bebidas gaseosas y hoteles líderes del mercado. No, no, una broma era imposible. Más bien podían deslizar una revelación incómoda sobre un secreto bien guardado de mi vida. Pero, ¿qué tal si el gordo, el untuoso, el romo Jimmy Bezzant hubiera sido el organizador de todo este tinglado para ponerme en ridículo y lograr que yo perdiera la presidencia de Creación? Sospechosamente, la mujer que había sido un sillón seguía avanzando hacia mí.

Pero el reloj me salvó. Se habían cumplido los minutos de los comerciales, y las dos jóvenes de las rodillas pálidas vinieron a llevarme hasta mi nuevo destino, la puerta del caballete y el pincel. Aquella se abrió ante mí y me dejó pasar hacia un nuevo escenario: una pintura gigantesca de un paisaje marino. Era una tela que había pintado yo hacía treinta años.

De espaldas al público y frente a la tela, sentí que otra vez, como hacía treinta años, me encontraba de pie sobre un acantilado de la costa mientras pintaba en el lienzo las olas de un mar tenebroso, y dentro del mar, una isla, y dentro de la isla, un poblado, y dentro del poblado una iglesia, y en la puerta de la iglesia debería aparecer la imagen de una muchacha, pero sólo se dibujaba la sombra blanca de su cuerpo.

Me acordé de la joven que había posado para el lienzo, pero su imagen había desaparecido. Treinta años atrás le había rogado esperarme durante un año o dos en Antofagasta mientras yo me abría camino en los Estados Unidos, pero me había tardado mucho más que eso. Le escribí durante algún tiempo hasta que mis cartas perdieron convicción, después no me consideré digno de ella y por fin dejé que pasaran los años... Pero yo recordaba haberla pintado y, ahora, ni siquiera su imagen aparecía en el lienzo desvaído. No aparecía Beatriz para guiarme por los cielos. No aparecería más, pensé, y comprendí que sin ella me había quedado solo en el planeta. Solo, desierto, sin amparo.

-Todo hombre elige su destino, y a veces hasta lo pinta -gritaba a voz en cuello una voz que podía ser la de un ángel funesto o la del maestro de ceremonias.

-La encontramos en subasta en una oficina de notario en Viña del Mar. Estaban vendiendo los bienes del difunto, y pagamos menos de cinco dólares por esta tela que Dante León estaba pintando cuando se marchó de Antofagasta.

#### -iiiGuauuuuu!!!

Ahora, los millones de televidentes aprenderían algo de lo que había hecho para vivir en los Estados Unidos. Había renunciado a ser un artista para llegar a ser un "orgullo latino". Por supuesto que en la empresa publicitaria donde trabajaba había ocultado celosamente mi vocación por la pintura. Los gerentes no la habrían entendido porque los gringos están acostumbrados a que uno sea una sola cosa a la vez, y si alguien es polifacético los confunde. Ven el currículum y lo juzgan un hombre poco serio, insensato, indigno de trabajar en un país donde todos son especialistas.

Varias cartas malditas me habían estado llegando por ese motivo al trabajo desde mi primer ascenso. En todas ellas, venía la foto de uno de mis cuadros y la fotocopia del catálogo de una exposición en la que había participado. "¿Qué pasaría si tus jefes supieran que has sido un pintor, y como todos los artistas de tu país, tal vez un bohemio, un antisocial, un comunista?" Pero no me exigían dinero; parecían tan sólo empeñados en hacerme vivir en el miedo.

"Wet back. O, si no entiendes el inglés, espalda mojada. Vuélvete a tu país", y yo reconocía cada día que todos los inmigrantes podemos ser sujetos de chantaje, desde el campesino pobre, que ha entrado con unos papeles falsos y se aviene a recibir menos paga debido a ello, hasta un alto ejecutivo como yo que había tenido que falsear su vida e ir renunciando poco a poco a lo que más amaba para alcanzar el éxito.

Entonces entendí cuál era el truco del concurso. La estatua de la Libertad es el símbolo universal de la inmigración a los Estados Unidos. Cuando se abriera esa puerta, la tercera, una pantalla gigante mostraría al mundo el carné del Seguro Social que yo había utilizado durante mis primeros años en este país. Alguien me lo había vendido por cincuenta dólares cuando llegué, y se notaba fácilmente que era falso, pero me había servido para conseguir un empleo en la cocina de un Kentucky Fried Chicken. Después de eso, había aparecido Brenda en mi vida, y con ella la legalidad. Ella era voluminosa, inculta, rojiza, mayor que yo y algo más que aficionada a la copa, pero había aceptado casarse conmigo para que yo pudiera convertirme en ciudadano americano. Sin embargo, no podíamos descasarnos de inmediato porque las autoridades de Inmigración podían descubrir el truco, y echarme del país.

Por eso teníamos que hacer vida de casados felices, y poner un enmarcado retrato matrimonial en la pequeña sala al lado de la foto de un equipo de béisbol y de una pequeña bandera de los Estados Unidos. No había dificultades entre nosotros porque el trato entre ambos era sencillo, y consistía en que yo le daba la mitad de mi sueldo mensual y ella me ofrecía un espacio algo reducido en su casa y en su vida. Además, me ayudaba a practicar mi inglés y me enseñaba a decir groserías en ese idioma, y aseguraba que eso podría servirme en mi examen de ciudadanía.

Apenas quedaba sitio para mí en el lecho, tan abundante era Brenda, pero yo no descansaba allí todas las noches. Luego de catorce horas de trabajo, regresaba extenuado y mi esposa solamente me ofrecía sitio en la cama en el caso de que estuviera listo para cumplir con mis obligaciones conyugales. Si estaba demasiado cansado para eso, me mandaba a dormir en el carro, un viejo Ford rojo que también le pertenecía.

Nos divorciamos en paz, años más tarde, y ya como ciudadano pude desempeñarme en algo más que trabajos manuales. La educación recibida en Chile y mis habilidades artísticas me habían abierto paso en la publicidad hasta llegar al lugar al que había llegado. Por su parte, Brenda nunca había aparecido por la empresa para recordarme ciertos detalles de mi pasado.

Además, ella vivía en San Diego, en tanto que las oficinas centrales de La Creación se encontraban en Miami, al otro lado de los Estados Unidos. Mi casa estaba situada en una exclusiva zona de Key West, y mis relaciones sociales incluían solamente gente de primer nivel. Sobre mi primer matrimonio, había dejado deslizar la leyenda de una viudez repentina. Después de eso, no había vuelto a casarme.

No se me pasaba por la mente, siquiera, que en nuestro edificio, poblado por lánguidas modelos y ejecutivas elegantes, apareciera de repente su amorfa figura. Pero, ¿qué pasaría si esta noche apareciera en el set del Canal Hispano? En el caso de que alguien —¿el eunuco Bezzant?— hubiera querido ponerme en problemas, habría bastado con ir a buscarla en un bar de San Diego y ofrecerle unos cuantos dólares y un divertido week-end en Florida.

Justamente, en el momento en que la recordaba, me pareció advertir que los acomodadores llevaban hasta los asientos delanteros a una mujer colorada y regordeta. Me dio la impresión de que llevaba anteojos oscuros y de que me hacía señas con la mano derecha.

Contrariamente a lo que yo había supuesto, la exhibición de mi antigua pintura ampliada sobre una pantalla gigante había sido todo un éxito. Lo hizo notar el maestro de ceremonias:

Tienen ustedes razón. Además de hombre de negocios, Dante pudo ser un artista excepcional. La tela que pintó hace treinta años es tan real que provoca meterse dentro de ese paisaje. Pero no apaguen el televisor porque todavía tenemos una sorpresa para el personaje de esta noche. Le damos una clave: se trata de algo que se mueve... y muy rápido. Y todavía hay más...

Claro que Brenda se movía. Cuando estaba borracha se le daba por bailar el swing, y probablemente lo haría ahora. ¿Y todavía había más sorpresas? Además del carné falso, del matrimonio con truco y de la ex esposa alcohólica, ¿qué otra cosa iban a exhibir?... Se me ocurrió que el maestro de ceremonias explicaría que los "grandes hombres latinos" también habían tenido alguna debilidad al llegar a este país. Estaba imaginando cómo se iba a referir a lo que una vez me ocurrió en una tienda de Chicago. "Je, je, como verán en la pantalla, un tal Dante León fue multado hace treinta años por robar una camisa en Sears. ¿Qué les parece? ¿Qué le parece a usted, Dante? ¿Se trata de un homónimo, verdad?"

Pero no lo dijo. En vez de hacerlo, anunció otra breve interrupción, pero esta vez no eran comerciales.

-Se trata de un adelanto del programa que nuestro adivino favorito, Wálter Machado, ha grabado para esta noche después de nuestro programa. Señoras y señores, con ustedes el quiromántico de las Américas:

—Sagitario, Sagitario: Ten cuidado con la puerta que tocas hoy —proclamó con voz azucarada un hombre rubio y repolludo, vestido de reina de la baraja, o tal vez de diosa del sistema solar. Lo encontré parecido a Bezzant.

—Ay, Sagitario: Has debido ser más selectivo en tus amistades. No culpes a nada ni a nadie por tus problemas actuales. Haz un examen de conciencia porque hoy vas a tener toda tu vida frente a ti, y ya tú verás lo que haces.

Se despidió mandando besitos volados a todos los sagitarios y anunciando su presentación de las diez de la noche.

¿Qué otras historia mías habrían descubierto? ¿Quizás mi amistad con los hermanos Vera de Guadalajara? Nos habíamos tratado como parientes aunque no lo éramos, e incluso me pidieron que fuera padrino de bautismo del hijo de Rigoberto. Pero nunca sospeché que mi compadre llegara a ser uno de los primeros hombres de la mafia. En todo caso, eso había ocurrido hacía veintitantos años cuando trabajábamos en la cocina del Kentucky's, y desde entonces no nos habíamos vuelto a ver.

Se me ocurrió pensar que al cabo de tanto tiempo, yo había dado un paso en falso y que, como les sucede muchas veces a los latinos que llegan alto, me había llegado la hora de caer. Tal vez ya había perdido la presidencia de La Creación y mi propia permanencia en el puesto que ocupaba. Pero eso no era lo más importante del mundo. Que me dañaran no me preocupaba ya. Ahora quería saber si mis renuncias habían tenido sentido. Había renunciado a mi patria, a la mujer que amaba, a mi propia dignidad, a una forma de vivir y, en cierta forma, a todo lo que hacía mi identidad personal. Y también a todo lo que me parecía perfecto en este planeta. Es decir, a todo lo que ahora estaba viendo en el cuadro pintado: una mujer que todavía no tenía rostro en la puerta de una iglesia que estaba dentro de un poblado que se hallaba en medio del desierto que estaba en una tierra larga y desgarbada que se extendía al frente del mar.

Miré con más fijeza el cuadro y la mujer tuvo en mi recuerdo un rostro y un nombre. Era Beatriz, y cuando la pinté, un poco antes de partir, tenía quince años; ahora estará por los cuarenta y cinco y debe tener uno o dos hilos blancos, pero estará igual de bonita. Cuando nos conocimos, ambos éramos tan asombrosos que creíamos haber venido de una estrella, pero no fue la estrella de la felicidad. Su familia prohibió el romance por varias razones, entre ellas, porque yo solamente era dueño de un hato de promesas. Por eso me marché a los Estados Unidos.

Pasados los tiempos de las papas fritas del Kentucky's, del reino ominoso de Brenda y de mi sensación de indignidad, volví a escribirle a Beatriz pero la carta me fue devuelta porque ni siquiera existía ahora la calle donde había vivido. Boyante hombre de negocios, después viajé muchas veces por Chile, y más de una vez creí verla en una calle de Viña del Mar, en un parque de Santiago, en un bosque de Concepción. Pero también en Lima, en Cusco, en Bogotá y en Madrid, en todas las ciudades del planeta por donde pasara flotando un rostro bello y una mirada muy larga.

Dibujé su rostro en varios afiches publicitarios que se exhibían en todo el continente, pero nadie me dijo haber visto a una mujer parecida.

Entonces me dediqué a soñar con ella. En mi sueño, ella estaba casada pero no era feliz, y también soñaba conmigo.

En nuestros sueños, nos escribíamos, nos llamábamos, nos mirábamos desde lejos, pero luego de una década imposible, ella me había rogado en sueños que fuéramos más comedidos y que hiciéramos caso a la luz del entendimiento. "Nuestros sueños son muy evidentes, ayúdame a no tener sobresaltos, necesito paz en mi corazón porque aún tengo que vivir", me había dicho, y en eso quedamos. Quedamos en querernos sensatamente. En no soñar el uno con el otro con demasiada frecuencia. En no morir de amor. En no morir.

Miré más atentamente el cuadro y me dio la impresión de que su figura no había desaparecido del todo. Es más, a medida que pasaba el tiempo, se tornaba más nítida, y parecía invitarme a entrar en el cuadro. Traté de continuar mirando, pero una luz me cegó. Eran los poderosos reflectores del estudio que le mostraban al mundo mi vida secreta, y la voz del maestro de ceremonias que se desgañitaba advirtiéndome que ya era hora de pasar a la tercera puerta. Otra vez fuimos interrumpidos por una tanda de comerciales, pero yo no tenía la posibilidad de verlos porque mi espíritu se había quedado en la puerta anterior.

El maestro de ceremonias insistía en que ahora debíamos abrir la puerta de la estatua de la Libertad, y esta vez, en lugar de las modelos de rodillas tristes, envió a dos ángeles en mi busca. Eran dos muchachas que hacían propaganda de alimentos para las aves, y quizás no habían tenido tiempo de quitarse las alas.

Pero advertí después que no llevaban solideo, esa aureola dorada que distingue a las personas sobrenaturales, y que llevaban el pelo cortado al rape, y comprendí que, en vez de ángeles, eran policías que venían a hacerme pagar mis pasadas cuentas: mi ingreso ilegal al

país, el uso de un documento falso, el hurto en la tienda, mi antigua vinculación con personas asociadas a la mafia.

No había nada que hacer. Extendí los brazos para que me esposaran y cerré los ojos mientras esperaba, y los minutos se hicieron muy largos; el tiempo normal volvió a ser anulado. Antes de que llegaran los ángeles o los policías, quise echar una última mirada al cuadro, y ahora la vi completamente. Era Beatriz. Ella estaba en el cuadro y me esperaba para caminar juntos como lo habremos de hacer al final de todo esto, cuando nos haya llegado la hora. Pero tal vez la hora ya había llegado y, juntos, huyendo del infierno, ascendimos por caminos circulares y llegamos hasta la cima de una colina donde parecía terminar la vida.

Entonces entendí que por todo lo que durara la vida, de noche ella vendría hacia mí secretamente, acaso sin saberlo, acaso dormida, y yo caminaría con ella, tal vez dormido, tal vez sin saberlo, por todos los largos caminos de la noche y que, al revés de otras parejas, no vamos a estar juntos hasta que la muerte nos separe, sino a partir de entonces.

Llegamos a una cima, y en ese lugar, que era también un cementerio, nos detuvimos y pasamos quizás horas, quizás años mirándonos. Nos pasamos la tarde observando las bandadas de ángeles que, de hora en hora, llegaban en busca de almas, y después, ruega por nosotros los pecadores, María, madre nuestra, y danos amparo, nos acostamos sobre el pasto a dormir mil años mientras nos iban cubriendo las entreveradas aguas de la memoria.

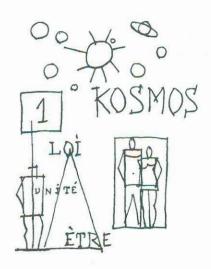
Tal vez fue así o tal vez el médico que se hallaba entre el público explicó a los presentes que me estaba haciendo un examen de fondo de ojos con una linterna eléctrica, pero que quizás solamente me había quedado dormido.

Junto al médico se hallaba Valcárcel, el mejor jefe de relaciones públicas del mundo. Estaba radiante:

-El gringo Bezzant se va a morir cuando termine de ver este programa. No sabe que lo hemos preparado íntegramente del principio

Mientras tanto, el maestro de ceremonias no se pudo contener y corrió a abrir la puerta de la estatua de la Libertad.

-Esto es lo que lo ha estado esperando, Dante -gritó-. Aquí tiene un elegante Mercedes 2000, full equipo de calidad Liberty. Es suyo desde ahora, y aquí tiene las llaves para que pasee con los suyos por las playas de Miami. Prendan otra vez los faros del Liberty y apunten a los ojos de Dante para que no se quede dormido, para que no se desmaterialice y para que tenga tiempo de contar a los que van con él toda su vida y milagros en los Estados Unidos.



hueso húmero 37

UNMSM

# EL DESCENSO / Goretti Ramírez

## EL SUEÑO

DESPERTAR, de madrugada, en el sueño de la barca y asomarme a la ventana: hacia fuera, hacia las aguas de aquella noche tan blanca y ver flotando la casa.

HACE TANTO desde que sangré por última vez. Mi sangre era espesa y oscura, como un bálsamo. Ahora me quedan sólo algunas manchas, rojas, sobre la mortaja blanca que visto desde entonces.

YO DUERMO ahora. Pero el ojo vigila dentro del sueño.

UNMSM

DESDE HACE mucho tiempo estoy postrada sobre la cama. Casi no puedo moverme del dolor. Las llagas son grandes y me cubren ya todo el cuerpo. Ni siquiera los ungüentos pueden aliviar mi enfermedad. Algunos días intento ejercicios de respiración para calmarme, pero siempre estalla alguna llaga y entonces sangro mucho y mancho todas mis vendas blancas.

Una vez entré en un hammam. Recuerdo los cuerpos desnudos de las otras mujeres, sus cuerpos desnudos difuminados en el vapor. (La luz también estaba difuminada.) Recuerdo además el masaje de la esponja restregada sobre mi piel, entonces tan sana. Ahora trato de proyectar la memoria de ese momento sobre mi cuerpo llagado.

ROMPO ESTE ayuno por la noche, cuando lo oscuro es tal que no puedo distinguir un hilo blanco de otro negro. (Tampoco puedo distinguir las letras en el libro, salvo la letra que es un ojo.) Entonces me alimento: un puñado de dátiles y un vaso de agua.

Deseo de una delgadez extrema.

CAMINO POR los pasadizos oscuros de una pirámide, con la lámpara de aceite en una mano: mi sombra extraviada. Los pasadizos suben y bajan, pero yo sólo bajo muy profundo. Llevo puesta una mortaja muy blanca. Yo también soy muy blanca, casi transparente.

PASABA LAS noches bordando una historia en las páginas del libro. Utilizaba siempre una hebra de seda muy fina y escribía con una

extraña caligrafía árabe. Y así se sucedía noche tras noche en mi actividad silenciosa. Nunca supe cuánto tiempo más seguiría bordando. Había bordado las páginas finales hacía ya mucho, pero aún ignoraba dónde comenzaba el libro.

POR LAS NOCHES tenía sueños blancos. De esos sueños extraía un hilo también blanco, finísimo, con el que iba tejiendo un tapiz. Las imágenes del tapiz eran las mismas imágenes que había soñado.

## EL TEMBLOR

VIBRARON, de madrugada, las aguas oscuras donde flotaba la casa. Dentro, yo dormía –y las barcas, en el sueño, se movieron.

HABÍA QUEDADO dormida en la lectura: el libro egipcio de los muertos, cuando vi el resplandor en las aguas del sueño. Era la barca, descendiendo lenta. El barquero no remaba, sólo sostenía en alto una lámpara de aceite.

## LA BARCA

ILUMINADA, en las aguas oscuras era una llama que allí flotara, la barca.

AFUERA DESCENDÍA la barca, en lo oscuro. Pude distinguirla porque una llama leve ardía en ella: me pregunté por el sentido de esa llama descendiendo las aguas. Luego encendí la lámpara de aceite para continuar leyendo el libro de los muertos, y entonces noté un balanceo. Me asomé de nuevo a la ventana y vi una casa iluminada descendiendo las aguas nocturnas.

EN EL OSCURO descenso sobre las aguas el cuerpo sintió un leve balanceo, en el viaje de la muerte.

ME ASOMÉ a las aguas desde la barca, para contemplar el reflejo de mi rostro. Entonces vi el pez. Pensé: debe de haber una relación que desconozco entre el cuerpo de un pez y mi rostro, pues por un instante he visto cómo ambas imágenes eran una sola. Pero al lanzar la red a las aguas, pez y rostro huyeron al fondo.

EL PEZ ERA un ojo en el rostro de las aguas. Y así, cuando me asomaba desde la barca, el pez y yo nos mirábamos con el mismo ojo. (Otras veces el pez era una llama.)

SUPE QUE ALLÍ estaba el pez porque al detener la barca oí su respiración oscura: las branquias. Debía de estar muy quieto en el fondo, pensé. Pescaré. De mi túnica extraje poco a poco un hilo con el que tejí una red. Luego la extendí en las aguas y pesqué el pez. Cuando lo tomé en mi mano, aún pude oír un momento su respiración oscura (las branquias). Era duro, soltaba una espuma blanca por la boca.

ME DESNUDÉ y bajé a las aguas, para el baño. Bastó con sumergir mi cuerpo para que apareciera el pez. Quise atraparlo pero era ágil, alargado. Entonces empezamos a nadar juntos. (Yo también era ágil.) Nadamos en círculo bastante tiempo. A veces el pez nadaba delante de mí, y a veces detrás. Otras veces entraba hondo en mi cuerpo y salía de él como deslizándose, y yo respiraba rítmicamente cada vez que entraba y salía y en cada uno de los dos momentos de mi respiración me abría y cerraba coincidiendo también con su entrada y su salida de mi cuerpo. Finalmente el pez nadó lejos. Mi sangre tiñó de rojo las aguas.

EL PLIEGUE oscuro por donde se abría mi cuerpo tenso a las letras que se hundían escribiendo su blancura.

hueso húmero 37

DESCENDÍA el pez del légamo hacia el centro o lo profundo de mi cuerpo, o su vacío. En lo oscuro, más adentro, era yo quien descendía adónde.

TEJÍ UNA RED para atrapar los sueños. La colgué sobre la cama como un mosquitero, pero extendida en forma de pirámide. Después me puse bajo la red y dormí.

EN LA BARCA que descendía adónde encendí una llama, en lo oscuro. En la llama ardió el pez. Luego esparcí sobre las aguas las cenizas del pez muerto, sus cenizas blancas.

DESPERTÉ súbitamente, mi cuerpo en llamas. Había tenido extraños sueños durante toda la noche. Acaso en uno de ellos, la lámpara de aceite volcó sobre la cama. (Ahora también ardía.)

Salí de la casa. Bajé a las aguas.

# NIETZSCHE Y CONRAD. EL SILENCIO DE OCCIDENTE / Camilo Torres

A cien años de su muerte Nietzsche es uno de nuestros mayores y siempre presentes maestros en todo orden de actividades creativas. No ha exagerado Rorty cuando calificó al siglo XX como "la era post nietzscheana" 1. Bernd Magnus y Kathleen M. Higgins pueden decir sin inexactitud que

Nietzsche fue uno de los más influyentes pensadores europeos. Su esfuerzo por desenmascarar las causas subterráneas sobre las que reposaban la filosofía, la moral y religión occidentales ha afectado profundamente a las siguientes generaciones de filósofos, teólogos, psicólogos, poetas, novelistas y dramaturgos.<sup>2</sup>

Y sin embargo, de manera inexplicable, Nietzsche sigue siendo un intempestivo, una voz menos comprendida que repetida, manipulada, usada como estandarte de causas trivialmente horrendas –como el nazismo– o simplemente negada por quienes ni siquiera han entendido el horizonte en el que plantea la discusión. Ya en 1969 Georges Bataille demostró de manera transparente e inapelable la imposibilidad de vincular las doctrinas –o antidoctrinas – nietzscheanas con las balbucientes ideas del nazismo³, pero aún hoy la confusión permanece e incluso se extiende a otros aspectos que deberían ser meridianamente claros. Citaremos dos, tristemente significativos.

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Citado por los editores en la introducción de The Cambridge Companion to Nietzsche.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Magnus, Bernd et al. En la introducción a The Cambridge Companion to Nietzsche. La traducción es nuestra.

<sup>3</sup> Bataille 1969.

Ernst Nolte apunta con descarada ignorancia:

De hecho, el Eurípides de *El nacimiento de la tragedia* es un ejemplo del antiguo ilustrado (...) En mayor medida aún, *Sócrates es un apolíneo*, es decir, un mutilador de la existencia.<sup>4</sup>

Llamar "apolíneo" a Sócrates es un despropósito mayor, comparable a calificar de pornográfica una película de Chaplin. Nolte, cuyo libro es de aparición reciente (1990) y viene respaldado por el prestigio de una editorial como Verlag, simplemente desconoce el significado de lo apolíneo y su manifiesta oposición a la figura de Sócrates. Tal vez de mayor envergadura sea la fácil confusión que expresa Ivo Frenzel en su biografía del filósofo alemán cuando dice:

Las auténticas virtudes del superhombre se cifran en el guerrero y en el soldado. (...) Nietzsche, a menudo tan sediento de libertad, tiene de repente la visión embriagadora del poder de la disciplina.<sup>5</sup>

Para refutar esta apreciación tan errónea como simplista –y tan difundida– bastaría citar el capítulo de *Así habló Zaratustra* titulado "De los sublimes"<sup>6</sup>, donde se evidencia que la violencia guerrera no es más que un medio para alcanzar la serenidad del niño y de las flores. Como vemos, la célebre afirmación de Heidegger sobre la inexistencia de los criterios básicos para discutir con Nietzsche sigue vigente<sup>7</sup>, a pesar de la reconocida presencia de su pensamiento en nuestra cultura. La situación se agrava pues, como hoy día es de dominio público, Elisabeth Forster Nietzsche, hermana y heredera del filósofo, adulteró impunemente toda su obra inédita; sólo décadas más tarde los lectores europeos han corregido esas deformaciones –no sin pasar por interminables disputas de orden filológico–. Para los hispanohablantes el acceso a las verdaderas obras de Nietzsche

<sup>7</sup> Heidegger 1969.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Nolte 1995. El subrayado es nuestro.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Frenzel 1986.

<sup>6</sup> Cf. Así habló Zaratustra (en adelante AZ), capítulo referido. Este capítulo es fundamental para una cabal comprensión del pensamiento nietzscheano y la doctrina del superhombre.

no ha sido posible hasta 1972, cuando Andrés Sánchez Pascual iniciara la publicación de las principales de ellas en Alianza Editorial.

Tenemos la tarea urgente de explicar los criterios fundamentales de este filósofo, definir a qué Nietzsche le dice "no" sin olvidar que para él la negación nunca fue más que un medio para llegar a una afirmación. Sólo entonces será posible discernir a qué Nietzsche le dice "sí". En este punto podemos afirmar que si las ideologías políticas y la mayoría de los filósofos fueron incapaces de ver a Nietzsche a la cara sin deformarlo o suavizarlo, el arte, en cambio, demostró una vez más que la lucidez de la visión estética puede comprender y explicar algunos pensamientos mejor que los discursos racionales. Cabe recordar las siguientes líneas que el joven Rimbaud escribe en 1881:

Toda poesía antigua desemboca en la poesía griega, –Vida armoniosa. Desde Grecia hasta el movimiento romántico, hay letrados, versificadores (...) Todo es prosa rimada, mero juego, apoltronamiento y gloria de innumerables generaciones idiotas: Racine el puro, el fuerte, el grande (...) Después de Racine el juego se enmohece. ¡Ha durado ya dos mil años!8

La similitud con los reclamos de Nietzsche salta a la vista<sup>9</sup>. George Steiner ha señalado ya que la crisis del pensamiento europeo a fines del siglo XIX es la mayor revolución que haya conocido Occidente, y que su dimensión puede ser vislumbrada en la categórica afirmación del mismo Rimbaud: "Yo es otro".<sup>10</sup>

Entre las novelas representativas de este momento único en la cultura europea, *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad ocupa un lugar excepcional. Jorge Luis Borges, tan poco afecto a las exageraciones, declara dignamente que esta novela es "el relato más intenso que haya producido la imaginación humana"<sup>11</sup>. Su trascendencia y actuali-

<sup>8</sup> Rimbaud 1995. Carta a Paul Demeny.

<sup>9</sup> Cf., por ejemplo, en El Anticristo: "¡Casi dos milenios y ni un solo nuevo dios!".

<sup>10</sup> Steiner 1989.

<sup>11</sup> Borges 1992.

dad pueden verse en la adaptación cinematográfica que en 1979 realizara Francis Ford Copola, y en la enorme cantidad de estudios y alusiones que ha generado en los últimos noventa años.

Nos proponemos aquí considerar *El corazón de las tinieblas* bajo una interpretación en clave nietzscheana, donde la novela aparece como un ritual iniciático invertido cuyos protagonistas, en vez de acceder a un orden superior de entendimiento y acción, pierden el que tenían. El universo referencial perdido es, desde luego, el platonismo que durante dos mil años sustentó y permitió el despliegue de Occidente como pensamiento original.

Por lo común el análisis de un texto literario supone el estudio de tres elementos fundamentales: historia, personajes y relato o realización textual. Este último aspecto privilegia la factura artística del texto, la forma única de las palabras que lo constituyen; paradójicamente, durante las últimas décadas los estudios literarios han descuidado este aspecto primordial; nosotros, por razones obvias, lo omitiremos para centrarnos en la lectura de su historia o argumento desde una perspectiva filosófica.

### Héroes del Apocalipsis

En su *Poética*, Aristóteles señala dos mecanismos por los cuales la tragedia produce el efecto dramático: el descubrimiento (anagnórisis) de una verdad terrible por uno de los personajes y la peripecia o cambio de fortuna:

La peripecia es el paso de una acción a su contraria por parte de quienes actúan. (...) El reconocimiento (anagnórisis) es, como indica su nombre, el paso de la ignorancia al conocimiento, provocando además amistad y odio en aquellos que están destinados a la felicidad o a la desdicha.<sup>12</sup>

<sup>12</sup> Aristóteles 1997.

Y más adelante agrega un juicio que habría de mantenerse por siglos en el arte de contar historias:

El reconocimiento más efectista es el que se produce simultáneamente con la peripecia, como sucede, por ejemplo, en el *Edipo*. Hay otras clases de reconocimiento: y, en efecto, es posible que el fenómeno descrito ocurra a la vista de objetos inanimados y triviales.<sup>13</sup>

En *El corazón de las tinieblas* dos son los personajes que sufren esta mutación de circunstancias o peripecia y, además, la experimentan por vía de un descubrimiento dramático: la revelación de su propio Yo. Marlow y Kurtz, al final de la novela, han dejado de ser lo que eran. Los otros personajes no pueden transformarse en modo alguno por el simple hecho de que son intocados por lo que los rodea, la selva. Los depredadores europeos están protegidos por su codicia –que los cosifica—mientras que los naturales de la jungla han formado un todo con ella, son una expresión de la misma.<sup>14</sup>

Marlow es un aventurero habituado a imponer su propia voluntad: navegar, cruzar el ancho mundo de un extremo a otro, jugarse la vida en todas las latitudes. De él puede decirse lo que Zaratustra declara de los buenos rebeldes:

En medio de la arena amarilla y quemado por el sol, ciertamente mira a hurtadillas, sediento, hacia los oasis abundantes en fuentes, en donde seres vivos reposan bajo oscuros árboles. Pero su sed no le persuade a hacerse igual a aquellos comodones: pues donde hay oasis, allí hay también imágenes de ídolos.

Hambrienta, violenta, solitaria, sin dios: así es como se quiere a sí misma la voluntad leonina.<sup>15</sup> (p. 156)

<sup>13</sup> Ibid.

<sup>14</sup> Cf. Trías 1984: "¿Cómo librarse de esta fascinación? (...) Un arma infalible es la estupidez: los hay tan obtusos u obcecados que no llegan a 'saber siquiera que les están asaltando los poderes de las tinieblas' (...) Los conquistadores, por su parte, como buenos depredadores, sólo ven aquello capaz de aplacar su sed de sangre y de oro".

<sup>15</sup> AZ, p. 156.

Desde el inicio de su aventura, Marlow sabe que enfrentará el "demonio de la languidez". Apenas llegado al África y luego de conocer a sus patrones, reflexiona:

Ya sabéis que no soy particularmente tierno; he tenido que golpear y que esquivar golpes; he tenido que resistir y que atacar en ocasiones —lo que es sólo una forma de resistir sin calcular el precio exacto, de acuerdo con las exigencias del tipo de vida en la que había caído. He visto el demonio de la violencia, el demonio de la avaricia, el demonio del deseo ardiente; pero, ipor todas las estrellas!, eran demonios fuertes, vigorosos, con los ojos inyectados, que dominaban y manejaban hombres (...). Pero cuando estaba de pie en aquella ladera presentí que, bajo la luz cegadora de aquella tierra, iba a conocer un demonio fláccido, pretencioso, de ojos apagados, de una locura rapaz y despiadada. Cuán incordiante podía llegar a ser además, no lo iba yo a descubrir hasta varios meses más tarde, mil millas más adelante. Por un momento permanecí de pie horrorizado como por una advertencia. 16

Los blancos que contratan y acompañan a Marlow en su itinerario fluvial son la máxima expresión de "inhumanidad e ineficiencia" <sup>17</sup>, lo que da pie al autor a desarrollar sus tesis políticas en contra de la explotación colonial. El infierno al que llega Marlow, cruelmente regido por los europeos bajo el signo de la "civilización", es toda una anticipación de las pesadillas de Kafka. Un barco cañonea eternamente la costa deshabitada mientras sus marinos mueren todos los días a causa de las epidemias; los constructores de un ferrocarril hacia ninguna parte son obligados a dinamitar una roca que ni siquiera aparece en su trayecto; luego de ser explotados hasta el final de sus fuerzas, los nativos son enviados a morir de hambre en una agonía sin final. El poder de los blancos no sólo es maligno, también es diabólicamente estúpido. <sup>18</sup>

<sup>16</sup> El corazón de las tinieblas (en adelante CT), p. 36.

<sup>17</sup> Cf. Javier Sánchez Díez en Conrad 1986

<sup>18</sup> Sobre el símbolo del diablo como irracionalidad, ver Torres 1993.

El testimonio de Marlow es preciso y elocuente:

Iban de un lado para otro con sus cayados absurdamente largos en la mano, como una multitud de peregrinos sin fe, hechizados dentro de una cerca podrida. La palabra "marfil" resonaba en el aire, se susurraba, se suspiraba. Uno pensaría que la estaban invocando. Un tufo de estúpida rapacidad lo envolvía todo, como el aliento de un cadáver.<sup>19</sup>

Comprensiblemente, el joven Marlow siente náusea ante los "peregrinos" y acepta con entusiasmo la búsqueda del enigmático Kurtz, recolector de marfil que se ha internado en los confines de las tierras conocidas.

### El transmundano

Kurtz ha partido hacia las tinieblas con la intención de convertirse en un iluminador. Ha llegado al reino de estos infames peregrinos con la misión de redactar un informe para la Sociedad Internacional para la Supresión de las Costumbres Salvajes. En un pasaje de este texto escribe:

Por el simple ejercicio de nuestra voluntad podemos tener un poder benefactor prácticamente ilimitado.<sup>20</sup>

Ante el escándalo de los colonizadores, Kurtz proclama solemnemente que:

Cada estación debería ser como un faro en el camino hacia cosas mejores, un centro de comercio, desde luego, pero también para la humanización, la mejora, la enseñanza.<sup>21</sup>

<sup>19</sup> CT, p. 46.

<sup>20</sup> CT, p. 87.

<sup>21</sup> CT, p. 61.

Estamos frente a un paradigma del mesianismo occidental. El héroe civilizador se propone salvar a los seres inferiores entregándoles las palabras sagradas de la verdad racional y cristiana, pero ésta
no es necesariamente *su* verdad, la del propio Kurtz. Él sólo lleva
una antorcha que no le pertenece, es obra de dos mil años de platonismo: las "ideas" universales, perfectas e intocables. Sus "brillantes
monólogos sobre amor, justicia, manera de vivir"<sup>22</sup> en realidad no le
pertenecen ni constituyen una parte auténtica de su ser íntimo. Y él
no lo sabe.

Conviene aquí recordar la afirmación de Jürgen Habermas según la cual "el pensamiento de Nietzsche representa la entrada en la postmodernidad". <sup>23</sup> Abundan textos que definen explícitamente la oposición nietzscheana contra los discursos ideológicos. No busca el filósofo alemán refutar una ideología, sino demostrar la esencial inutilidad y el intrínseco peligro que anida en cada una de ellas:

A los hombres de convicción no se los ha de tener en cuenta en nada de lo fundamental referente al valor y al no-valor. Las convicciones son prisiones.

El hombre de fe, el "creyente" de toda especie es, por necesidad, un hombre dependiente, –alguien que no puede erigirse *a sí mismo* en finalidad, que no puede erigir finalidades a partir de sí mismo.<sup>24</sup>

Un creyente es, en efecto, Kurtz. Sus grandes discursos sirven en primer lugar para evitarle verse a sí mismo, como lo señala el texto de Nietzsche. Debajo de las palabras hay muy poco que apreciar, dice Marlow refiriéndose al enviado de la Ilustración occidental:

Una voz. Él era poco más que una voz. Yo le oí –a él-a ello-esa voz-otras voces- todas ellas apenas si eran más que voces.<sup>25</sup>

<sup>&</sup>lt;sup>22</sup> CT, p. 127.

 <sup>&</sup>lt;sup>23</sup> Citado por Pippin, Robert. "Nietzsche's alleged farewell" en Magnus, Bernd et al., op. cit.
 <sup>24</sup> AZ, p. 93.

<sup>25</sup> CT, p. 84.

### Viaje hacia el fin de la noche

En el camino, Marlow deberá enfrentar a la tentación de la selva. Desde sus profundidades un primitivo rumor se insinúa y su sinuosa acción en el alma del marino es favorecida por la soledad moral que vive entre los de su propia raza. El río se convierte de inmediato en la vía regia que conduce hacia el origen del mundo, cuando el hombre no era más que un animal entre muchos "y los árboles eran grandes reyes". Dentro de sí, paulatinamente pero con nitidez, Marlow descubre el animal que lleva dormido y tiene miedo. Súbitamente se reconoce como un hermano que es reclamado por el resto de la camada, desde esa "selva poderosa". Pero "el objetivo final" de Conrad y Marlow, según Trías, "no es dejar de oír, pues para eso basta con taparse los oídos, sino oír, ver, tocar... y regresar a nuestras tablas redondas a contarlo. Lograr, en definitiva, lo que Ulises: descender a los infiernos y volver de allí con voz y con memoria".26

Si el río es el camino iniciático, las orillas son la tentación tortuosa:

¿Os asombráis de que no que no desembarcara para aullar y danzar? Bueno, pues no, no desembarqué. ¿Nobles sentimientos, decís? iAl diablo los nobles sentimientos! No tuve tiempo... Tenía que estar atento al timón, esquivar aquellos troncos y conseguir que ese bote de hojalata marchara por las buenas o por las malas. Había en la superficie de aquellas cosas suficiente verdad como para salvar a un hombre más sabio que yo.²7

Nuestro aventurero no es estúpido, como los peregrinos, pero tampoco es una presa fácil de la selva como lo será Kurtz y la razón es muy sencilla: ante la tentación de la selva él responde con la afirmación de su voluntad, no de principios, como lo hace fatalmente Kurtz.

Camilo Torr

<sup>26</sup> Trías 1984.

<sup>27</sup> CT, p. 67.

Los principios no sirven. Adquisiciones, ropas, bonitos harapos (que se irían volando a la primera sacudida). No; se necesita una creencia deliberada.<sup>28</sup>

Timonear su barco de hojalata a través del río bien puede ser una respuesta de la voluntad que se determina a sí misma. Declara Zaratustra:

¿Quién debe obedecer? Aquel que no puede darse órdenes a sí mismo.²9

Afirmaciones de este tenor se encuentran en toda la obra de Nietzsche. Resultaría inútil citar aquí más ejemplos pues todo aquel que alguna vez lo ha leído sabe que el primer deber del hombre es dejar de lado el deber para elegir libremente su propio accionar. Kurtz no es capaz de hacer esto. Una vez en la selva, no cuenta más que con sus grandes ideales que no son otros que los de la Ilustración racionalista. Desvalido, infantil, alienado por sus propios monstruos interiores, Kurtz no puede recurrir a su yo, ese yo sacralizado por Occidente, sobre el que descansa la égida de la diosa razón:

Dices yo y estás orgullosos de esa palabra... Instrumentos y juguetes son el sentido y el espíritu: tras ellos se encuentra todavía el sí-mismo. El sí-mismo busca también con los ojos de los sentidos, escucha también con los oídos del espíritu. El sí-mismo escucha siempre y busca siempre: compara, subyuga, conquista, destruye. Él domina y es también el dominador del yo.

Detrás de tus pensamientos y sentimientos, hermano mío, se encuentra un soberano poderoso, un sabio desconocido –llámase sí-mismo. En tu cuerpo habita, es tu cuerpo.<sup>30</sup>

Kurtz está vacío porque hasta entonces sólo se ha cuidado de los valores universales y se ha olvidado de construirse a sí mismo. Ni

<sup>28</sup> CT, p. 67.

<sup>&</sup>lt;sup>29</sup> AZ, Cap. "De la guerra y del pueblo guerrero".

<sup>30</sup> AZ, p. 61.

siquiera se conoce. La selva no lo ha corrompido, sólo ha dado paso libre a sus pulsiones secretas, enterradas bajo inmensos edificios de moral y "conciencia". Y estas pulsiones, como un niño enfermo librado a su voluntad perversa, han desatado un genocidio entre las tribus que lo veneran como a una divinidad viviente. Al arribar a este reino de pesadilla que ha fundado el bien intencionado Kurtz, el perplejo Marlow reflexiona:

(Esas cabezas clavadas en palos) sólo demostraban que el señor Kurtz perdía el control de sí mismo a la hora de satisfacer sus diversos apetitos; que le faltaba algo, algo insignificante, pero que, en el momento crítico se echaba de menos debajo de su magnífica elocuencia. No sé si él era consciente de esta deficiencia. Creo que sólo al final, en el último momento. Pero la selva lo había descubierto pronto y se había tomado en él una venganza terrible por la fantástica invasión. Creo que le había susurrado cosas acerca de sí mismo que desconocía, cosas de las que no tenía idea hasta que no oyó el consejo de esa enorme soledad; y el susurro había resultado irresistiblemente fascinante. Resonó fuertemente dentro de él porque su corazón estaba hueco.<sup>31</sup>

Tal es la transformación del personaje de Kurtz, su pasión y derrota. No podemos afirmar que se trata de una tragedia; por el contrario, las seductoras invitaciones de la selva no hallaron en él la resistencia heroica que caracteriza al héroe trágico. Según Wittgenstein: "La tragedia consiste en que el árbol se rompe pero no se dobla".<sup>32</sup> En vez de eso la personalidad de Kurtz simplemente ha sido desmontada, suavemente deconstruida, como un androide que se descubre inutilizado.<sup>33</sup> El sádico que demanda sacrificios humanos, el dios viviente de los caníbales, el "abominable Kurtz", como lo califica Borges³4, no ha necesitado mucho para abandonar los "bonitos harapos" que eran sus principios universales.

<sup>&</sup>lt;sup>31</sup> CT, p. 100.

<sup>32</sup> Wittgenstein 1988.

<sup>33</sup> Cf. Torres 1995.

<sup>34</sup> Borges, op. cit.

La selva le había acariciado y –iahí le tenéis!– se había marchitado; la selva le había cautivado, le había amado, le había abrazado, había penetrado en sus venas, consumido su carne y unido su alma a la suya, por medio de inconcebibles ceremonias de algún rito de iniciación demoniaca.<sup>35</sup>

Hay una explicación para esto y reside, una vez más, en la palabra de Zaratustra:

De huecos se componía el espíritu de esos redentores; mas en cada hueco habían colocado su ilusión, su tapahuecos, al que ellos llamaban Dios. (...) Celosamente y a gritos conducían su rebaño por su vereda: icomo si hacia el futuro no hubiera más que *una sola* vereda!<sup>36</sup>

Podemos afirmar con claridad que el drama de Kurtz y su destrucción por obra de la selva tentadora es una representación legítima de la incapacidad del propio Occidente para sustentar sus viejos ideales ya rotos. *El corazón de las tinieblas* es, pues, una inmejorable ilustración de la caducidad del yo tradicional, de la caída de esos ídolos platónicos que durante milenios rigieron el saber occidental, de la deconstrucción del hombre ilustrado... En síntesis, de la muerte de Dios.

### El fin de los nombres hermosos

Nadie ignora que la obra toda de Nietzsche está guiada por la voluntad de des-cubrir, de arrebatar los "bonitos harapos" que son los principios morales y revelar los fundamentos de los discursos éticos, estéticos, psicológicos, etcétera. Famosamente Michel Foucault lo consideró, junto a Freud y Marx, uno de los "maestros de la sospecha" y más recientemente Gianni Vattimo retorna sobre este punto:

<sup>35</sup> CT, p. 85.

<sup>&</sup>lt;sup>36</sup> A7 p 141

<sup>37</sup> Foucault 1969.

El acercamiento a la civilización como máscara (...) puede con arreglo a derecho ser asumido como motor central de su itinerario especulativo, desde las originarias reflexiones sobre los griegos hasta la noción de superhombre y la voluntad de poder.<sup>38</sup>

Anteriormente hemos mencionado la introducción que Magnus y Higgins hacen para *The Cambridge Companion to Nietzsche*, donde se habla de la presencia del pensador alemán en la obra de artistas y psicólogos. Casi contemporáneamente a él Rimbaud declaraba "Yo es otro" y Freud reconocía que el gran escándalo que suscitaban sus teorías no era causado por las referencias a la sexualidad sino al descubrimiento irreparable de que "el Yo no es dueño de su propia casa". Más arriba hemos hablado de deconstrucción en Nietzsche, al respecto conviene citar nuevamente a Vattimo:

El término "deconstrucción" (...) se puede utilizar legítimamente referido a Nietzsche: no sólo porque mucho desconstruccionismo contemporáneo se inspira en él, sino también y sobre todo porque el trabajo que Nietzsche lleva a cabo en lo referente a la moral-metafísica de Occidente (...) implica un análisis de esta tradición que la disuelve en sus elementos sin destruir-la: lo que puede justamente considerarse como uno de los sentidos de la deconstrucción.<sup>39</sup>

Gracias a su obra hemos aprendido a ver muchas expresiones de bondad como formas más o menos elaboradas de narcisismo:

Invitáis a un testigo cuando queréis hablar bien de vosotros mismos; y una vez que lo habéis inducido a pensar bien de vosotros también vosotros mismos pensáis bien de vosotros. (El necio) va al prójimo porque quisiera perderse. Vuestro mal amor a vosotros mismos es lo que os trueca la soledad en prisión.<sup>40</sup>

<sup>38</sup> Vattimo 1998, p. 18.

<sup>39</sup> Vattimo 1996, pp. 61 y 62.

<sup>&</sup>lt;sup>40</sup> AZ, p. 140.

Mal amor es lo que siente Kurtz hacia su propia persona. Pero aquí debemos consignar que un estudio de su historia no puede limitarse a un mero examen clínico en el orden psiquiátrico. El personaje es víctima de sus fantasmas, pero Conrad declara enfáticamente que no está loco. La suya es una representación de un drama cultural antes que simplemente psicológico.

Falsos valores y palabras ilusas: esos son los peores monstruos para los mortales, –largo tiempo duerme y aguarda en ellos la fatalidad.<sup>41</sup>

Apliquemos estas palabras de Zaratustra a la interpretación de El corazón de las tinieblas y veremos que la correspondencia no podría ser más perfecta. Resulta asombroso que los muchos críticos, biógrafos y exégetas de Joseph Conrad omitan cuidadosamente toda referencia al pensamiento nietzscheano. A estas alturas es evidente, afirmamos, que ambos comparten el mismo sentido en su reflexión sobre los valores occidentales llevados a tierras lejanas para "civilizar" a los nativos. Los "peregrinos sin fe" que van a esos países de fantasía para enriquecerse pronto dan muestras de una voluntad sádica; es memorable la escena en la que disparan contra los africanos y se indignan porque Marlow los espanta haciendo resonar el silbato de la caldera. Pero el caso de Kurtz es distinto desde todo punto de vista. Él ha llegado como un emisario del amor cristiano y el monstruo en que termina convertido ha nacido de sus entrañas porque él no ha querido verlo antes, y ha logrado esconderlo durante toda su vida gracias a sus convicciones morales. En El Anticristo Nietzsche consigna una verdad que durante todo el siglo XX el mundo se ha esforzado sangrientamente en olvidar: "Las convicciones son enemigos más peligrosos de la verdad que las mentiras".42

Insistimos en la legitimidad de tomar un drama particular como metáfora –no alegoría– de la crítica nietzscheana a Occidente. Además, aun aceptando que la desesperación de Kurtz sea una caso clínico pode-

<sup>&</sup>lt;sup>41</sup> AZ, p. 140.

<sup>&</sup>lt;sup>42</sup> Nietzsche 1998, p. 94.

mos recordar aquí las infinitas posibilidades de interpretar <sup>43</sup> desde diferentes lecturas un mismo fenómeno y la innata relación que el psicoanálisis siempre sostuvo con la filosofía de Nietzsche.

Esta relación de íntima coincidencia es remarcada por Paul-Laurent Assoren:

Aquí y allá (en las doctrinas de Freud y Nietzsche) ¿no son ciertas desconocidas potencias de la "melodía pulsional" las que son tomadas en cuenta, destronando la ilusoria soberanía del yo? El defensor de la "libido ofendida", pensador del Eros ¿no se hace eco del canto de Dionysos? ¿No están el uno y el otro transportados hacia los laberintos de lo "ignorado" en el hombre y las voces de lo onírico? (...) ¿No recuerdan ellos lo que cuesta subestimar el "costado oscuro" de la memoria y el reverso inhumano de la conciencia? <sup>44</sup>

Esta deconstrucción del concepto tradicional del Yo es patrimonio de ambos pensadores, ambos discursos críticos son pertinentes para interpretar esta novela de Conrad y acaso todas sus obras de importancia. Lo que cuesta subestimar el "costado oscuro" del hombre... Kurtz lo aprendió dolorosamente, dejando su carne y sus huesos en "la selva que lo había abrazado" pero que en realidad él siempre llevó consigo.

Aniquilar las pasiones y apetitos meramente para prevenir su estupidez y las consecuencias desagradables de ésta es algo que hoy se nos aparece meramente como una forma aguda de estupidez. (...) –La Iglesia combate la pasión con la extirpación, en todos los sentidos de la palabra: su medicina, su "cura" es el *castradismo*. (...) –Pero atacar las pasiones en su raíz significa atacar la vida en su raíz: la praxis de la Iglesia es *hostil a la vida*...<sup>45</sup>

<sup>43</sup> Sobre la importancia de Freud y Nietzsche como iniciadores de una nueva interpretación de la realidad, véase Foucault, op. cit.

<sup>44</sup> Assoren 1996.

<sup>45</sup> Nietzsche 1982, p. 54.

Delirando hacia el final de su atormentada existencia, Kurtz, oficioso verdugo, reclama los honores debidos a sus ideales. Entonces se le habría podido responder con esta lúcida advertencia que nadie parece querer leer en el violento Nietzsche:

La sangre es el peor testigo de la verdad; la sangre envenena incluso la doctrina más pura, convirtiéndola en ilusión y odio de los corazones.46

El viaje por el río –real y simbólico– y el aprendizaje de los protagonistas cumplen con los esquemas clásicos de los ritos iniciáticos. En el esquema tradicional, éstos permiten a los sujetos más jóvenes acceder a una verdad o un orden social o cósmico guiados por una mistagogo, es decir, un sabio mayor que los protege durante el tránsito. Aquí la figura de Kurtz, la transmutación operada en Marlow y la experiencia toda del viaje hacia el origen se revelan como elementos de un ritual iniciático invertido, donde el joven (Marlow) busca el saber del anciano (Kurtz) para terminar despojado de la paz interna y volverse emisario y testigo de su horrenda confusión espiritual. Dice Conrad en un fragmento va citado que la unión de las dos almas, la de Kurtz y la de la selva, se ha realizado por medio de "inconcebibles ceremonias de algún rito de iniciación demoníaca". Aparece en estas palabras, cifrado, el sentido totalizador de la novela. Los demonios de la jungla no simbolizan el mal, sino el caos primordial que duerme en el corazón de los hombres y se libera al primer llamado para desatar el crimen por doquier. La nación que construyó Auschwitz era la más alfabetizada del mundo.

El caos de Kurtz es, pues, estrictamente inverso a la armonía prometida por los ritos iniciáticos: deconstruye valores en vez de afirmarlos. Vista así, la novela de Conrad es una precisa y esclarecedora metáfora de la tesis nietzscheana de la muerte de Dios. No son los valores de una época delimitada –fines del siglo XIX– ni un discurso religioso, ni una ideología política los que fenecen en el martirio del misionero ilustrado, sino dos mil quinientos años de cultura occidental.

<sup>46</sup> AZ, p. 141.

Cambridge
y notas de
de Andrés

Camilo Torres

Una vez entendida la nueva situación del hombre moderno, se abre el camino del nihilismo y, siguiendo a Nietzsche, de su inmediata superación por el accionar del ultrahombre. También esta tesis –esta esperanza– ha encontrado mejores lectores entre artistas que entre filósofos y, aunque son bastantes menos que en el caso de la negación nietzscheana, contamos con obras de arte consagradas a explicitar el sentido de su afirmación existencial. En el cine, Kubrick lo hizo con 2001 A Space Odissey; en la novela, Marguerite Yourcenar ofrece un paradigma de realización precristiana –no platónica– con su recreación del emperador Adriano. El comic ha sido, tal vez, el género más rico en este sentido desde la aparición de Hugo Pratt y su extraordinario personaje Corto Maltés. Pero comentar estas obras sería materia de otro trabajo, complementario de éste.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Aristóteles, Poética, Icaria, Barcelona, 1997, Traducción de José Alsina Clota.
- Assoren, Paul-Laurent. "La herencia del psicoanálisis". En Cragnolini, Mónica y Kaminsky, Gregorio (comp.). *Nietzsche actual e inactual*. Universidad de Buenos Aires. Bs. As., 1996.
- Bataille, George. "Nietzsche y el nacionalsocialismo" en *Eco. Revista de la cultura de Occidente*. Tomo XIX, Nros. 5-6-7, setiembre-noviembre de 1969.
- Borges, Jorge Luis. Biblioteca personal. Alianza Editorial. Madrid, 1992.
- Conrad, Joseph. *El corazón de las tinieblas*. Alianza Editorial. Madrid, 1995. Traducción de Araceli García Ríos e Isabel Sánchez Araujo.
- La línea de sombra. Cátedra. Madrid, 1986. Trad. de Ricardo Baeza. Introducción de Javier Sánchez Díez.
- Foucault, Michel. "Marx, Freud, Nietzsche" en *Eco. Revista de la cultura de Occidente*. Tomo XIX, Nros. 5-6-7, setiembre-noviembre de 1969.
- Frenzel, Ivo. Nietzsche. Salvat. Barcelona, 1986. Traducción de Rosa Pilar Blanco. Prólogo de Miguel Morey.
- Heidegger, Martin. "La voluntad de potencia como arte" en *Eco. Revista de la cultura de Occidente.*Tomo XIX, Nros. 5-6-7, setiembre- noviembre de 1969.
- Magnus, Bernd and Higgins, Kathleen (Eds.). *The Cambridge Companion to Nietzsche*. Cambridge University Press. New York, 1996.
- Nietzsche, Friedrich. *Así habló Zaratustra*. Alianza Editorial. Madrid, 1981. Traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual.
- Crepúsculo de los ídolos. Alianz Editorial. Madrid, 1982. Traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual.

Nolte, Ernst. *Nietzsche y el nietzscheanismo*. Alianza Editorial. Madrid, 1995. Trad. de Teresa Rocha Barco.

Pippin, Robert. "Nietzsche's alleged farewell: The premodern, modern, and postmodern Nietzsche".

En Magnus, Bernd and Higgins, Kathleen (Eds.). The Cambridge Companion to Nietzsche.

Cambridge University Press. New York, 1996.

Rimbaud, Arthur. *Iluminaciones. Cartas del vidente*. Hiperión. Madrid, 1995. Traducción y notas de Juan Abeleira.

Steiner, George. Real Presences. The University of Chicago Press. Chicago, 1989.

Torres, Camilo. "Las bestias del silencio" en El Comercio, Lima, 31 de julio de 1999.

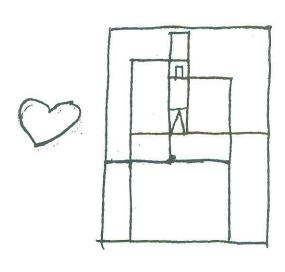
- "No soy un hombre, soy dinamita" en *El Comercio*, Lima, 9 de febrero del 2000.
- "El marino que perdió la gracia del mar" en El Mundo, Lima, 14 de mayo de 1995.
- "La atroz lucidez del insomnio" en Sí, año 6, Nro. 353, Lima, 6 de diciembre de 1993.

Trías, Carlos. "Marlow o la virginidad", en Hueso Húmero, N° 19. Lima, octubre-diciembre de 1984.

Vattimo, Gianni. Introducción a Nietzsche. Península. Barcelona, 1996. Traducción de Jorge Binaghi.

— El espejo y la máscara. Nietzsche y el problema de la liberación. Península. Barcelona, 1998. Traducción de Jorge Binaghi.

Wittgenstein, Ludwig. Observaciones. Siglo XXI. México DF, 1988.



UNMSM

7 86

hueso húmero 37

# POEMAS / José Alberto Portugal

# (HORIZONTE)

a R & R McCormack

Metido con el agua hasta la cintura en el lago Winnipeg La vida no parece tan difícil.

Una familia cruza hacia Elk Island.

Los adultos van con el agua al pecho, los niños pasan en sus flotadores. Aún a la distancia es posible oír sus risas,

que compiten con la excitación de las aves en ambas orillas. Parecía imposible de hacer pero me han explicado luego que todo consiste en seguir los bancos de arena: Hay una ruta para entrar en el santuario.

Mas no es la misma cada día. Y cuando el lago les niega su diseño Se juntan en la orilla y recuerdan cómo fue ayer y el día anterior y el otro y lo que hicieron al llegar y lo que harán esta vez, la próxima. Esperan, Porque saben que mañana o pasado o el día siguiente la marea revelará el pasaje secreto, su misterio.

Metido con el agua hasta el pecho en el lago Winnipeg la vida es inmensa.

Dos mil millas de norte a sur, doscientas en su parte más ancha.

Aún aquí en uno de los puntos más angostos es imposible ver sus confines. Las islas y las puntas ayudan a vislumbrar los límites: sabemos que hay, que existen, pero si con la mirada encaramos sus dominios, nos asombra

el infinito. Así era antes; antes de que yo me hiciera hombre:

Cuando las angustias y el dolor corrían bajo la superficie y era cuestión de saber mirar, de conocer, para no dejarse atrapar por ellas. El lago Winnipeg es un mar y lo veo ahora como veía entonces

el mar de mi infancia: El cuerpo hundido en el agua, mecido por sus ritmos, aceptando sus retos y sus peligros, tratando de adivinar las rutas hacia las peñas, hacia esa punta: Calculaba las distancias y el esfuerzo, y sabía que llegar a ellas

—de llegar a ellas— abriría un nuevo plazo, un nuevo reto. El temor se hacía excitación, se hacía sueño: Por las tardes, cansado del intento o de la hazaña, me sentaba a la orilla a fantasear: Al otro lado, más allá de la línea que marcaban los barcos de pesca, que cruzaban de regreso al puerto, ¿qué había? Para estos niños que

hoy han cruzado con sus padres,

el otro lado es una isla de pájaros, alces, osos y frambuesas. Sus primeras marcas, sus primeros reinos conquistados. Los míos fueron piedras salvajes: Yuyos, choros, cangrejos y pejesapos-"la salvadora" y "la ahogadora", "las tres marías" y "la solitaria" (a esa nunca llegué, pero la conquisté en sueños mil veces). Mis primeras marcas, mis primeros reinos conquistados, donde al llegar sólo podía reposar mi cuerpo cansado, sentir a mis espaldas el horror de los míos en la playa, y el mío.

# (AUTORRETRATO EN UNA SILLA)

El amor de mi madre la ilusión fallecida que es mi padre

¿Desde dónde intentar mirarlo, sentir acaso el peso, la gravidez de su hálito— Y es que vengo hoy algo descompuesto más hecho al día y al trabajo;

José Alberto Portugal

más ajeno, se diría, impedido de nostalgia, indispuesto –y nunca me hice cargo, indolente: impúdico, por qué no decirlo, ajeno otra vez a mi propia desgracia.

No vi, no quise ver, no pude ni sentir, ni oler la voz cansada que venía a mirarme, a decirme de aliento pleno en mi cara cómo iban de mal las cosas en casa, cómo iba yo de despegado, rascando el pasado que se andaba asentando como resina lenta y ociosa, obturante, el pasado, sí, como el residuo de una conversación entre dos amigos que ya no se ven.

(FADO)

a Sharon

¿Y cuántas verdades más van a descubrir tus ojos; y cuán pendiente va a estar, por cuánto tiempo más, niña, el oído, al cantar de la fuentes y el hablar de las chachas? Se ha grabado con tanta fuerza esa tierra en ti, muchacha, tan impregnada estás de sus olores (lluvia, zaguán o esquina de piedra), que su tristeza, trepadora magenta contra muro blanco, aviva las formas un instante, y en otro te asfixia de memorias. Y es entonces que te veo, mujer, emergiendo del mar de un sueño, el nudo en la garganta y sintiendo el peso de esa nada que es la infancia.
¿Cuántas verdades más van a nublar tus ojos, cuánta agitación más trae el sonido antiguo de las voces

cuánta agitación más trae el sonido antiguo de las voces del agua en la piedra, de las noches informes, del día secreto, escondido tras las puertas de las habitaciones?

Porque en esa casa extraña, sí, que siempre está en tu Guatemala, en ese patio familiar de baldosas frías, donde aguarda la niña, donde el sol lame húmedo el rocío de la mañana, se reanuda el drama (las figuras inciertas y puntuales), se acumulan los pesares (confusa la historia y clara la pena) de tanto tránsito, de tanto gesto, de tanta amargura en el fondo de los labios y los nombres y lugares, iay, amor!, de tanta vida inexplicada.

### (FISIOLOGIA DEL SER-CONSCIENTE)

Es difícil poner en movimiento el cuerpo; masa de músculos, ganglios -los órganos mayores y menores, con sus respectivas funciones, sólo complican la cosa. Es difícil ponerlo en movimiento, pero ocurre cada mañana. Y de ese milagro, en sus primeras vibraciones, el vislumbre: la conciencia -músculos, ganglios, el día. Se va complicando la figura -pies, boca, tórax, las manos: primeros contactos. Luego viene el sonido, indeciso, tenue: el oído se confunde, pero está allí... Y, entonces, la luz todo lo invade, pugnaz. Son los comienzos: acumulación de masa y energía -movimiento, sin diseño aún ni concepción. Se negocia todo: pasos, flujos -en esfuerzo supremo se dibuja, filamento precario, el orden. Cuesta trabajo poner en movimiento el cuerpo, y más aún ponerlo en dirección a la persona, que sale de la nada o el olvido (lo mismo da, no nos pongamos filosóficos). Este es el momento, si se logra: de repente, somos -y, más aún, somos el de ayer. Es aquí cuando uno se pregunta, todo este esfuerzo, ¿para qué?

### (SATIRA I)

Este tiempo no es peor que otros. Este tiempo sólo tiene la peculiaridad de ser el nuestro. Es por eso que en mayor medida sentimos su lepra al tacto, su hedor en nuestras narices y orejas, el trago amargo de la vergüenza, la humillación, la impotencia, sin mucho que ver que nos consuele o que se abra ante nosotros cual filo de luz hacia adelante. Por eso hay quienes han optado por invernar. Otros rumian pacientemente sus penas y acumulan rencor, rabia. Hay quienes estallan aquí y allá, causando mucha conmoción, tanta al inicio como al final. Otros se dejan consumir por la nostalgia o ven todo lo que ocurre desde una gruta de piedra. Hay sí, gracias a Dios, los que se han mantenido activos y se hacen ricos o famosos, y derrochan energía y optimismo o valor. Gracias. Dios mío. por el coraje de esos pocos, porque es gracias a ellos que estos tiempos no serán olvidados,

> ni son peores que otros, aunque tampoco mejores.

> > José Alberto Portugal

# LA IDENTIDAD DE LA NUEVA DRAMATURGIA PERUANA/Roberto Ángeles

En los últimos quince años ha surgido en Lima una generación de dramaturgos bastante singular. Está constituida por un número elevado de jóvenes dedicados a la dramaturgia con un alto nivel de productividad. No recuerdo ningún momento de la historia cercana que en el Perú se haya gestado un grupo de tantas personas que, simultáneamente, escriban obras de manera tan continua y que claramente se proyecten a conformar, en un futuro cercano, el más importante momento de la dramaturgia nacional.

La explicación al surgimiento de este fenómeno aún no está totalmente clara. Podemos mencionar algunas razones: en principio es una clara reacción a la creación colectiva desarrollada durante los años setenta y los primeros cinco años de los ochenta. También es una reacción natural a este período, en el que se dio prioridad al uso del cuerpo en el trabajo creativo actoral desdeñando el uso del texto. El autor dramático individual fue cuestionado, relegado y de alguna manera subestimado. La otra razón que contribuye al surgimiento de este fenómeno es la formalización de los cursos de dramaturgia dentro de las escuelas de teatro y algunas facultades universitarias, así como el surgimiento de talleres de escritura dramática dictados por prominentes maestros de esta especialidad. Entre los más importantes a destacar: Alonso Alegría y Alfonso Santistevan. Otro aspecto importante que debo mencionar es el enorme impulso que generan el concurso Hacia una dramaturgia joven y el concurso Solari Swayne, organizados por la Dirección del Teatro Nacional del Instituto Nacional de Cultura, a cargo de Ruth Escudero. Y finalmente la razón última y, probablemente la más importante, es la acogida que tienen las obras de autoría nacional por parte del público, que se identifica con sus temas, historias y personajes.

Los integrantes de esta generación, entre otros, son: César De María, Eduardo Adrianzén, Jaime Nieto, Gonzalo Rodríguez, Mariana de Althaus, Daniel Dillón, Claudia Besaccia de la Puente, César Bravo, Juan Manuel Sánchez, Roberto Sánchez Piérola, Rafael Dumett, Miguel Ángel Pimentel, Enrique Planas, Ángel Barros, Rolfe Mejía, Javier Acevedo, Javier Maraví, Santiago Roncagliolo, Augusto Cabada y Aldo Miyashiro.

Estos jóvenes dramaturgos presentan algunas constantes.

Por ejemplo: Gonzalo Rodríguez y Eduardo Adrianzén abordan el universo de los jóvenes en Lima en obras como La manzana prohibida o La tercera edad de la juventud, lo mismo que hacen César De María con Laberinto de monstruos y Juan Manuel Sánchez con Paralelos secantes. En estas cuatro obras los protagonistas son personajes jóvenes inmersos en la inquietud del inicio y de la definición sexual, la conformación de la pareja y la infidelidad a la misma. Los contextos pasan por Breña, Miraflores, Chosica y Punta Hermosa, pero lo que mejor reconocemos en estas cuatro obras es el lenguaje que usan los jóvenes hoy en día en la conformación de sus vínculos amorosos y sexuales. No obstante, no existe en la dramaturgia peruana ninguna obra que podría decirse pertenezca al género romántico o amoroso donde se muestre una pareja de jóvenes luchando contra el mundo, contra otros o contra sí mismos para poder conseguir estar con el gran amor de su vida; no hay ninguna suerte de Romeo y Julieta dispuestos a morir si no consiguen estar con el sujeto amado contra la oposición de sus padres.

Tampoco existe una gran obra sobre la seducción. No hay una obra en la que algún personaje, gracias a sus extraordinarias capacidades de seducción, lleve a otro a rendirse ante estos encantos a pesar de la moral y de las buenas costumbres. Sin embargo es posible hallar algunos pasajes, como por ejemplo el de Toto seduciendo a Beatriz en la cocina de su casa, mientras el novio de ésta se encuentra en la sala tomando con sus amigos, en la obra *Tus amigos nunca te harían daño* de Santiago Roncagliolo. Otro ejemplo es el de Él seduciendo a Ella en la primera escena de la obra

Extraños de Daniel Dillón, donde una niña cede a la seducción de un hombre mayor y terminan orinando juntos entre los arbustos.

Otro tema muy presente en la dramaturgia de esta generación es el del padre ausente. Eduardo Adrianzén desarrolla este tema en su maravillosa obra El día de la luna. Un joven exitoso encuentra de casualidad a su padre después de muchos años de ser abandonado por éste y se pasa toda la obra tratando de rechazarlo, de criticarlo, de dejar muy en claro que ya no necesita a su padre y que la vida ha sido mucho mejor sin él. Las cosas finalmente son muy claras: este joven es un éxito y su padre que lo abandonó es un escandaloso fracaso, no obstante el hijo vuelve a cometer el mismo error dramático, vuelve a confiar en su padre, vuelve a quererlo. Entonces, después de este desencuentro el hijo vuelve a buscar al padre con un celular de obsequio en las manos, el pobre tonto ha vuelto a caer en la trampa, su padre se ha ido otra vez. Otro dramaturgo que trata este tema es Jaime Nieto en su obra Adiós al camino amarillo que presenta a dos hermanos, uno enamorado del otro, que viven constantemente enfrentados por el desorden afectivo y sexual en el que se encuentran. Parece imposible reconciliarlos. El menor de ellos, que tiene la costumbre de sentarse solo en una banca de la estación del metro a ver pasar los trenes, tiene como única imagen materna el recuerdo de un chocolate envuelto en papel de regalo que su mamá le dejara sobre la mesa como regalo de Navidad. El hermano mayor, harto de ser rechazado por su hermano menor, debido a su agresivo afecto y su agresiva sexualidad, le revela que ese chocolate fue comprado y envuelto en papel de regalo por él. La mamá hace tiempo que los había abandonado y él sustituyó por años este rol de cuidado, de amor y de deseo por su hermano menor. Rafael Dumett en su obra Números reales no presenta una familia ausente de padre, más bien presenta una familia compuesta por dos hijos varones adolescentes, una madre sesgada por el amor a su marido y un padre excesivo de extraordinaria fantasía. capaz de transportar la imaginación de sus hijos y convertirse casi en un personaje de ficción para ellos, pero incapaz de ordenar afectos, economía, salud o disciplina para sus hijos; incapaz de remitirlos a la realidad. La reacción de ambos hijos es diferente: mientras uno de ellos le da litio a escondidas, el otro lo sigue a ciegas en sus fantasías. Qué decepción tan grande para este último descubrir que el dinero que robó de su ma-

Roberto Angeles

dre para dárselo a su padre, para que construya un súper telescopio, sería utilizado por él para comprar pasajes para irse de viaje con otra mujer. Entonces se produce la reacción inusitada de este adolescente: con este telescopio, por el cual nunca se puede ver nada, le destroza el cráneo a su padre; claro, nunca hubo consideración, contención ni medida; Sólo queda, luego de esto, la cárcel y el suicidio.

Es extraño no encontrar una abundante producción en esta dramaturgia que incluya los temas de Sendero Luminoso, la violencia terrorista o la violación de los derechos humanos que se produjera entre el año 80 y el 92. Tal vez nos dé temor hablar sobre ello en voz alta, en un contexto político en el cual muchos han sido detenidos y privados de su libertad por hablar o preocuparse por dicha realidad y, finalmente, han sido acusados de apología o algo similar. No obstante se ha escrito algunas obras tratando estos temas: *Norinalda* de Javier Acevedo, *Entre dos luces* de César Bravo y *Pare* de Miguel Ángel Pimentel, integrantes de la mencionada generación. Algunas otras obras más han sido escritas por integrantes de una generación anterior, tal es el caso de *Pequeños héroes* y *El caballo del Libertador* de Alfonso Santistevan, *Contacto* de Ricardo Velásquez y Roberto Ángeles, *Antígona* de José Watanabe, *Contraelviento* de Yuyachcani y *Encuentro con Fausto* de Alonso Alegría.

En el año 1989, en plena guerra con Sendero, yo preparé la lectura de una nueva obra que Ricardo Velásquez y yo habíamos coescrito; dicha obra se titula *Estos chicos...* y fue leída por los integrantes del elenco ante un grupo de invitados, todos ellos dramaturgos de mayor o menor experiencia, que sumaban aproximadamente un número de veinte, y algunos alumnos míos. Esta obra no trataba sobre Sendero sino sobre la violencia en las universidades estatales. El personaje principal de esta obra, atrapado entre dos opciones políticas contradictorias, muere de un balazo en la frente sin haber encontrado su propia alternativa y sin ser comprendido por su novia. Nadie lo atiende, él queda ahí, en el patio de la universidad, tirado.

Luego de la lectura invité a los oyentes a comentar el texto. La penúltima intervención fue la del señor Víctor Zavala Cataño, dramaturgo de teatro campesino, el cual dijo que los personajes de esta obra se presentaban confundidos y sin mayor alternativa y por eso no tenían salida. Seguramente porque los autores de esa misma obra tenían las mismas características de confusión. La salida a esto (tanto para los personajes como para los autores) estaba en el rumbo que marcaba en la historia el Partido Comunista Sendero Luminoso. La última intervención de esa reunión la sostuvo una alumna mía de la Universidad Católica, la cual le contestó: "Señor Zavala Cataño, los jóvenes de este país sentimos miedo. Yo siento miedo". Tal vez esa sea la razón por la cual se ha producido tan pocas obras, sobre este tema, en esta nueva generación de dramaturgos, que ha crecido, que ha vivido su niñez o su adolescencia en medio de esa guerra, luego de la cual han observado una persecución no siempre muy justa, con algunos excesos que han quedado en nuestra cultura como una endemia. Imagino que también puede ser simplemente un factor de salud mental el olvidarse de toda esa etapa lo más pronto posible y recuperar la alegría que dicho contexto durante varios años nos quitó. ¿A quién le provoca escribir una obra sobre un periodo tan doloroso de la historia del Perú? ¿Quién iría a ver una obra así?

Hay otros temas ausentes en las obras escritas por esta generación, por ejemplo: el protagonismo femenino en el desarrollo de la historia reciente, el Sida, el racismo en Lima, la pérdida de credibilidad de nuestros dirigentes, el poco valor de la palabra, el deterioro de nuestra cultura, el aislamiento del Perú, la involución de nuestra economía, la marginación de la mayoría, la miseria, el catolicismo, la locura, etc. Todos esos temas apenas han sido sugeridos en algún momento. Habrán de tratarse con mayor profundidad en el futuro. Los temas más tratados por esta generación son: identidad sexual, conformación de pareja, proyección del futuro propio, estudios, trabajo y migración; estos sí son temas de interés de esta nueva generación y el formato preferido es la comedia de personajes jóvenes. El joven está buscando su identidad. Entonces ahí se alínean, a partir de AM/FM de Rafael Dumett en 1985, muchas que cultivan estos temas y ese estilo: Quieres estar conmigo de Augusto Cabada y Roberto Ángeles, Laberinto de monstruos de César De María, Hay que llenar la noche de César Bravo, Pare de Miguel Ángel Pimentel, La tercera edad de la juventud de Eduardo Adrianzén, Deseos ocultos de Jaime Nieto, La manzana prohibida de Gonzalo Rodríguez, Tus amigos nunca te harían daño de Santiago Roncagliolo, Los charcos sucios de la ciudad de Mariana de Althaus, Extraños de Daniel Dillón, Orquídeas en el paraíso de Enrique Planas y Paralelos secantes de Juan Manuel Sánchez, entre otros.

¿Qué es lo más importante que ofrecen todas estas comedias?

Respuesta: Peruanos jóvenes.

¿Qué es lo identificable?

Respuesta: Su búsqueda del amor, su falta de identidad y sus pocas posibilidades en el futuro.

Esto, de alguna manera, unifica a la gran mayoría de estas obras y, aunque todavía no presentan un importante nivel de desarrollo dramatúrgico, ni tampoco una gran profundidad en el tratamiento de los temas, tienen una gran convocatoria del público joven, que se identifica con los temas, historias y personajes y en particular con el humor y el lenguaje. Esto es lo más importante que ha conseguido esta generación, la identificación del público joven, que se reconoce y proyecta de la platea al escenario en una búsqueda de identidad, que coincide significativamente con la misma búsqueda de identidad de los dramaturgos de esta generación.

Sólo tres autores han tocado el drama con gran profundidad: Rafael Dumett en *Números reales*, César De María en *Sichi sei hokuku o La historia del cobarde japonés* y *Función velorio* de Aldo Miyashiro. Los dos primeros presentan a un protagonista joven que mata a su padre como parte de su proceso de liberación camino a la masculinidad, que a su vez lo va a llevar a la extrema soledad y, finalmente al suicidio, como es el caso de Rubén, protagonista de *Números reales*. Otra es la historia de Shigeru antagonista de *El cobarde japonés* que mata a su padre (en off) como una acción más dentro del proceso que lo llevará al poder absoluto del pequeño universo de su familia. Ese incidente apenas es mencionado pero es importante para Akira, hermano gemelo de Shigeru, como acicate final para liquidar a su propio hermano a quien tanto amó, en quien tanto confió, a quien tanto dio, de quien no recibió nada, de quien sufrió robo, persecución e intento de aniquilación durante un contexto

de guerra. Antes de que nos podamos enterar de cuál de los dos hermanos sobrevive (el bueno o el malo, la ambición o la consideración) cae el telón mientras que escuchamos una voz irreconocible que dice: "mi hermano ha muerto". Es tal vez en estas dos obras donde se puede vislumbrar mejor algunos de los más importantes dramas de nuestra cultura actual: el daño enorme y la cólera incontrolable que produce, en un hijo, la falta de solidez o de presencia paterna y la desmedida ambición versus la excesivamente ingenua consideración anidadas en los corazones de gemelos idénticos que pueden llegar a matarse por sobrevivir, o por cumplir sus más oscuros propósitos. Mivashiro en cambio presenta a un protagonista, joven una vez más, decidido a lograr el éxito a toda costa. Este personaje es un director de teatro que dirige una obra escrita por él mismo. Para alcanzar el éxito, contrata a cuatro actores idénticos a los personajes que se les confiere; un actor negro que interpreta a un personaje negro, una actriz gorda que interpreta a una mujer gorda, un actor ex adicto que interpreta a un actor ex adicto y un niño con retardo mental que interpreta a un hijo. Todos estos personajes son contratados para morir en escena. Y así es. Durante la primera y única función. los cuatro mueren realmente en escena. Esto es un éxito total. Localidades agotadas. Reventa. Total cobertura periodística. Auspicio de la Presidencia de la República. El director - sautor ha conseguido su objetivo. Nada lo ha detenido. Ni siquiera el amor de su mujer, ni los latidos del corazón de su hijo por nacer. Amor y vida no lo han detenido. Menos lo va a detener la muerte de otros. No obstante, por un hecho fortuito, él también muere en escena. Ninguno de estos personajes entonces escucha los aplausos. Pero su mujer y su hijo sí. ¿Es esta acaso una obra escrita sobre la desconsideración extrema a la vida humana? ¿No es este dramaturgo, joven de veinticuatro años, un representante preocupado y sensible de nuestra historia reciente? Observo en estos tres últimos dramaturgos mencionados la mirada grave y sensible de los jóvenes de esta generación, puesta sobre las más recientes catástrofes de nuestra peruanidad: la guerra fratricida, nuestra falta de paternidad y la desconsideración de la vida humana. Otros temas de igual gravedad esperan ser tratados por los jóvenes dramaturgos de esta generación. Mientras tanto, aguardamos.

# SEIS POEMAS / José Luis Montoya

## NUTRICIÓN NUESTRA

Uno vive en un país de economía precaria con un pasar que en cualquier momento se agota y cesa uno vive con la salud incierta propenso a la sorpresa conllevando una fe obscura y contradictoria, uno vive siempre cuestionando y cuestionado sanamente ignorado por el entorno afablemente hostil: pero sobre todo uno vive todos los días apenas por un solo puñado de evanescente cariño.

### DIVINIDAD MUJER

En medio de la niebla desde niño entrevió el robusto signo que lo conduce aherrojado por su senda, y por todo el largo confuso camino él la sigue sin vacilar como si ella aún hoy lo supiera todo.

### IMPULSO CONSTANTE

El impulso de siempre
sigue estando ahí
reveladoramente escondido,
ruborizado como un impúber:
cuánto quise de joven
lanzarme
sobre las bellas mujeres
igual de viejo
cortejo tímido

a la misteriosa muerte:
en su momento, a cada momento
arrojarme ansiara yo a sus brazos
y por fin tocarla toda
sumergirme en ella
en su excitante
seno, amorosamente
de una buena yez

#### MISA DE DIFUNTOS

Fue una sincera manifestación de recuerdo y pesar, una misa concurrida por varias decenas de condolientes, una sucesión de abrazos en torno a la candente cuestión del cielo y el infierno pero sobre todo fue aquel final formal y muy puntual: uno, dos, tres y punto. iPor fin el detalle numérico preciso, descubierto. hecho de caras humanas y al alcance de la mano! Al momento del abrazo final

osé Luis Montoy

del último adiós
diez, veinte, treinta personas
y punto:
éste es entonces
–sin duda ya–
el tamaño exacto
del universo.

### SÉPTIMA EDAD

Precaria como todas esta edad de los días postreros de nítidos contornos y conciencia satisfecha (de cualquier modo después de todo, después de la larga edad de la competencia la crueldad y la culpa) cuando finalmente resulta igual lo pequeño y lo grandioso y ya en un sentido benévolo lo que fue y lo que no, sin duda son días escasos únicos y asoleados y hermosos: una primavera diferente pero también a veces

de nuevo
días ventosos
solitarios, tormentosos
y siempre muy sujetos
al término sorpresivo
(mudo y eficientísimo),
al súbito agravio
del silencio forzoso
irónicamente
cuando las palabras ya
están de más.

### **SOLIDARIDAD**

La prueba real de la existencia de la desconfiada solidaridad humana es que al final cuando perdamos definitivamente la conciencia alguien (o algo) se ocupará mal que bien de todo el resto.

# NOTAS PARA UNA LECTURA DRAMÁTICA DE SICHI SEI HOKUKU O LA HISTORIA DE UN COBARDE JAPONÉS DE CÉSAR DE MARÍA\* / Gino Luque B.

Abel, Abel, qué hiciste de tu hermano, Di, qué hiciste,

Di, qué hiciste, entonces Hoy que yace tu hermano tan al este: Tú que nunca pensaste que para otro Era duro de roer el Paraiso.

Luis Hernández.

a rivalidad entre hermanos nos remite a la historia de Caín y Abel, relato paradigmático del hermano fratricida por envidia. No obstante, si la historia de los hijos de Adán es la historia de la ruptura del ser humano con el ser humano, César de María va un paso más allá en *La historia del cobarde japonés* y nos ofrece, también a través de la historia de dos hermanos, Shigeru y Akira Yukawa, la historia de la destrucción del ser humano por el ser humano, nuevamente debido a la intromisión de la envidia desmedida.

En las siguientes páginas me propongo analizar, en términos dramáticos, la relación que existe entre los protagonistas de *La historia del cobarde japonés* con el fin de poder construir, sobre la base de dicha reflexión, una interpretación de la obra.

César de María nació en Lima, el 14 de febrero de 1960. Realizó estudios de literatura antes de su inicio como dramaturgo con el grupo de teatro Los Grillos en 1977. Posteriormente escribió Escorpiones mirando al cielo; La caja negra; A ver, un aplauso; Laberinto de monstruos; entre otras obras. Además de otros premios, en 1993 obtuvo un accesit en el premio hispanoamericano de teatro "Tirso de Molina" con La caja negra. Ese mismo año ganó el concurso internacional de teatro "Hermanos Machado", convocado por el ayuntamiento de Sevilla, con La historia del cobarde japonés. Ésta fue estrenada en 1999 con el nombre de Kamikaze bajo la dirección de Roberto Ángeles y con un elenco conformado por alumnos y ex alumnos de su taller de formación actoral.

Para ello parto de la siguiente premisa, que además constituye el eje dramático de toda la obra: considero que ambos personajes, dadas ciertas características internas propias de cada uno y dado el contexto históricosocial en el que se desenvuelven, se encuentran atravesados por una obsesión: la búsqueda de la masculinidad, la cual posee, en el presente caso, la especificidad de analogar ser hombre con no ser cobarde<sup>1</sup>.

No obstante, antes de pasar al análisis propiamente dicho, quizás valga la pena realizar una breve síntesis de las acciones de la obra.

Shigeru Yukawa, hijo de una familia de campesinos del pueblo de Sendashi, Japón, regresa a su pueblo natal convertido en oficial del ejército japonés que pelea en la Segunda Guerra Mundial acompañado de sus tropas. El motivo de su retorno es reclutar soldados para el ejército del emperador. Como parte de su labor proselitista, recluta a su hermano gemelo Akira y destruye parcialmente su pueblo para evitar que los jóvenes que se lleva tengan a dónde volver.

Akira y los demás reclutas, entre los cuales se hallan sus dos mejores amigos, Yukio y Osamu, son fanáticamente adoctrinados para, inclusive, inmolarse por el Imperio Japonés, de ser necesario. Con el fin de demostrar su absoluta lealtad al Imperio, en un acto de suprema valentía y fidelidad al emperador, Akira se saca un ojo en una ceremonia militar que contaba con la presencia del emperador.

Mientras Shigeru opta por quedarse en el cuartel con el pretexto de realizar labores de planificación militar, Akira es enviado (por su hermano) al frente de batalla para cumplir misiones de altísimo riesgo. En los combates, Akira, al verse obligado a presenciar actos de suma violencia y fanatismo, se va dando cuenta de la necedad que representa la guerra. Esta impresión se agudiza cuando se entera de la muerte de sus padres

Para efectos del presente artículo, cuando se mencione el término "cobardía" se estará entendiendo por éste "falta de valor". Es decir, la falta de la cualidad del ánimo que mueve a acometer resueltamente grandes empresas y a arrostrar peligros. Las connotaciones e implicancias que el término acarree serán precisadas a lo largo del artículo teniendo como base los elementos del contexto japonés de la Segunda Guerra Mundial pertinentes al texto de la obra.

y de su prometida Suni. Sin embargo, dichas noticias son sólo un engaño creado por su hermano para desmoralizarlo. Lo que terminará de persuadirlo de lo absurda que es la guerra será el tener que presenciar impotentemente el suicidio ritual de Osamu, muerte que se sumaba a la de Yukio en una misión suicida voluntariamente aceptada.

Por otra parte, Shigeru, en lugar de escuchar los consejos de oficiales con mayor experiencia que indican rendirse ante la inminente derrota, pone por encima del bienestar del pueblo japonés sus venganzas personales y se dedica a exacerbar más los ánimos de los soldados para precipitar el trágico final. Su verdadera intención queda al descubierto: eliminar a su hermano para quedarse con su prometida y con la herencia familiar.

Sin embargo, Akira logra sobrevivir a las misiones suicidas donde es enviado y retorna al cuartel en el momento en que Shigeru realiza una arenga frente a un grupo de soldados conminándolos a convertirse en pilotos kamikazes. Shigeru aprovecha esta oportunidad para obligar a su hermano a ofrecerse como voluntario a kamikaze, tendiéndole para ello una trampa de la cual Akira no puede escapar. Al darse cuenta de la situación, Akira enreda a su hermano en el mismo juego y lo obliga a ofrecerse también como voluntario para la misión.

En la batalla aérea, Shigeru intenta eliminar a Akira, obteniendo como resultado que ambos aviones se estrellen.

Luego del accidente, Akira despierta en medio de la selva y es atendido por un soldado norteamericano. Akira ha quedado ciego y el soldado norteamericano, inválido; por lo que deciden ayudarse mutuamente. Ambos entablan amistad sin saber ninguno la nacionalidad del otro. De pronto, escuchan sonidos: es un batallón japonés al comando de Shigeru, que también ha sobrevivido. Éste asesina al soldado norteamericano, a pesar de que llevaba una bandera blanca en señal de rendición, y envía a su hermano a corte marcial bajo los cargos de traición al Imperio.

Akira es sometido a un juicio prestablecido, en el que tiene pocas posibilidades de demostrar su inocencia. Cuando está a punto de Akira sobrevive a la catástrofe y regresa, ciego, a Sendashi. Al llegar a su pueblo, descubre que no estaba destruido como él creía y que su familia y Suni no habían muerto. También descubre que Shigeru ha sobrevivido a la guerra. Cuando se queda a solas con él, Shigeru le cuenta que está paralítico y ciego; además le informa que se ha hecho pasar por él para quedarse con Suni y con la herencia familiar y le pide perdón por ello. Por algunas incoherencias en la conversación, Akira se da cuenta de que Shigeru no está ciego en realidad y se siente amenazado. Mientras tanto, Shigeru ha sacado un revólver y se dispone a disparar contra su hermano. Pero Akira se adelanta al propósito de su hermano, saca su puñal e intenta asesinarlo. Se desata, entonces, una pelea en la que destruyen el único foco de luz que ilumina la habitación. Luego se escucha un disparo. Suni entra desesperada y pregunta por Akira. Una voz irreconocible le responde que está bien pero que su hermano está muerto.

Una vez realizada esta breve síntesis de las acciones de la obra, paso a realizar el análisis que motiva estas reflexiones.

El objetivo de Shigeru es reafirmarse, ante sí mismo y ante su contexto social (el cual está representado por su hermano, Suni, sus papás, sus amigos, el pueblo de Sendashi y el ejército japonés), como persona que vale. La acción concreta que emprenderá para lograr dicho objetivo será la eliminación de su hermano gemelo. Al eliminar a su hermano, Shigeru se convertiría en el único receptor del afecto de sus padres y, además, se quedaría con el amor de Suni. Es decir, acapararía, únicamente para él, todo el afecto de su medio familiar, que antes debía compartir con su hermano gemelo. Así mismo, lograría dos objetivos en el ámbito social: por un lado, se apoderaría de la primogenitura; por otro lado, quedaría como un héroe incuestionable y como un modelo de conducta en su pueblo natal (en la medida en que no estaría más sujeto a la comparación con la figura de su hermano, única figura que lo puede opacar).

Sobre la primogenitura es importante señalar que, en el contexto japonés de la Segunda Guerra Mundial, el padre se la entregaba al

hijo que consideraba más capaz para sucederlo en la administración de la familia como institución (institución nuclear de la sociedad japonesa). Luego, ésta otorgaba honor, poder y status. A su vez, dado que era un cargo que se debía ganar, aquellos hijos varones que no la poseyeran eran considerados como inferiores en relación con el hermano elegido como primogénito. Si se tiene en cuenta que Shigeru y Akira son gemelos y que, por tanto, son prácticamente iguales (es decir, están en una teórica total igualdad de condiciones para adquirir dicha dignidad), el perderla se convierte en un hecho terriblemente deshonroso.

Se aprecia, pues, que eliminando a Akira, Shigeru eliminaría su mayor competencia. Y su mayor competencia no sólo en la carrera hacia la primogenitura; sino en la vida, pues éste considera a Akira como su eterno rival en la vida (bajo la sombra del cual siente que siempre ha vivido). De esa manera, al eliminarlo, anularía el peligro latente de ser superado en cualquier campo por su hermano y de que éste, al hacerlo, le arrebate algo.

En última instancia y resumiendo lo dicho hasta el momento, se puede afirmar que el objetivo central de Shigeru es ocupar el lugar de su hermano y apoderarse de lo que Akira posee y representa. Lo peculiar del drama de Shigeru es que éste, para su reafirmación personal, no apuesta por el crecimiento personal, sino por la eliminación de su hermano.

Una circunstancia agravante del drama de Shigeru es que éste siente que ha alcanzado su plenitud humana (su límite de desarrollo que, por lo demás, juzga superior al de cualquier otra persona). No obstante, el problema con esto radica en la existencia de su gemelo; pues, en el fondo, y a pesar de su sensación de superioridad promedio, no puede dejar de sentirse inferior a Akira. En otras palabras, la figura de éste le impide brillar. Shigeru considera, además, esta situación como injusta; porque siente que su hermano ha obtenido todo en la vida con demasiada facilidad a diferencia de él que ha tenido que sufrir por obtener y ganar lo que es y tiene. A ello hay que añadir el sufrimiento y la frustración de vivir a la sombra del hermano gemelo que, según él, le "roba lo que le pertenece".

Gino Luque B

Por lo tanto, al desaparecer Akira, Shigeru vengaría la afrenta originaria y quedaría como la máxima figura en su contexto vital. Shigeru, por ello, desea eliminar a su hermano pero no para añadir todo lo que su hermano posee y representa a lo que él ya de por sí posee y representa. Desea, más bien, ocupar el lugar de Akira; pues considera que lo suyo carece de valor en realidad: lo esencial pertenecería a Akira. Ahí está evidenciada la envidia.

Los obstáculos con los que debe luchar Shigeru son tanto de tipo externo como interno. Los primeros serían los objetivos de Akira, o más bien dicho, las acciones que éste emprende para conseguirlos. Los segundos serían la imposibilidad de asumirse y aceptarse tal como es, su sentimiento de inferioridad, su propia configuración interna y la cobardía.

Es importante anotar que la envidia y rivalidad hacia su hermano le generan una visión hostil de la realidad donde todo, según él, jugaría en su contra manipulado, además, por su hermano. Si su envidia desmedida ya constituye una obsesión insana, esta concepción de la realidad ya es patológica. Sin embargo, hay que agregar que esta deformación en la percepción de la realidad es bastante posible en un caso como el suyo. La lucha entre Shigeru y Akira es una lucha por el espacio vital que se inicia, como en toda relación entre gemelos, en el vientre materno, donde ambos fetos deben competir por el espacio para desarrollarse, por el alimento y por el afecto. Se trata, pues, de una cuestión de vida o muerte en los términos más primitivos y crudos: aquél que ceda terreno es muy probable que no sobreviva. Shigeru está marcado trágicamente por esa lucha primigenia y la proyecta a lo largo de su vida: siente que si afloja en ella, su hermano sacará provecho de la situación y no dudará en destruirlo (como, según él, lo ha intentado hacer desde que eran niños). Esto lo lleva a tener una concepción de la vida como una competencia sangrienta donde sólo hay lugar para un vencedor.

Antes de analizar los objetivos de Akira, debo señalar que este personaje, al inicio de la obra, no posee mayor acción dramática, es decir, no tiene un conflicto realmente tenso. Su objetivo bien podría ser algo así como querer superarse como persona y ser mejor o cumplir con las exigencias de su contexto social para ser un hombre bueno. De ese modo, si su contexto exige tener una familia para ser un buen hombre, él tendrá una familia; si se le exige servir a la patria, él lo hará. En ese sentido, es un personaje bastante simple.

Su simplicidad consiste en que si Shigeru no le plantea un conflicto, él no se plantearía un objetivo concreto y realmente dramático. No es que no sea inteligente o que carezca de capacidad para cuestionarse; pues si hay algo que marca a este personaje, eso es la duda. Si bien no será un personaje del todo reflexivo, sí es capaz de cuestionar el orden existente, tal como lo hace, por ejemplo, con el sentido de la guerra. Y aquí no importa si su vía de conocimiento es más de tipo racional o intuitivo, pues ello no afecta a lo afirmado. Lo que sucede es que es un personaje más armónico consigo mismo y con una gran capacidad de adaptarse a la situación vital en la que se desenvuelve. Luego, no posee mayores conflictos.

Dentro de todo y hechas las consideraciones pertinentes, se puede considerar que Akira posee un objetivo: hallarse a sí mismo. Lo cual, expresado en términos existenciales, sería equiparable a hallar las respuestas a las preguntas de quién es él y cuál es su lugar y su rol en su mundo.

Sus obstáculos serían su indefinición y su carencia de malicia. Por lo primero, me refiero a su carencia de una identidad clara; así como a sus dudas existenciales desgarradoras (es decir, los cuestionamientos que se hace acerca de sí mismo y de todo aquello que lo rodea). En otras palabras, lo primero remite a su paso de la adolescencia a la adultez; lo segundo alude a su profunda inocencia, transparencia, ingenuidad, sensatez, nobleza y bondad. A todo esto hay que añadir como obstáculo los intentos que ejecuta su hermano por destruirlo. En todo caso, éste sería un obstáculo para mantenerse lúcido y con vida.

A propósito del segundo obstáculo interno de Akira –su bondad—hay que hacer algunas observaciones referidas a la construcción de los personajes. Me refiero, concretamente, al hecho de que el dramaturgo no le coloca ni una pizca de maldad a Akira; es decir, lo convierte en el arque-

tipo de la bondad. Del mismo modo ocurre con Shigeru pero en el sentido opuesto. En Shigeru no hay, a lo largo de toda la obra, redención alguna a su maldad. Éste se hunde y enreda cada vez más en su oscuridad, nunca se detiene a reflexionar (o a espantarse) acerca de lo que está haciendo, nunca se arrepiente, nunca pide perdón realmente. Es más, su maldad es tan atroz que es indiferente, en medio de la guerra, a la soledad, a la violencia y a la muerte (a tal punto que la aprovecha para lograr sus propósitos). Incluso, la guerra (dentro de esta ficción) se pierde, en mucho, por culpa suya; ya que su necedad es tal, que por lograr su objetivo sacrifica a todo un pueblo: pone su venganza por sobre todo valor humano.

Un hecho de la historia que vale la pena resaltar es que ambos personajes poseen 18 años. Este hecho acarrea serias consecuencias para la psicología de los mismos. En esta edad, los adolescentes varones se hallan en plena búsqueda de su identidad, lo cual incluye la búsqueda y definición de la masculinidad. En otras palabras, aún no están completamente configurados como seres humanos: aún son sumamente frágiles y vulnerables.

Con respecto a la búsqueda y definición de la masculinidad, cabe anotar que este proceso es un imperativo social que juega un papel central en la configuración de la identidad. Por ello, existe una preocupación cultural del hombre por su virilidad.

La idea de la masculinidad como el logro de una condición especial es una característica encontrada en prácticamente toda sociedad humana: se exige a los varones "ser hombres" – o "bien hombres" – y "actuar como hombres". De esta manera, la masculinidad vendría a ser una condición a conquistar, con mucha dificultad, y no una condición natural derivada de la condición anatómica del macho de la especie humana... la condición masculina está siempre en duda, por lo que necesita su prueba y afirmación social y personal.

Así, casi universalmente, los hombres pasan por violentas pruebas para conseguir el estatus de verdaderos hombres... (Callirgos, 1996: 30).

La búsqueda de la identidad masculina de los personajes de esta obra se realiza en un contexto muy concreto y particular: el Japón de la Segunda Guerra Mundial. Para la cultura japonesa, un valor supremo es la valentía. Luego, la búsqueda de la masculinidad tiene como especificidad la búsqueda de la valentía: requisito esencial para ser hombre es no ser cobarde (por ello, el móvil de los personajes es no ser cobardes). Ser cobarde, en dicha sociedad, y en dicho momento histórico, es la deshonra máxima e incluso hace perder la condición misma de ser humano. En un contexto de guerra, el mandato social de adquirir la condición masculina se torna más dramático e intensifica su efecto modelizador sobre la conducta de los individuos. Ser valiente, en medio de esta guerra, implica subordinar la vida individual a la voluntad del emperador, que es dios. Y la voluntad imperial es que se defienda el imperio, aun a costa de la propia vida.

Akira y Shigeru deberán luchar por ser valientes en un contexto militar y de guerra, contextos que exacerban la importancia de este valor supremo y someten al individuo aspirante a crueles pruebas que incluyen violencia (física y psicológica), terrores y humillaciones.

A su vez, estos dos jóvenes, lo mismo que todos aquellos que son obligados a combatir, son víctimas de una pérdida violenta de la juventud. Deben crecer en medio de un contexto en el cual la vida casi carece de valor. Luego, es lógico y esperable que haya cierta dosis de locura en su paso de la adolescencia a la adultez y en su configuración como seres humanos: los dos son jóvenes, con sus respectivas soledades y tristezas, sometidos a un medio violento en el cual se hacen presentes la desesperación, la agresividad criminal suicida y la locura.

Por todo ello, no es casual en lo absoluto la edad de los personajes. Además, es una edad en la que uno fácilmente se obsesiona (pudiendo llegar a la necedad) hasta el punto de que nada más que la obsesión es lo que existe: se puede creer ciegamente hasta el límite de sentir que la existencia de uno mismo depende de ello en lo cual se cree. Y, efectivamente, las búsquedas de estos dos hermanos son prácticamente irracionales: Shigeru obsesionado por matar a su hermano, Akira

cegado por su vehemente deseo de hacerse hombre (al punto de abandonar a Suni y de sacarse un ojo).

Si los personajes no tuvieran la edad que tienen, no sólo sería imposible la historia, sino que sería ridícula e inverosímil (piénsese, simplemente, en la absurda y patética imagen de una persona de 30 o 40 años que aún no sabe quién es). Únicamente en la adolescencia, ya sea por necesidad o por falta de recursos emocionales para desenvolverse en la vida (léase también inexperiencia), uno es capaz de entregarse por completo (de modo irracional, sincero y transparente) a una ideología y/o a un sentimiento. Por ello, su obsesión por la valentía puede alcanzar límites tales que anula sus afectos y su inteligencia. Así, su necedad se hace arma de guerra. Esto es lo que hace verosímil y posible la historia. Y no sólo eso: esta deficiencia de los personajes es la que hace sumamente dramática a la historia; y, por ello mismo, la hace conmovedora y bella.

Otro punto sobre el cual vale la pena detenerse a reflexionar es el referido a la cobardía de Shigeru. No es que este personaje sea cobarde ante algo en particular, ni que tenga una carga determinada de miedos. Por el contrario, es esencial e intrínsecamente cobarde. En otras palabras, su naturaleza es ser cobarde: es incapaz de enfrentar la vida y de asumir las consecuencias de sus acciones.

Muy probablemente no se sepa cobarde. El personaje sabe que tiene una deficiencia interna inmensa que lo hace fallar, algo que lo descalifica; pero es incapaz de explicárselo y/o de adjudicarle un nombre. Tiene la intuición inconsciente de que esa deficiencia está relacionada con la cobardía; pero su mismo inconsciente le bloquea la toma de conciencia de ello. Reconocerse cobarde es una realidad demasiado grande de enfrentar y asumir, dadas las presiones de su entorno cultural y dada la rivalidad asesina que sostiene contra su hermano (que, en oposición, sí sería valiente); pues implicaría reconocerse como no hombre y como inferior al hermano. Luego, dicho (auto)reconocimiento quebraría al personaje. Si fuera consciente de la cobardía, lucharía contra ella como se lucha contra cualquier obstáculo del que se es consciente. Sin embargo, la toma de conciencia es emocionalmente imposible. En ese juego de ocultamiento por defensa del inconsciente radica el carácter

desesperante y terrible (insoluble por imposible de enfrentar cara a cara) de su deficiencia interna.

Por otro lado, la cobardía de Shigeru no sólo es obstáculo; sino que, combinada con la envidia, opera a modo de motivación. La cobardía lo fuerza a optar y elegir entre distintas posibilidades de acción con el fin de saciar su envidia. La cobardía lo motiva a querer eliminar a su hermano para lograr su objetivo en lugar de impulsarlo a un desarrollo personal, opción que le demandaría una mayor dosis de esfuerzo y creatividad, así como un mayor riesgo, pues nadie puede garantizar el éxito de la empresa (es un salto al vacío, es una lucha con uno mismo). De ese modo, Shigeru buscará eliminar la competencia en lugar de buscar el abrazo. La cobardía misma se torna, entonces, virtud porque lo lleva a crear salidas ingeniosas y diseñar nuevos planes para destruir a su hermano sin necesidad de enfrentarlo directamente. El problema con esto es que, racionalmente, Shigeru despliega planes extraordinarios; pero su vehemencia hace que se precipite y los arruine, alimentando su frustración, su resentimiento, su deseo de destrucción y su sentimiento de impotencia e inferioridad.

A su vez, el hecho de que Shigeru se piense superior a Akira, aunque, inconscientemente, no lo sienta de ese modo provoca que no pueda estar tranquilo consigo mismo, ni logre sentirse feliz. Akira, por su parte, se piensa a sí mismo inferior a su hermano. No obstante, muy por el contrario, y más allá de esta supuesta inferioridad con respecto a su hermano, sí es feliz y parece no importarle en lo absoluto la supuesta desventaja; pues no hace absolutamente nada por zanjarla (todo intento de crecimiento personal de Akira es por un deseo de autosuperación inspirado en el modelo de perfección que representa su hermano; pero nunca por competir contra él), ni se conflictúa al respecto. Ello exaspera más a Shigeru, que no consigue sosiego a sus conflictos interiores, a pesar de sus innumerables esfuerzos por lograrlo²; pues su inconscien-

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> El que Shigeru se enrole en el ejército debe leerse como un acto más dentro de esta competencia contra su hermano; pues pertenecer a la institución militar es incorporarse a un medio que lo va a dotar de cierto prestigio y jerarquía social. Además, la ideología y disciplina militar pueden ser interpretados como instrumentos destinados a anular la cobardía de los individuos.

Gino Luque B

te percibe esta actitud despreocupada y, hasta cierto punto, subordinada de Akira como un signo de que éste es superior a él (no necesitaría probarse nada a sí mismo y compadecería a su hermano por poseer la necesidad de demostrar una superioridad que no tiene) y como un insulto bajo la forma de indiferencia y desprecio. Todo esto se ve reforzado por el resentimiento que Shigeru ha acumulado contra Akira y sus padres, al primero por arrebatarle el afecto que supuestamente le correspondía y a los otros por negarle el monopolio afectivo. Es evidente que Shigeru necesita culpables.

Además y para agravar la situación, durante toda su infancia y parte de la adolescencia, Shigeru ha derrotado y superado a Akira en todo aquello en cuanto han competido (incluso ha ejercido violencia sobre él). Sin embargo, a éste parece no importarle nada de ello y se mantiene imperturbablemente feliz, sin la menor mella en su autoestima. Ello encierra a Shigeru en un círculo vicioso de desesperación y frustración que alimenta sus sentimientos negativos hacia su hermano y torna a su envidia en un monstruo voraz. No obstante, Shigeru no va a envidiar una cualidad de Akira (pues, además, no considera que las virtudes de Akira sean mejores que las suyas); sino aquello que le es imposible de comprender y que le enerva no poseer: su estado natural; en otras palabras, su armonía interna imperturbable. Además, envidiará la imagen de su hermano; es decir, lo que éste representa: modelo de buen hijo, de buen ciudadano japonés y de buen ser humano, todo lo cual le vale el aprecio y el afecto de los miembros de su comunidad. Shigeru desea esa paz y equilibrio interno de su hermano.

Es cierto que en Shigeru hay odio desenfrenado. Sin embargo, no odia a su hermano por ser su hermano, ni siquiera lo odia como ser humano. Odia lo que éste representa y mucho más en la medida en que él no puede ser aquello que Akira es.

Y no es que Akira se haya propuesto ser lo que es, a la manera en que Shigeru se plantea eliminarlo; sino que Akira simplemente es así. Lo que en verdad sucede es que Akira se acepta tal como es y no le importan (o, por lo menos, no le da la importancia que le da su hermano) las luchas por la supremacía. Akira no ve la vida como una lucha por la supervivencia donde sólo uno debe quedar con vida. Es más, no comprende por qué a su hermano le conflictúan tanto ese tipo de cuestiones (quizás, llegará a pensar, Shigeru comprende cosas que él aún no comprende). Sin embargo, lo único que ocurre es que Akira tiene una relación armónica consigo mismo y con su entorno: es una persona más sencilla (no por esto plana); pero más segura y sólida: no necesita estar probándose nada para valorarse. Esto le permite una mejor adaptación a la existencia, lo mismo que ser feliz.

Otra diferencia crucial entre ambos hermanos es que Akira reflexiona acerca de sí mismo a partir de una imagen de cobarde, imagen que, en mucho, Shigeru ha creado para manipularlo. Siempre estará cuestionándose acerca de si sus actitudes y decisiones son valientes o no: la duda lo desgarra. Sigeru, en cambio, como se ha visto, no se aceptará cobarde jamás. Excluye la cobardía de las categorías para reflexionar acerca de sí mismo. Es más, le preocupa el manejo de su imagen de valiente (imagen que posee dentro de su contexto familiar y en su pueblo) porque le permite obtener beneficios; es decir, manipula la imagen de valiente que se ha construido.

El resultado de estas actitudes frente a la cobardía dará resultados opuestos. Por un lado, Akira, a pesar de las dudas y del miedo, enfrentará la cobardía, es decir, enfrentará los retos de la vida; por el otro, Shigeru la disimulará para que nadie se atreva a cuestionarlo, en otras palabras, huirá de los riesgos. Para ambos es, pues, muy importante no ser cobardes, lo mismo que la consecuente lucha por ser valientes. La diferencia estará en cómo enfrentan la cobardía.

Al respecto hay que señalar que si no fuera por la guerra y por los intentos de Shigeru por eliminar a su hermano, es probable que Akira jamás enfrentara de modo tan directo la cobardía. De alguna manera, la guerra y las acciones de Shigeru son el acicate para que Akira resuelva su conflicto por ser valiente.

Ahora bien, Akira no sabe realmente que Shigeru es como es; en otras palabras, no lo conoce detrás de la imagen de valiente que se ha construido. Tampoco tiene conocimiento o sospechas de que lo quie-

odio de su hermano. Más bien, como resultado de la manipulación, por parte de Shigeru, de su falsa imagen de valiente y de los sentimientos de Akira, además del fuerte y sincero vínculo afectivo de éste por aquél, Akira tiene a Shigeru como modelo de hombría, entrega y valor. Así, éste se convierte en la imagen impulsora de su deseo de crecimiento humano y de la búsqueda de su objetivo. Lo irónico del caso es que Shigeru se valdrá de esto para ejercer manipulación sobre su hermano, sin darse cuenta de que está jugando en su contra y alimentando su fuente de envidia: cuanto más oscuro y cruel es Shigeru, más crece y brilla Akira en medio de su inocencia y pureza.

Así, se tiene que Akira, de acuerdo con sus valores más profundos y sus búsquedas internas, huía de lo que realmente era Shigeru. Resulta, pues, que su modelo era todo lo contrario: un monstruo. Akira descubrirá esto en la escena en la cual Shigeru, aranga a un gravo de saldados cen la

re aniquilar para ocupar su lugar. Akira, pues, no percibe la envidia ni el

Así, se tiene que Akira, de acuerdo con sus valores más profundos y sus búsquedas internas, huía de lo que realmente era Shigeru. Resulta, pues, que su modelo era todo lo contrario: un monstruo. Akira descubrirá esto en la escena en la cual Shigeru arenga a un grupo de soldados con la finalidad de convencerlos de que sean voluntarios para ser pilotos kamikaze (acto II, escena XII). Vale la pena detenerse en esta escena y en la que sigue para analizar el giro que se da en la relación de los hermanos.

En la escena mencionada y en la que le sigue se da el conflicto central en toda su intensidad: ambos personajes están radicalmente enfrentados y más cerca que nunca de conseguir sus objetivos; no obstante, a su vez, pueden perderlo absolutamente todo, incluso la vida.

La dinámica de la escena es la siguiente. Shigeru, luego de un discurso orientado a persuadir a los soldados para que se ofrezcan de voluntarios en una misión suicida, entrega a cada uno una piedra blanca y otra negra. Aquéllos que deseen aceptar la misión (e inmolarse por la patria; es decir, aceptar valientemente su deber de hombres) deben devolverle la piedra negra. Aquéllos que decidan salvar su vida (aunque ello signifique optar por una existencia de cobardía) deben devolver la piedra blanca. En medio de la escena, aparece Akira, al cual Shigeru ya daba por muerto en alguna misión (es más, utiliza el argumento del sacrificio del hermano para exacerbar los ánimos de los soldados). Inmediatamente, Shigeru lo incorpora al grupo de soldados y le entrega dos piedras negras.

Cuando Shigeru le entrega dos piedras negras a Akira, la psicología de éste se trastoca. Akira comprenderá, no sin un desgarrador dolor que se resiste a aceptar, que su hermano lo ha intentado destruir a lo largo de toda su vida (aún no entiende por qué) y que gran parte de las derrotas y masacres de gente inocente en la guerra son culpa de los intentos de éste por acabarlo. En ese instante, toda su vida pasa delante de sus ojos y comprende lo que realmente ha sucedido durante toda ella: se cae el velo de sus ojos y ve la realidad tan cruda como es. Su modelo y su mundo interno construido sobre la base de la imagen del hermano se quiebran literalmente. Akira vivía en un engaño y sale abruptamente de él. Lo que más le duele es que confió ciegamente en su hermano y éste lo defraudó: el desengaño es extremadamente desgarrador.

A partir de ese momento de revelación, se inicia el verdadero drama de Akira: su objetivo se hace específico y personal. Su nuevo objetivo es matar a su hermano. Y lo debe hacer por dos razones básicamente. La primera es porque, dado que Shigeru era su modelo, ahora debe sacárselo de dentro. El problema es que lo tiene tan arraigado en lo más profundo de su ser, desde donde ejerce su labor destructiva, que la única manera de sacarlo de ahí es matándolo. La otra razón es más instintiva: su dolor es tan grande que su sangre le pide vengar la afrenta. Akira está destrozado y quiere sanar sus heridas, cosa que es imposible porque el daño causado por su hermano es irreparable: siempre quedarán cicatrices, principalmente a causa del desengaño. Sin embargo, de todas formas, aunque sea como leve consuelo y paliativo, desea satisfacer su deseo de venganza. Quizás, también, Akira ya empieza a ver que si él no elimina a su hermano, éste lo hará con él. De modo que se ve obligado a ingresar a la lucha sangrienta por la supervivencia. Además, sólo de ese modo puede asegurar que no le hagan más daño.

La escena comentada constituye el primer desengaño de la vida de Akira, el cual, por involucrar aspectos tan delicados y hondos, ha dislocado su mundo interno y externo. Entonces se vuelve un salvaje, pierde el juicio. Vuelca toda su inmensa fuerza y claridad hacia su nuevo objetivo: matar a su hermano y recuperar todo lo que éste le ha arrebatado.

Gino Luque B.

Por su parte, Shigeru, al entregar las dos piedras negras a su hermano, enfrenta, por primera vez, de modo directo su cobardía y se asume a sí mismo. A su vez, ésta es la primera vez que enfrenta directamente a su hermano, ya que siempre ha delegado a otros la eliminación del mismo o ha manejado la situación a distancia. Shigeru, pues, se confronta con sus obstáculos frontalmente. Lamentablemente, desde el punto de vista de sus intereses personales, la astucia de su hermano juega en su contra y él también se ve empujado hacia el sendero de la muerte (pues Akira le entrega dos piedras blancas y le pregunta con cuál piedra desea quedarse). Sin embargo, desde el punto de vista de la cobardía, el tener que subir a los aviones intensifica la confrontación con la misma y le da la oportunidad de vencerla definitivamente.

En la escena del combate aéreo (acto II, escena XIII) cada uno tiene la vida del otro en sus manos; es decir, cada uno puede lograr su objetivo o perderlo todo: es la confrontación máxima, se juegan todo. Desgraciadamente, el resultado final es desastroso: ambos aviones caen, ambos hermanos se destruyen mutuamente (o mejor dicho, no pudieron evitar la destrucción en la que estaban encaminados). Tras el accidente, Akira quedará ciego y Shigeru volverá a caer en las redes de la cobardía: acusa a su hermano de traidor a la patria y lo envía a un juicio de guerra (retorna a las estrategias acostumbradas). De este modo, Shigeru pierde más que su hermano. Porque si bien éste aún se halla en peligro de perder la vida, interiormente está fortalecido y su espíritu vital arde (en mucho por venganza); en cambio, aquél pierde su última oportunidad para vencer su cobardía y se hunde en ella irremediablemente.

Antes de comentar el desenlace es importante detenerse en algunas reflexiones vinculadas a la visión del mundo planteada por el texto.

La primera de ellas es el hecho de que sean gemelos, el cual no es de ninguna forma casual. El que la lucha sea más dramática y salvaje porque son hermanos (es decir, de la misma sangre) adquiere nuevas dimensiones porque son gemelos (luego, no son sólo de la misma sangre, sino que son la misma sangre). Todo esto nos lleva a replantear el dramatismo y el salvajismo de la lucha dentro del marco de una experiencia de gemelos. Se ve, entonces, que es casi una casualidad que

sean dos seres distintos pudiendo haber sido uno solo: la ironía de la casualidad se torna trágica. Además, por ser casi el mismo ser, la rivalidad y las acciones que emprenden uno contra el otro son dotadas de un carácter extremadamente dramático y violento, casi inhumano. Por otro lado, el hecho de ser gemelos, como se ha reflexionado anteriormente, otorga a la relación conflictiva un carácter innato y un aire de cierta fatalidad.

A su vez, en el hecho de que sean gemelos se basa una de las visiones del mundo que transmite la obra. En un inicio, no hay mayor diferencia entre ambos hermanos; es más, son casi indiferenciados. Y esta sutileza se convertirá en un abismo por casualidades de la vida. Luego, lo que nos propone el texto es una nueva interpretación del antagonismo irreconciliable entre el bien y el mal. No habría un origen dicotómico entre éstos, ni serían tan contrapuestos como se les asume. Finalmente, se plantea que entre polos opuestos, en este caso, entre el bien y el mal, hay mayor cercanía de lo que se cree.

La obra tampoco plantea un origen traumático para el mal. Aunque el personaje que lo encarna posee una patología, el origen de éste no radicaría en una psicopatía. El hecho de que Shigeru posea una obsesión insana y una deformación interna no se debe al origen del mal, sino a su desarrollo personal y a los caminos que éste lo ha obligado a tomar. El mal poseería, más bien, un origen natural, humano y casual. En el presente caso se puede deber a una percepción (equivocada) de marginación que quizás no era otra cosa que un gesto de confianza por parte de los padres hacia el hijo de personalidad más sólida.

Es más, en la obra no se muestra un estereotipo de malvado implacable, lo cual lo haría lejano e improbable. Shigeru posee bastantes deficiencias y es bastante mediocre. Justamente su mediocridad lo hace albergar energías negativas y hundirse cada vez más. Sin embargo, estos defectos lo hacen más humano, más cercano y posible. Incluso, lo más perverso es que Shigeru es, en apariencia, un muchacho simpático. Con lo cual no sólo se quiere dejar en claro que para hacer el mal no hay que ser un deforme horroroso (no habría correspondencia entre monstruosidad interna y externa); sino que se quiere enfatizar que el

mal está en todos lados e incluso en donde no habría razones para sospechar su presencia. Así, se nos deja claro que el mal puede surgir en cualquier persona. No sería nada difícil ser malo e intentar matar a alguien. El impulso de la maldad sería natural, estaría latente en todos. Por el contrario, ser bueno no sería natural (habría que poseer dotes especiales), pues costaría demasiado esfuerzo e implicaría o ser ciego a muchas realidades o soportar sumisamente todas las injusticias y abusos. Prueba de esto último es que de los dos hermanos, aunque cada uno es la encarnación de uno de los términos opuestos —el bien y el mal—, Shigeru parece al lector/espectador más humano, e incluso, en la realidad peruana, posee mayores probabilidades de cotidianeidad.

En la escena final, Shigeru aparentemente ha logrado su objetivo: ocupar el lugar de su hermano, ser su hermano. Sin embargo, el precio que ha tenido que pagar por ello es demasiado alto: ha perdido su identidad, ha reconocido y asumido su inferioridad. Para ello ha debido tocar fondo y tomar conciencia de lo que realmente era y de su cobardía. Es de suponer, entonces, que el personaje se ha quebrado. Si bien le ha arrebatado todo a Akira, también se lo ha arrebatado a sí mismo: ya no tiene nada, ya no es nada.

Por su parte, Akira llega tarde a Sendashi para impedir que su hermano logre su objetivo. Luego, se puede considerar que perdió la lucha contra su hermano. Éste se las ingenió para arrebatarle su imagen y su personalidad: termina de aniquilarlo internamente.

No obstante, aún queda por resolver un objetivo, el cual se erige, además, como la única salida a la situación en la que se hallan encerrados: el asesinato del hermano.

Antes de pasar a analizar este desenlace, me parece pertinente comentar brevemente las frases finales de ambos personajes porque son una suerte de epitafios que resumen no sólo la esencia de sus vidas; sino, también, de sus mundos internos.

La frase de Shigeru "iNo hables así [Akira], no soy un monstruo!" es bastante compleja. Probablemente sea cierta. Probablemente Shigeru no es un ser monstruoso, sino sólo el ser más miserable y despreciable del universo. Ha estado a punto de eliminar a todo un pueblo por una venganza personal y ha sido insensible a la muerte de millones de personas inocentes. Además, ha cometido toda clase de atrocidades por destruir a su hermano tan sólo por envidia, para finalmente humillarse hasta el punto de asumir cobardemente, en señal de derrota absoluta e incapacidad humana, la identidad del hermano al precio de negar la suya. Shigeru no es, pues, un monstruo; sino el ser más insignificante y quizás más digno de compasión y lástima que pueda existir. Sin embargo, los sentimientos negativos que alberga, el odio, la envidia, la insensibilidad y la falta de escrúpulos, impiden que cualquiera se acerque a él a consolarlo y/o ayudarlo: él mismo se ha encerrado en su oscuridad irrescatablemente. En esa frase final está la súplica de toda su vida, el pedido desesperado de misericordia porque la vida le es demasiado insoportable. Pedido imposible de atender.

La frase de Akira "¿Recuerdas [Shigeru] que una vez me preguntaste qué iba a hacer por mi país? Tengo una respuesta: voy a matar a mi hermano" brilla por sí misma. No sólo es el escupitajo final sobre Shigeru, el cual puede comprobar en ella que toda la labor destructiva contra su hermano siempre jugó en su contra (lo fortaleció: Akira era tan bueno que era inmune al mal); ni tampoco es sólo el rugido de venganza de alguien, como Akira, que estaba herido mortalmente. Akira, siempre fiel a su esencia, va a matar a su hermano no por él; sino por su país, por la humanidad entera. Pone en segundo lugar su dolor personal, el cual siempre está presente, y arremete contra su hermano para que no haga sufrir a nadie más. En ese momento, la lucha entre los dos hermanos adquiere matices metafísicos y universales: es la lucha del bien contra el mal, uno ciego y el otro paralítico (características para nada gratuitas; sino metáforas de las esencias de cada personaje, así como del bien y el mal respectivamente).

No obstante, el final de la obra queda abierto: hay dos posibilidades.

Si, al final, Akira mata a Shigeru, ciertamente, mata al monstruo; pero, a la vez, se convierte a sí mismo en un monstruo por haberse

rebajado al nivel de Shigeru, por haberse ensuciado con sangre. Además, si sobrevive, todos creerán que él es Shigeru y estará marcado de por vida con el estigma de su hermano y lo que éste representaba: la cobardía. Por otro lado, el daño que le han causado es irreparable: es imposible que puede volver a ser el mismo y tener todo lo que tenía: lo han destruido y le han arrebatado todo. Akira, pase lo que pase, está perdido y destruido.

Si, por el contrario, Shigeru mata a Akira, es cierto que logra el objetivo de eliminar a su hermano y ocupar para siempre su lugar (aunque claro, al precio de dejar de ser él mismo, al precio de fingir de por vida); pero queda sin redención posible. El único que puede perdonar y redimir a Shigeru es Akira, pues éste ha sido el que más ha sufrido con las atrocidades del hermano (y también es el único que queda vivo de todas sus víctimas; luego, es el único que puede absolverlo); además, es el único que sabe quién es realmente Shigeru y lo cobarde que es. Únicamente Akira puede darle el sosiego que su mundo interno necesita perdonándole el mal que le ha hecho (en nombre suyo y en el de toda la humanidad) y aceptando ceder su lugar. Si Shigeru mata a su hermano, pierde para siempre su oportunidad de redención y queda condenado a ser, por el resto de sus días, el cobarde japonés.

Estas reflexiones conducen al tema de la interpretación de la obra. No obstante, es necesario antes tocar el de la acción dramática. Ésta tiene dos posibilidades. Si se asume que es llevada por el personaje de Shigeru, sería eliminar a su hermano para ocupar su lugar y hacerse de todo lo que éste representa. Si se asume, en cambio, que es una acción dramática compartida, sería la búsqueda de la masculinidad con la especificidad de que ser hombre parte de no ser cobarde.

Si bien, valga la redundancia, a mi parecer es más dramática la primera posibilidad, me siento frenado a aceptarla sin más, porque durante un gran fragmento de la obra (cerca de un tercio de la misma) el personaje de Shigeru desaparece de escena. Durante esa porción lo que se muestra son los padecimientos de Akira en la guerra y los horrores y miserias de la misma. Con lo cual no es que el texto pierda fuerza o dramatismo, ya que esas escenas repercuten directamente sobre la

evolución interna del personaje de Akira (lo marcan), pintan en ausencia a Shigeru y refuerzan el contenido de la obra. Lo que sucede es que se desvían del conflicto central de Shigeru, personaje que supuestamente llevaría la acción dramática.

Sin embargo, me veo impedido de asumir sin problemas la segunda opción debido a que, en un inicio, la búsqueda de la masculinidad por parte de Akira no posee mayores tintes dramáticos y es bastante pasiva, aunque siempre presente. No obstante, esta opción posee la ventaja de ser un tema constante a lo largo de todo el texto.

En todo caso, las dos acciones dramáticas se superponen y complementan, por lo que no veo la razón de tener que elegir exclusivamente una de ellas, aunque quizás algún lector/espectador sí. Considero que para efectos dramáticos, tanto como para efectos de la interpretación o de una eventual puesta en escena, ambas acciones se retroalimentan siendo innecesario tener que optar por una o por otra.

A su vez, el texto posee, a mi juicio, dos interpretaciones, las cuales también son complementarias. Una ligada a la primera acción dramática: la envidia mata. La otra, un poco más independiente de las acciones dramáticas y más subyacente a todo el texto y, por lo mismo, a todos los personajes en conjunto, sería que la soledad en tiempos de guerra obliga a ir en contra de la naturaleza misma de cada persona: destruye, aniquila, mata.

Solamente resta añadir que este texto se presenta como una metáfora de la guerra entre hermanos que, por cerca de doce años, sufrimos todos los peruanos.

#### BIBLIOGRAFÍA

Callirgos, Juan Carlos. Sobre héroes y batallas. Los caminos de la identidad masculina. Lima: Escuela para el desarrollo, 1996.

De María, César. Sichi Sei Hokuku o La historia del cobarde japonés. En: Castro Urioste, José y Roberto Ángeles (ed.) *Dramaturgia peruana*. Berkeley: Latinoamericana, 1999.

### POEMAS / Micaela Chirif Camino

Por mi lengua negra habla la luz: Cuanto más grande mi fe menos ajena, menos divina

A lomos de mi lengua negra cabalgo por el mundo

un árbol mi lengua negra se encabrita ante la presa intenta atraparlo, enroscarlo tragarlo

Pero es él
quien
callado
me traga
en la vorágine de su existencia
corta mi lengua
me asimila

nunca he sido otro
hasta que me escupe
y de nuevo hacia fuera
y de nuevo yo
lengua negra
nunca he sido otro

\*\*\*\*

#### YO SÓLO QUIERO DE TI TU VERDE SOLEDAD

A tu lado entre tus brazos encima de ti entre tus piernas

¿Te has dado cuenta, amor mío, de que sólo estoy donde no estás?

\*\*\*\*

Mi amor es más grande que yo y ahí donde ya no me pertenece te alcanzo

Nada sabe de amor mas gentil acaricia el viento mi carta

\*\*\*\*

#### NO TE QUIERO A MI LADO

El amor es un arte solitario y se practica mejor frente a frente cara a cara

\*\*\*\*

Ante la falta de solidez del mundo buscaba la raíz de la vida así que arrancó sus pies de la tierra y se puso a examinar sus plantas

\*\*\*\*

Sólo palabras salen de mi boca jamás un libro una cama una manzana

Sólo palabras

JNMSM

## POEMAS / Tatiana Berger

Volverán al cielo

Tormenta

Luz azul

Buganvillas

O cuerpos encontrados en el abismo.

Adorable espada

Pendiente

Al acecho

Volverán al cielo

Tormenta

Luz Azul

Buganvillas

O cuerpos encontrados en el abismo

Cuando Labio Nuca

Azul

Palabras

Azul Silencio

Castillo



Pendes Adorable espada Espléndida mano No te Detengas.

\*\*\*\*

Tú

Es tu silencio el aire que preciso
Alrededor luz que habito
No es el viento
Eres tú
Siempre
Azul precipicio tocan
Divinos
Tus labios

\*\*\*\*

Cierto sopor en el que uno habita
Cerca al hastío y la belleza
Buscar Sombra
Como labio y
Noche
Vacío
Ruido Ruido Ruido

Tatiana Berger

Respiro
Abro los ojos
Todas las mañanas
Son iguales
Noches sin prisa
Tenso el aire ajeno

Agita Cerebro tu largo sueño Busca Huella tu color Dolor de tus labios

Celebro tu partida Huyo en reposo.

\*\*\*\*

El cuerpo

La línea de los tiempos

Tu piel entre olores que siempre llevo dentro

Como música

Infame manera de disponer de tu cuerpo

Del mío

El cuerpo Al Fin Elevándose de la Tierra

#### MI HIJO, MI HERMANO / Luz Freire

o deja de llamar la atención el interés siempre renovado por la *Antígona* de Sófocles. Posiblemente, ninguna otra obra, ni siquiera el Hamlet de Shakespeare, haya sido capaz de inspirar tanto entusiasmo filosófico, poético, operístico, dramático y, en épocas recientes, también psicoanalítico. Sus grandes lectores –Goethe, Hegel, Kierkegaard, Hölderlin y Lacan, por nombrar a los más notables– encontraron en ella el paradigma para el desarrollo de sus ideas centrales. Casi podría decirse que no existe ángulo de la figura y del comportamiento de la bella hija de Edipo que no haya sido explorado, recorrido, ensalzado o cantado. Sin embargo, Antígona vuelve, y siempre tiene algo más para decir.

No es casual, pues, que Antígona recupere su voz desde mediados del siglo XX hasta los comienzos del XXI, cuando nunca como ahora los muertos de guerras fratricidas nos hacen señas por sobre sus hogueras (cito a Artaud de memoria); cuando claman las madres y hermanas por sus hijos y hermanos desaparecidos; cuando los Estados se apropian del derecho a la sepultura como castigo a los muertos y a los vivos.

Recordemos que Antígona entierra a su hermano Polinices y que sabe que este acto significa su sentencia de muerte. Aun así, como quien obedece ciegamente a un mandato, desafía la prohibición de celebrar los ritos fúnebres para el traidor de Tebas y da sepultura al cadáver. Su obstinación y su impasibilidad son sorprendentes. Podríamos decir que la expresión de su deseo es abierta, sin dialéctica alguna, sin velos ni subterfugios. No importa lo que nadie diga, ni los amores terrenales o las futuras recompensas nupciales o maternales; tampoco

importan las leyes humanas ni sus consecuencias: sólo importa cumplir con las órdenes divinas y devolver a la tierra lo que es de la tierra, a los dioses lo que únicamente a ellos pertenece, es decir, entregar al Hades el alma de los muertos.

No es casual que sea una mujer quien llegue a tales extremos. Desde los inicios de la cultura occidental, desde épocas arcaicas, el duelo inconsolable es femenino. La mujer, aun cuando hubo obtenido todos sus derechos cívicos, mantuvo el privilegio de la manifestación de los afectos, privilegio que en la Antigüedad se oponía en forma radical al ejercicio de la ciudadanía plena. Ahora, ciudadana pero también madre y hermana suplicante, puede gemir, sufrir, llorar y lamentarse tanto en privado como en público. Y su esfera sigue siendo la de la familia, regida no por la ley humana, visible, universal, sino por la ley divina, nocturna, personal. El mundo del hogar pertenece a la mujer y sobre ella recae la responsabilidad de los ritos del entierro.

Digamos sólo al pasar que cuando el Estado no está dispuesto a renunciar a su autoridad sobre los muertos, autoridad que —hemos visto— compete al ámbito privado, entran en conflicto lo universal y lo particular. El edicto de Creonte es, pues, un castigo político, y para Antígona supone un crimen contra el ser, contra el individuo particular: contra su hermano, el más sagrado entre todos los miembros de la familia: "...Pues ni aunque se hubiera tratado de hijos nacidos de mí, ni de marido, que, muertos, se estuvieran descomponiendo, jamás habría enfrentado esta prueba llevando la contra a mis conciudadanos. Pues bien, ¿en gracia a qué ley me expreso así? Simplemente, porque marido, muerto uno, otro habría, y un hijo de otro hombre si hubiera perdido al primero. Pero ocultos en el Hades padre y madre, no hay hermano alguno que pueda nacer jamás...".

El tema de la sepultura abarca desde oscuros o inexplicables sentimientos atávicos hasta regulaciones sociales bien delimitadas. Sus prácticas son variadas e implican valores simbólicos ricos y complejos. Sin duda, más allá de las diferencias culturales, la finalidad de los ritos funerales es la de apaciguar los miedos, aliviar el dolor de los vivos,

conciliar lo impulsivo con lo social –fuerzas constitutivamente opuestas– y, por sobre todo, integrar al muerto en el linaje de los vivos. (Uno no es más, después de todo, que la prueba fehaciente de la existencia de sus antepasados.) Pero, también, el sepulcro se propone evitar el errar de los muertos –de las almas en pena–, su retorno, sus apariciones fantasmagóricas, la inquietud y desazón de los deudos, quienes permanecen suspendidos, a falta de lápida o tumba donde llorar, en un duelo interminable.

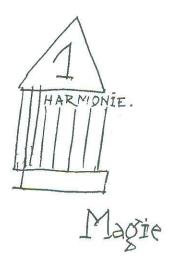
Antígona dramatiza de manera ejemplar la dialéctica de lo público y lo privado, de lo doméstico y lo cívico, por sobre todo, de lo político y la vida personal. Al enfrentarse con Creonte, ejecutor de la ley que irrumpe de modo arbitrario en la esfera que no le corresponde, en verdad pone en jaque al Estado. Antígona le está advirtiendo al rey que no es *político* deshonrar al enemigo muerto ni ensañarse con él, pues tal desgracia habrá de perpetuar los pleitos de sangre y las discordias cívicas. La violencia que lo público impone de este modo a la interioridad del ser, finalmente, acarreará la propia destrucción del Estado, minará su autoridad, pues no logrará otra cosa que aislar al individuo –de quien necesita para su subsistencia– de los valores sociales y cívicos. El hombre no puede alcanzar una auténtica posición ética fuera del Estado.

Es interesante constatar que la líneas de parentesco en esta obra en particular están dadas horizontalmente. Es Freud quien propone la verticalidad cuando Edipo desplaza a Antígona a principios del siglo XX. Pero sabemos que él fue un intérprete del sentir de su época y, por lo tanto, de la emergencia de la figura del padre como Ley, una vez muerto Dios y muerto el Rey. Sin embargo, no dejó de hablar de los hermanos, y en aquel mito inventado por él, conocido como el mito de la horda primitiva, atribuye la responsabilidad de la continuidad, no sólo de la especie sino de la cultura, a las "alianzas fraternas". Los hijos, al triunfar sobre el padre, descubren que "una asociación puede ser más poderosa que el individuo aislado", que "la cultura se basa en las restricciones que los hermanos hubieron de imponerse mutuamente para consolidar este sistema. Los preceptos del tabú constituyeron así el primer 'Derecho', la primera ley". Pues ¿cuál sería la alternativa? Nada menos

que las guerras fratricidas; de todas las guerras, la más terrible, ya que atenta de manera irremediable contra la permanencia sobre la Tierra de la especie misma. No hay peor crimen, entonces, que el de hermano contra hermano. Y, asesinados y desaparecidos éstos, sólo quedan las mujeres para llorar y enterrar, sin paz ni consuelo, a sus hijos, sus hermanos.

En esta época de guerras civiles, declaradas o encubiertas, no nos extrañe, por consiguiente, que la hija de Edipo haya recuperado su voz: "Recuerda mi nombre / porque algún día todos dirán que fui la hermana que no le faltó al hermano: / me llamo Antígona".

Buenos Aires, julio de 2000



## CONVERSACIÓN SOBRE UN LIBRO DE FILOSOFÍA EN TIEMPOS DIFÍCILES / David Sobrevilla Alcázar

En su reseña "Escila y Caribdis" 1, José Ignacio López Soria califica los libros de Miguel Giusti Alas y raíces. Ensayos sobre ética y modernidad (Lima: PUC, 1999) y mío Repensando la tradición de Nuestra América. Estudios sobre la filosofía en América Latina (Lima: BCR, 1999) como "obras mayores de filosofía peruana". Quisiera agradecerle este generoso calificativo en cuanto a mi obra respecta, pero añadiré a continuación que creo que le queda muy amplio: un libro mayor es en realidad por ej. el novedoso (aunque discutible) estudio de Francisco Miró Quesada Cantuarias Ratio interpretandi. Ensayo de hermenéutica jurídica (Lima: Garcilaso de La Vega, 2000).

López Soria sostiene que mientras Giusti representa en nuestro medio una perspectiva occidentalista ("Alas sin raíces"), yo encarno la latinoamericanista ("Nuestro vino es agrio pero es nuestro"). Lo pongo en duda. Sospecho que a Giusti no le interesa la oposición universalismo/latinoamericanismo, sino la de universalismo/comunitarismo, como lo sostiene Salomón Lerner en su admirada reseña de *Alas y raíces* (en: *Areté*. Lima, Vol. XII, N° 1, 2000: 147-152). Pero, en todo caso y en cuanto a mí me toca, mi posición sería muy distorsionada, si se la quisiera presentar como defendiendo una perspectiva sólo latinoamericanista e ignorando la occidentalista: lo muestran así el planteamiento programático que he expuesto en mi libro *Repensando la tradición occidental* (Lima: Amaru, 1986: XII ss.) y mis trabajos sobre historia de la filosofía, estética y filosofía práctica (ética, filosofía del derecho y filosofía política); algo que en verdad sabe López Soria que en su propia reseña reconoce exagerar en

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Hueso Húmero. Lima, N° 36, julio del 2000: 156-163.

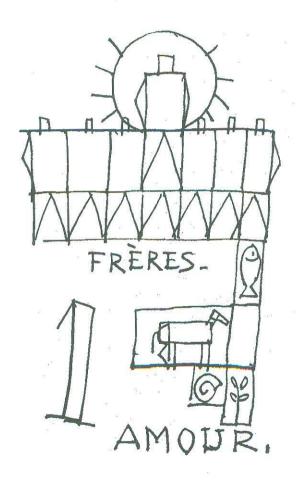
lo que a mí respecta y manifiesta que me esfuerzo, "como pocos", en apropiarme "tanto de la tradición filosófica occidental como de la de 'Nuestra América'" (p. 160). ¿Cómo puedo representar entonces una perspectiva simplemente latinoamericanista?

Me invita además José Ignacio a "repensar" mis propias categorías de aproximación a la realidad que estudio: las de "Nuestra América" y "filosofías heterogéneas". Seguiré su consejo, pero tengo la impresión de que él no ha entendido bien los problemas a los que dichas categorías responden. Escribe que la primera, entendible en un contexto político o de política cultural, no le parece apropiada para su uso en filosofía (p. 161). El problema es aquí el siguiente: que el concepto de "filosofía latinoamericana" es inadecuado porque elimina de nuestro pensamiento a la filosofía brasileña o a la del Caribe de habla inglesa. ¿Por qué no emplear entonces el concepto de "filosofía de Nuestra América" que se remite por un lado a Martí y por otro a Mariátegui, que fue acuñado por Augusto Salazar Bondy y es hoy de uso común por especialistas como Arturo Andrés Roig?

En cuanto a la categoría de "heterogeneidad" o, más bien, de "filosofías heterogéneas", el problema al que responde es éste: la filosofía es en Grecia y el Occidente un producto homogéneo a sus culturas respectivas: surgió dentro de ellas y forma parte característica de ellas. En cambio, a Nuestra América (o a Africa o al Japón) fue traída desde afuera, por lo que nos hemos debido apropiar de ella poco a poco. En este sentido, me parece obvio que la filosofía es homogénea a Grecia o al Occidente y un producto inicialmente heterogéneo entre nosotros. Por lo demás, mi uso de la categoría "filosofías heterogéneas" es meramente descriptivo y no valorativo. Me he inspirado para emplearlo en el discurso de Antonio Cornejo Polar sobre la literatura peruana como una literatura heterogénea, que ha encontrado una gran aprobación². En verdad, no veo por qué habría de ser en el caso de la filosofía incorrecto o menospreciativo hablar de "filosofías heterogéneas", si no lo es en el de la literatura.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> V. el volumen en su homenaje Asedios a la heterogeneidad cultural (Filadelfia: Asociación Internacional de Peruanistas, 1996).

Agradezco finalmente la afirmación de López Soria de que *Repensando la tradición de Nuestra América* es un libro de siembra. En todo caso, me alegro de que haya dado lugar a este intercambio de pareceres que espero que en estos tiempos difíciles no le parezca a alguien, como en el famoso poema de Brecht "A los hombres futuros", casi un crimen.



David Sobrevilla Alcázar

# LA VANGUARDIA ERA UN LIBRO MÁS INTERESANTE QUE UNA FIESTA.

Entrevista con Nicanor de la Fuente / Mirko Lauer

el don de una irreverencia amable. Su libro vanguardista es Las barajas y los dados del alba (1938, con textos escritos todos en los años 20). En un viaje a Lima en 1937 conoció a otros vanguardistas en una quincena de tertulia donde su sobrino segundo Martín Adán. Luego de haber fundado una agrupación anarquista y participado en la creación del Partido Socialista de José Carlos Mariátegui, fue fundador y dirigente regional de Apra, amigo de Víctor Raul Haya de la Torre, y estuvo preso en el penal de El Sexto en 1949. De los años 50 a los 80 publicó una columna periodística diaria en Chiclayo. Vicente Azar (1996) se ha referido a "su intransferible sentido festival de la vida". Lo entrevisté en Chiclayo, su ciudad natal, el 30 de julio del 2000, a los 98 años de edad. ML]

ML: ¿Cómo llegó al vanguardismo?

NdF: Empecé publicando unos sonetos no-vanguardistas en 1924. Pero en 1925 llegó a mis manos el libro de Guillermo de Torre [Las literaturas de vanguardia] y me entusiasmó. De allí salieron mis primeros versos vanguardistas, que aparecieron en El país de Chiclayo. Fui vapuleado; desde El Tiempo, también de esta ciudad, me dijeron desde analfabeto hasta tonto y loco; allí escribían los viejos versistas de esa época.

ML: ¿Qué otros vanguardistas leyó?

NDF: A todos los españoles, a los que publicaba *La gaceta litera*ria, que yo recibía. Luego conocí a Rafael Alberti, en circunstancias curiosas. Un día me llamaron de la aerolínea Faucett para decirme que

por una escala técnica había aterrizado en Chiclayo un periodista de Buenos Aires, un señor Alberti. Fui a buscarlo al hotel, me presenté y salimos a pasear. Cuando llegamos a la calle Colón, una calle angosta de aquí, me comentó: "Es igual a Sevilla, sólo le faltan las macetas".

ML: ¿Cómo le llegaban las revistas?

NDF: Una librería que me las traía por encargo.

ML: ¿Había otra gente haciendo poemas vanguardistas en Chiclayo?

NDF: Formé el Grupo de Chiclayo, con Álvaro Mesones Piedra, Carlos Arbulú Miranda, Jorge Jiménez Monsalve, José del C. Bracamonte y otros. Ninguno persistió. Unos por ser solo periodistas y otros, como Jiménez, por dedicarse a la teosofía y viajar a Lima; Jiménez no volvió a escribir más. Cuando vino la tanda también él se acobardó. Había escrito en un momento que "El perro mueve el rabo como la batuta del director de orquesta". El grupo no duró más de tres o cuatro años.

ML: ¿Y Juan José Lora era del grupo?

NDF: Sí, claro, también Lora, que también venía de hacer sonetos románticos. El publicó *Lydia* en Trujillo y *Diánidas* en Lima. Lydia en verdad era Carmen Rosa Cárdenas, una poetisa limeña de la época de *Mundial*. Más tarde Alberto Guillén lo incluyó en su libro [*Breve antología peruana*, Nascimento, Chile, 1930], pero allí le puso que era drogadicto. Cuando vio mi ejemplar, rompió la página en que eso aparecía.

ML: ¿Era una exageración o una mentira?

NDF: Lora fue muy drogadicto, y luego la política lo corrigió. Estuvo preso cuando un señor Santa María era prefecto, y de allí lo tuvieron que sacar para llevarlo al hospital y ponerle morfina. Dicen que el prefecto también era drogadicto, que eran hermanados. La cosa es que el prefecto lo embarcó para el Callao. De aquí se llevó un preparado que hacían unos chinos vendedores de opio, para que se fuera curando, y así fue. Cuando llegó al Callao, lo reembarcaron a Chile.

ML: ¿Y tuvo usted contactos con vanguardistas de otros lugares?

NDF: Conocí a los vanguardistas en la casa de Martín Adán, mi primo, en la calle del Corazón de Jesús, en 1937, y en las dos semanas que pasé en Lima entonces, casi todas las noches había reuniones en esa casa. Iban los vanguardistas. Entonces Adán estaba en una de sus enfermedades alcohólicas y no salía de casa. Una noche llegó Xavier Abril con su último libro, no recuerdo el nombre, dedicado a Martín Adán. Adán vio la dedicatoria y le dijo "¿Y para mi primo no has traído?" Me tuvo que dar un ejemplar dedicado, que está en mi archivo.

ML: ¿Cómo le cayó Abril?

NDF: Bien. Luego fuimos muy amigos toda la vida.

ML: Hay quienes dicen que era muy arrogante, soberbio...

NDF: No, al menos conmigo no.

ML: ¿Y otros vanguardistas de esas noches del año 37?

NDF: Por dios, los nombres. Carmen Saco, que era escultora. José Hernández. Arturo Jiménez Borja. Rafael Méndez Dorich, José Varallanos...

ML: ¿Conoció a alguno de los Bolaños?

NDF: A Federico, que vino aquí con Juan Luis Velásquez. Bolaños era muy alto, y se encorvaba por lo alto que era. Velásquez era bajito. Aquí escribió unas greguerías sobre que había chiclayanos tan expresivos como los adoquines, y por eso lo metieron preso. Tuve que moverme con amigos para que lo pusieran en libertad. Velásquez se fue a Piura, y él se quedó porque en el Hotel Royal, donde había una señorita Mercado. Se enamoró de ella y se casó y se fue a Lima.

ML: ¿De qué se habló en esa tertulia de Adán?

NDF: De poesía, y se rajaba de mucha gente.

ML: ¿Y qué se tomaba?

NDF: Nada. Café, té, nada más. No era una reunión bohemia. Así nos la pasábamos hasta las tres de la mañana. No pude conocer a José Carlos Mariátegui, y me quedé en una relación epistolar. Cuando me publicó mi primer poema de *Amauta* en 1926 empezamos una correspondencia. Me enviaba publicaciones como *Martín Fierro*, *La Pluma*, en general todas las publicaciones vanguardistas que llegaban a su revista. Hasta su muerte me tuvo alimentado de todas esas revistas.

ML: ¿Y su relación con Adán?

NDF: Cuando lo fui a ver en 1937 fue la primera vez que lo veía. Me atendieron su mamá y sus tías, muy atentas. Me dijeron "Hijito, aconséjelo". Qué consejos le iba a dar yo. Más tarde, en otros años, él vino dos veces a Chiclayo, a un hotel. Un día me llamó del hotel y fui a verlo, y me dijo, mostrándome una caja de fósforos y una gran caja de cartón y unos papeles. "Estos versos que hay aquí –me dijono quiero quemarlos como los otros. De modo que te los dejo". "Muy bien", le dije. Al administrador del hotel le pedí, "Oiga, Ernesto, guárdelos". Pero al día siguiente cuando fui a recoger los papeles, Adán se los había llevado.

ML: ¿A quemarlos o a publicarlos?

NDF: Nunca supe. Aquí Adán tenía una tía, hermana de su papá, la tía Rosa. Ella era tan cariñosa que él llegó a verla un día, con otro primo nuestro, también Nicanor, y medio locumbeta como él. Saludó a su tía y le dijo "Tía, he venido a conocerte y a traerte la mala noticia que te voy a quitar la casa de Pacasmayo, porque esa le pertenece a mi papá".

ML: ¿Y se la quitó?

NDF: No. Lo hacía por fastidiarla. Pero la tía no quiso volver a recibir ningún Nicanor de la Fuente en su casa, por miedo a que llegue con Adán.

ML: ¿Y tenía Adán propiedades en Pacasmayo?

NDF: No tenía nada. Mi tío Santiago ya había recibido su herencia, y lo demás fue para la tía Rosa.

ML: ¿Volvió a verlo?

NDF: En Lima, un par de veces. Pero ya estaba muy mal. En una de esas ocasiones le pedí que me presentara a Eguren. Me dijo, "Oye, te voy a decir una cosa. Tú seguro tienes una idea de cómo es Eguren, ¿no? Pero ahora está con una arteriosclerosis hasta las orejas y no se puede hablar con él. ¿Para qué vas a perder esa idea que tienes de él? Más bien vamos a conocer a Gálvez". José Gálvez tomaba en el Bar Zela todos los días su aperitivo de pisco, y allí me lo presentó.

ML: ¿Se arrepiente del canje?

NDF: Nos presentó, nos dejó y se fue. Conversando con el poeta Gálvez, este me dice "Díme, de la Fuente, una curiosidad. ¿Cuál de sus parientes salió desnudo a la calle en Pacasmayo una vez después de tomarse unas copas?" "Primera noticia", le respondí, "¿Quién te ha contado eso?" "Martín Adán".

ML: ¿A qué vanguardistas no chiclayanos leyó, aparte de Adán?

NG: Lo que enviaba Mariátegui, es decir, a casi todos.

ML: ¿Y cómo llegó César Vallejo a sus manos?

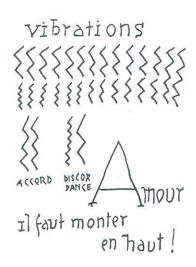
NDF: Un día en el año 1923 vino a Chiclayo a pasar sus vacaciones José León Barandiarán; apareció con un maletín, camino de un baile al que íbamos a ir juntos. Allí me dijo "Antes de ir al baile, por qué no le echamos una mirada a un libro de Vallejo que he traído". Nos pusimos a leer *Los heraldos negros*, y él iba comentando el libro. A las nueve salió su familia camino de la fiesta y nos preguntó a qué hora íbamos nosotros. "Ya vamos", dijimos. Más tarde los vimos regresar. "¿Cómo? ¿Siguen aquí?", nos dijeron. Eran las cuatro de la mañana.

ML: El libro era más interesante que la fiesta...

NDF: Claro que sí, y además por los comentarios de José, que entonces estudiaba derecho en San Marcos. Además me quedé con el libro, que a él se lo había dado otro amigo. Cuando viajé la próxima vez a Trujillo, ya Vallejo se había ido a Piura. *Trilce* lo compré aquí en Chiclayo. Raúl Porras me envió *Poemas humanos*.

ML: ¿Hasta cuándo siguió haciendo poesía que considera vanguardista?

NDF: Después de *El aire y otros poemas* [1965] dejé el vanguardismo. Entonces empecé a hacer romances. No le puedo dar ejemplar de ese libro porque con la persecución de Leguía se llevaron un montón de cosas de mi casa. Pero creo que aun así dentro de mi poesía ha seguido habiendo muchas novedades, un estilo particular que no se perdió.



#### CARTA A NIXA / José León Barandiarán

Lima, 13 de agosto de 1978

Señor Nicanor de la Fuente Chiclayo

Mi apreciado Nixa:

Te agradezco mucho la hermosa carta que me escribiste hace algunos días y que hubiera querido contestar antes; pero diversos motivos lo impidieron. Me trae el recuerdo de ese verano, en Eten y Chiclayo que creo fue en 1923, y el asunto a que se refiere tu carta, que es los que podríamos llamar "el escándalo acerca de Vallejo", que sobrevino en esa época, y del cual fui yo autor, o incitador, y de lo cual me declaro confeso y convicto. Lo cierto es que entonces estaba entusiasmado y conmovido por la obra poética de Vallejo, es decir, por "Heraldos Negros" y por "Trilce". Estos dos libros, y sobre todo el último, que hacía poco se había publicado (en cambio "Heraldos Negros", si mal no recuerdo, se publicó en 1918 o 1919), eran en general pocos conocidos. El mismo "Heraldos Negros" se difundió poco, aunque al ser publicado, fue en general bien aceptado, aunque parcamente, por los críticos o analistas literarios de entonces. De los poetas de esa generación, más conocidos eran los tres Albertos: Hidalgo, Guillén y Ureta. Yo sólo vine a conocer "Heraldos Negros" en 1921, cuando estuve en Trujillo, estudiando un año de derecho por clausura de San Marcos. Allí conocí algunos de los que formaban ese brillante grupo literario, que tenía como su principal mentor a Antenor Orrego. Carlos Manuel Cox me dio un ejemplar de "Heraldos Negros".

Mi primer contacto con Vallejo. Desde que leí el primer verso, que lleva el mismo titulo y da nombre al libro, me quedé maravillado. "Hay golpes en la vida tan fuertes!". A su modo ese era un golpe tan fuerte en mi sensibilidad (un golpe a mi manera de considerarlo, no como golpe de desgracia, un desgarrón existencial, si queremos hablar con Jaspers), sino un golpe en cuanto el sensu poetarum que me producía una vivencia extraordinaria. Supe que me encontraba con un gran hallazgo dentro del mundus poeticus. Desde entonces fui un devoto admirador de ese genio que era Vallejo. Cuando apareció "Trilce", y lo leí pocos meses antes de mi viaje de vacaciones a Eten, ya de antemano estaba ganado mi ánimo por esa admiración. Entonces conversé en Eten con un hombre de muy valiosas cualidades espirituales y cultor de la literatura, Oscar Imaña, sobre ello. Imaña había sido compañero de estudios de Vallejo en la Universidad de Trujillo y era muy grande amigo de él. Imaña me sugirió que escribiese un artículo sobre Vallejo. Y así lo hice publicándose en "El Tiempo" o en "El País". Y se armó el escándalo. Habían llegado algunos ejemplares de "Trilce" a la librería de don Dionisio Mendoza y hubo curiosidad por leer a "Trilce". En general, como era natural, se consideró que yo andaba descarrilado, con gusto literario estragado, o que había asumido una actitud de posseur. No sé. Pero era el primer comentario, o cuando menos referencia, a "Trilce" del cual había dicho Vallejo que era un libro que había caido en el vacío, pues nadie había dicho nada acera de él. Debo confesarte que siempre he tenido una especie de ufanía intelectual de ese hecho acaecido en mi vida. Algunos lo saben, y una vez Puccinelli, en un forum que se realizó entre alumnos de San Marcos, de literatura, y al que me invitó a participar, me llamó "el decano de los admiradores de Vallejo". Como "Trilce" era una obra tan original, y aparentemente tan arbitraria, era lógico que los que estaban disciplinados por cierto estilo literario, que podríamos llamar de rito, me censuraran reciamente. Eran los Zoilos del lugar. Por lo que yo recuerdo, Ricardo Miranda, que escribía con el seudónimo The Good Black, el Comandante Carlos de la Jara, don Arístides Pita, terciaron en el debate que se armó, criticando a "Trilce", como un libro disparatado, aberrante y que corrompía el buen gusto literario y era un conjunto de desatinos e incoherencias bajo un aparente ropaje de versos, los cuales no podían llamarse, en verdadero sentido, tales. Defendimos a Vallejo otros. Yo publiqué creo que hasta dos artículos más. Imaña publicó un artículo. Rómulo Paredes escribió algunos versos satíricos, pues se trató el asunto en serio y también un poco en broma, ya que Miranda escribió unas parodias, "imitando" burlescamente algunos versos de "Trilce". Hubo algunos que también escribieron y adoptaron una posición un poco ecléctica, como Carlos Arbulú Miranda, que expresó que no dejaba de tener algunos méritos Vallejo, sobre todo en "Heraldos Negros", pero que vo había exagerado mucho ese mérito; y Mario Bazán, que también fue de un parecer semejante, Juan José Lora y Lora, que entonces estaba por allá, y que era un cultor de la poesía, no quiso pronunciarse en ningún sentido. Mi hermano Augusto mostró cierta inclinación favorable al vate; pero él era un fervoroso aficionado al poeta mejicano Amado Nervo, sin duda por causa de las especulaciones teosóficas, que entonces preocupaban tanto a mi hermano. Jorge Jiménez Monsalve, aficionado a la poesía, y que escribía bonitos versos, publicaba un semanario (aparecía los domingos), titulado "Los balnearios" (pues refería asuntos, sobre todo, que ocurrían en Eten y Pimentel). Aparecía sólo en verano, por lo que alguien graciosamente decía que era como la cigarra. que cantaba en verano y dormía en invierno, según una conocida fábula. Pues bien en un número de "Balnearios" apareció una página, que se titulaba así: "la página del genio". Estaba dedicada a transcribir cinco poemas de Vallejo, que eran los siguientes: "Los Heraldos Negros" (del libro del mismo nombre), "A la memoria de mi hermano Miguel" del mismo libro, y tres poemas de "Trilce", que eran los que en seguida se indica, por sus primeras palabras, ya que los poemas de "Trilce" no tienen títulos: "En el rincón aquel", "Esta noche desciendo del caballo", "He almorzado solo ahora". Se comentó sobre estos versos, y en general se siguió pensando que Vallejo era un poeta dasertado (sic), disparatado y con mal gusto poético. Mas algunos, tú por ejemplo, y otros jóvenes comprendieron que estábamos frente a un gran vate. Traía un nuevo estilo, sobre todo "Trilce". Sí. Pero es que la poesía, el gusto y la forma y técnica, la vis poética, estaban en un proceso de transformación. Surgían nuevos movimientos, que superaban las reglas de métrica, ritmo y rima hasta entonces consagradas. Y Vallejo vino, intuitivamente, a representar eso en el Perú (No se puede establecer ninguna influencia determinante en su poesía). Fue un creador nato, de un nuevo estilo,

como genio que era, en este ámbito del quehacer humano. Pasaron los años. Vallejo escribía en prosa, en artículos que aparecían en revistas y periódicos de Lima. Nada de obra poética. Yo seguí siempre leyendo ocasionalmente a Vallejo en sus dos grandes libros. Pero me tomaron otros quehaceres. Y conocí las obras de otros poetas, sobre todo en mi estada en Alemania: Heine (del cual años después he escrito un ensayo) algo de Trackl (por lo demás, muy difícil de comprender) y algunos expresionistas. Cuando estuve en París, en 1936, quise visitar a Vallejo. Pero estaba en España (era la época de la guerra civil). A mi regreso a Perú y pasados algunos años, Javier Abril y Vivero que había regresado de Europa, me habló entusiasmado de Vallejo, y me dijo que en los últimos tiempos (ya Vallejo había muerto) había escrito de nuevo grandes poemas. El mismo escribió un libro en el que insertó algunos de ellos, que después han sido incluidos en el gran tercer libro de versos de Vallejo, "Poemas Humanos". De nuevo apareció en mí vivencia de fervor por el gran poeta. Y me llegó la nueva edición de "Trilce", con el hermoso prólogo de Bergamín. Y después, editados por la Editorial Lozada, los "Poemas Humanos y España, aparta de mi este cáliz". Sin mucha dedicación y como tocando circunstancialmente mi violín de Ingres, escribí y hablé algo sobre Vallejo. Me recordé a mí mismo en 1923, elogiándolo, con el primer elogio que se le hiciera (fuera, naturalmente del notable prólogo de Antenor Orrego a la primera edición de "Trilce"). Publiqué por eso, en 1950, mi artículo "Retorno a Vallejo". He publicado otros artículos, y tengo como en agraz dos ensayos sobre el vate. Acaso, algún día tenga tiempo, y la decisión, que para mí resulta un poco difícil de adoptar (pues yo no soy literato ni crítico literario) de publicar todo eso en algún libro, modesto en todo, en su extensión y contenido; pero que recoja mucho de lo que he leído acerca de Vallejo y desde luego del autor mismo, y como he ido descubriendo, como en una veta inagotable, nuevas extraordinarias apreciaciones sobre la existencia del hombre en este mundo, a donde no pedimos a nadie que nos trajesen, como dice uno de los poemas de "Heraldos Negros". Pensé escribirte breves líneas de agradecimiento por tu carta y el regocijo que me causó. Y ha resultado esta carta extensa. El recuerdo de Vallejo bien merece que nos detengamos en considerar de alguna manera lo que él significa. Por eso yo he dado varias conferencias sobre Vallejo, y he intervenido en forums, como los

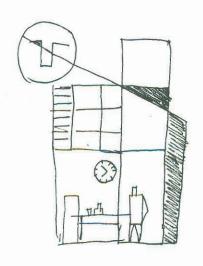
Vuelta a la otra margen

promovidos en San Marcos por Puccinelli (de quien antes te hablé), y por el Instituto Porras Barrenechea, con las conferencias de Higgins, Abril de Vivero, y un crítico literario universitario de Hamburgo. Y acaso me consientas que agregue algo más. Que te diga que esta carta es un nuevo addendum en cuanto a Vallejo; él ha suscitado mi admiración y ha enriquecido mi vida intelectual, desde que tal es precisamente el mérito de los grandes poetas: quod vates inspiratur, por el medio que utilizan, ese "lenguaje inmortal", que dijera Musset.

Un abrazo, como confirmación de mi aprecio, de mi afecto a ti. Tu amigo.

José León Barandiarán

P.D. Saluda afectuosamente a tu hijo, de mi parte.



### SOLOGUREN Y FERRARI: LIBROS RECIENTES / Carlos López Degregori

UNA POESÍA-RÍO: VIDA CONTINUA DE JAVIER SOLOGUREN

Javier Sologuren. Vida continua. Valencia, Pre-Textos, 1999.

La aparición una vez más de *Vida continua*, publicada por la editorial española Pre-Textos, tiene un doble significado. Es, desde luego, el reconocimiento al destino y la obra de uno de los poetas peruanos y latinoamericanos ejemplares en el marco de su generación, pero es, sobre todo, un signo de juventud y permanencia. En estos tiempos revueltos de cambio de milenio en los que son frecuentes los balances y depuraciones, el renacimiento de esta *Vida continua* muestra la actualidad y proyección de una obra que nació en 1941 con los primeros poemas de *El morador* –dueños ya de una precoz perfección— y que ha crecido sin pausa configurando una sola gran construcción que aspira a confundirse con la existencia.

Porque si hay poemas que permanecen atados a su contexto y se secan y padecen hasta morir cuando se agota el espacio que los alimentaba, hay otros, en cambio, que se fortalecen con cada nuevo tiempo y lectura. Es el aliento de la verdadera poesía: esa que halla las palabras justas para decir lo de hoy y lo de siempre y no se limita a "sonar" correctamente o a satisfacer los dictados de un canon que desaparecerá; esa que escucha el mismo ritmo de los grandes ciclos que muestra el poema *Recinto* anunciando las palabras del eterno renacimiento. Quizá esto sea *Vida continua*.

No creo que haga falta a estas alturas recorrer los distintos libros de Javier Sologuren buscando etapas y rasgos caracterizadores, ni intentar la reconstrucción de este proceso escritural. Prefiero sólo ofrecer algunas claves que muestran la fidelidad y consecuencia de este libro-vida, y no hace falta, por cierto, alejarse demasiado pues su autor ha sabido conciliar siempre la mirada del poeta con la del ensayista y nos entrega las pistas para hacerlo. En ese diario poético que es *Hojas de herbolario* dice Sologuren en uno de sus eslabones:

"La mente abstrae y al hacerlo corta amarras que cualquier objeto mantiene con su marco contextual inmediato, que cada cosa presenta con su entorno. Amarras vivas es decir, mutables, en permanente cambio. De ahí que siempre exista un desfase entre el esquema (producto de la razón) y la realidad de afuera y de adentro. Quizá no sea excesivamente aventurado afirmar que toda la historia intelectual se reduzca a ese esquivo encuentro, a esas nupcias diferidas entre lo que plantea la razón y lo que la vida (entiéndase: sangre, instinto, azar, deseo, sentimiento) va surtiendo originalmente por sí misma. (...) En medio de esas dos fuerzas necesarias pero de signo contrario, se sitúa –nos parece— la creación poética y la artística. El flujo vivencial que nutre ambas manifestaciones encuentra su cauce en la forma. La forma es así rescate y redención de las oscuras peripecias vitales. Paradójico: Magia eterna del poema: ser el cristal que, sin quebrarse, se resuelve en el agua viva de la emoción y el sentido".

Creo que este texto entrega la llave para esclarecer esa actitud que buscábamos. La poesía –y esta es la concepción que subyace en toda la obra de Sologuren– es una lucha permanente con la razón, una forma de subvertir los conceptos a los que recurrimos para entender lo que nos rodea y a nosotros mismos; su riqueza reside en la apuesta que hace por explicarnos desde la "sangre", el "azar", el "instinto", el "deseo" o el "sentimiento". Es pues, en su unidad contradictoria, un acercamiento a la realidad, que al mezclar emoción y sentido, nos devuelve las experiencias y objetos que el lenguaje nos sustrae. Es forzar las palabras, que son el pensamiento, para que entreguen en el instante de la iluminación poética la oscuridad de nuestras emociones. Lo mismo es expresado poéticamente en *La hora*: "en verdad no sé a quién desirvo / si a la

Pero hay un elemento adicional en el proyecto de Sologuren: la poesía es una presencia de la que no se puede prescindir: un flujo vivencial, y en tanto impulso permanente, una justificación. No se trata, por supuesto, de vivir como poeta, adoptando ciertas conductas que nos ha legado la visión romántica del creador y que al final son imposturas. Es algo mucho más sutil: vivirla diariamente, volverla parte de la biografía cotidiana. El resultado es esta *poesía - río* que reúne en su flujo Lenguaje y Experiencia marcando un movimiento pendular que ha oscilado a los largo de estos 56 años entre el formalismo y el vitalismo, la aventura interior y el testimonio del tiempo presente, la soledad y la comunión, el canon y el anticanon, el mito —en tanto experiencia originaria—y los eslabones de la propia biografía.

Después de todo río viene el mar, y creo que esas amplias aguas están moviéndose en el poema que cierra este libro:

El amor asombroso
he aquí que se abren las tinieblas
centelleantes
he aquí el choque y el incendio
el furor más dulce
el fuego más tierno
he aquí las lenguas de la hoguera
buscándose trenzándose auscultándose
entre el fulgurante lecho de la noche
y el rocío de la aurora creciente
he aquí el olvido y el éxtasis
el instante con su sabor sin tiempo
la doble criatura que comulga
mutuamente devorándose

Carlos López Degregor

hela aquí por ti derribada por ti crucificada por ti resucitada

(oh amor asombroso)

El tema de este poema es el amor que se enfrenta a las tinieblas que son la muerte. Pero lo importante es que esa lucha es vivida en la poesía. Ella es la "aurora creciente" que con sus palabras derriba, crucifica y resucita nuestra finitud. La desaparición nos reclama y a ella debemos entregarnos pero conservaremos un tesoro que nadie nos quitará: una vez vivimos el amor y éste perdurará en tanto ya es poema.

En un ensayo dedicado a Emily Dickinson, Harold Bloom explica que hay poetas que consuelan y reconfortan en el buen sentido de la palabra, y hay otros que transportan a lo misterioso, a lo oscuro, a lo secreto. Creo que cualquiera que se anime a releer o a leer por primera vez esta *Vida continua* podrá recorrer ese doble camino.

#### AMÉRICO FERRARI: LA ESCRITURA Y EL ABISMO

Américo Ferrari. Casa de nadies. Lima, Gonzalo Pastor Editor, 2000.

Cualquiera que revise *Casa de nadies*, último libro de Américo Ferrari, sentirá seguramente esa fuerza encantatoria que tiene la buena poesía pero mezclada con una sensación de extrañeza.

Empleo esta palabra como un elogio para definir la singularidad de una aventura poética y una obra que ocupan un espacio insólito en nuestra tradición y cualquier persona que conozca el dinamismo de la poesía peruana contemporánea puede corroborarlo. Américo Ferrari, fiel

a esa cualidad de extrañeza que señalo, eligió publicar sus primeros libros – Espejo de la ausencia y la presencia y El silencio / Las palabras – en 1972, como dos raras "perlas" en una década poética marcada por la profusión de referentes cotidianos y ruidos de la calle y cuando los cánones y expectativas de la mayoría de creadores y lectores privilegiaban una poesía narrativa, exteriorista y abierta al testimonio histórico y social. Es elocuente, además, que en el marco de una tradición que ha consagrado la precocidad (alguien habló alguna vez del síndrome de Rimbaud que existe en la poesía peruana) Ferrari se tomara todo el tiempo del mundo para dar a conocer sus textos en ediciones casi secretas. No se trata del descubrimiento de una vocación tardía pues casi veinte años de escritura previa revelaban un encuentro continuo con las palabras (Para esto hay que desnudar a la doncella, recoge dos colecciones Elementos y Color de pensamiento, que fueron escritas entre 1949-1954 y 1962-1965 respectivamente). La única explicación que encuentro para esta tardanza es la exigencia (un autor que ha entregado ese riguroso estudio sobre Vallejo, por ejemplo, o esa sugerente lectura general de algunos de los poetas peruanos más importantes del siglo XX en Los sonidos del silencio, debe tener un sentido muy agudo del valor poético); pero también, y en un grado muy alto, la certeza de la soledad de la escritura poética marcada por su propio tiempo interior y la resistencia a una inevitabilidad formulada como conciencia en la dedicatoria que abre Casa de nadies: "A las almas hermanas de poetas / a quienes les disgusta escribir pero / escriben no pudiendo hacer otra cosa / porque nadie les ha enseñado nunca nada, / para que nadie lo sepa".

La idea de extrañeza tiene que ver también con un lugar entre los poetas del cincuenta, generación a la que podría adscribirse. Sé que las propuestas generacionales son un esfuerzo de cartografía inútil pues lo único que marca a cualquier Poesía es su rigor, aventura y calidad. Sin embargo, observar una obra en el concierto de sus contemporáneos ilumina su consistencia e identidad. Fuera de las falsas contiendas entre poetas puros y sociales y muy lejos de la mayoría de caminos recorridos por sus compañeros de generación, Ferrari se inventó un espacio y trazó una genealogía en la que podían coincidir, por ejemplo, la fuerza visionaria de una porción del romanticismo y simbolismo, la subversión

lingüística de Vallejo, el decir paradójico de Quevedo o la deformación de la realidad y el discurso poético del expresionismo. El resultado es una identidad poética que podríamos definir a partir de una triple filiación: expresionista-conceptista-esencialista. Identidad que Ferrari ha configurado a través de los años en una poesía difícil, hermética y tensiva que no pretende plasmar simplemente las emociones del yo en el sentido ancestral de la lírica, ni ofrecer un minucioso testimonio del entorno, sino que se concibe a sí misma como actividad trascendente muy lejos de cualquier facilismo declarativo, como abismamiento (no encuentro otra palabra mejor para definirla).

Pero se trata de un abismamiento peculiar (ese capaz de fijar vértigos, como reclamaba Rimbaud) y que nunca puede mostrar como un trofeo convicciones o certezas, pues sólo halla paradojas, inseguridades, sin sentidos, contradicciones: un dinamismo sin fin que enciende y anula principios contrapuestos: la sombra y la luz, la noche y el día, el signo y la realidad, la plenitud y el vacío, el ser y la nada, el sonido y el silencio. Casi podríamos elegir cualquier poema del libro para demostrarlo, pero transcribo *Un hueco en la voz* por la dimensión metapoética que tiene:

Sonido nulo
para sordos estampido
del poema
concha abstraída del oído
fosa deseosa: caída infinita en el olvido
del decir

Este poema muestra la fuerza del enfrentamiento que señalábamos, pero vivido como proceso, conflicto y padecimiento en la dialéctica misma del acto de escribir. Por eso la poesía de Américo Ferrari, a pesar de la densidad semántica que posee, no es estrictamente conceptual ni quiere ofrecer un sistema de ideas ni demostraciones. Es, por el contrario, un particular anti-ejercicio visionario al que le interesa poco el arribo a una visión, y que se justifica, en cambio, en las vicisitudes del trayecto. Todos los poemas de este libro son, pues, las huellas o rastros

de esa búsqueda de inteligibilidad que jamás se entrega, y su lucidez reside en la conciencia de la precariedad y sin sentido de los actos, palabras y amores humanos, y en la inseguridad de las aparentes verdades que hemos inventado para sostenernos. Nada más revelador que las ásperas e irónicas palabras de *Qué será de uno*:

Llegado el momento quedará tiempo apenas para nada.

Uno quedará solo en la casa de nadies su antiguo hogar. Uno ya no dirá nada uno ya no podrá más.

Ser ya no estará ni acá ni allá.

Ser quedará en nada allá donde nada está por ser.

Regreso a la extrañeza que manifestaba al inicio y le encuentro un sentido adicional: la perfecta fusión de un contenido y una expresión tan duros, logrados e implacables. Creo que mientras existan lectores de poesía (son pocos, pero son) los textos de Américo Ferrari ocuparán un lugar de privilegio entre nosotros.

Lima, 25 de octubre del 2000

# REMEDIOS, LA SOMBRA DEL LIBERTADOR / Teodoro Hampe Martínez

PUENTE, Silvia. *Remedios de Escalada: el escándalo y el fuego en la vida de San Martín.* Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2000. 210 p. (Narrativas históricas)

Esta novela, compuesta de diez capítulos y un epílogo, tiene como protagonista a la figura histórica de Remedios de Escalada y de la Quintana (1797-1823), criolla bonaerense de distinguida cuna y esposa del Generalísimo don José de San Martín. La autora, Silvia Puente, proviene de las canteras de la poesía y posee una larga experiencia como columnista y editora en medios periodísticos de la Argentina. Llevada seguramente por su talante poético, Puente ha optado por una narración de frases breves y punzantes, con párrafos bien marcados y sujetos a una estructura discursiva bastante lógica: por estos atributos y por su fiel reconstrucción del espíritu de aquellos tiempos, se puede leer esta obra como una fuente fidedigna de la época de la Independencia.

Desde el arranque, quedan marcadas –en discursos paralelos—las líneas del comienzo y del fin de la vida de Remedios: su cómoda infancia en Buenos Aires, al lado de sus padres, sus hermanos y sus confesores, y su exasperante agonía, cuando se encuentra abatida y abandonada por San Martín. Para hacer más efectivo el carácter testimonial, Silvia Puente traslada el yo narrador a Remedios durante buena parte de la obra. Así obtenemos una perspectiva y una voz femeninas de los hechos de la Emancipación, tan cargados de fuerza política y de desgarramiento social y familiar.

Al evocar las circunstancias de la proclamación del cabildo bonaerense de 25 de mayo de 1810, el relato se fija en las discusiones ideológicas de la Sociedad Patriótica de Buenos Aires y en el petitorio firmado por un grupo de mujeres aristocráticas –entre ellas la adolescente

Remedios de Escalada– para fomentar el aprovisionamiento del ejército revolucionario. Entonces aparece incidentalmente en escena un personaje clave: Jesusa, la negra esclava de Remedios, contemporánea y buena amiga suya.

Sucede que don José de San Martín, el victorioso "soldadote", llegado como el Mesías de la gesta revolucionaria, ejerce una atracción física paralela sobre Remedios y sobre Jesusa. Enseguida comienza con la primera un noviazgo y con la segunda, una relación carnal. No podemos menos que citar, en tal contexto, este jugoso pasaje: "Terminados los rituales, una le preguntaba a la otra, ¿Tú qué quieres? Quiero un hombre casi negro, decía yo. Quiero un hombre casi blanco, decía ella. Y las dos repetíamos al unísono, alto, valiente, revolucionario y tierno..." (p. 52).

Ese hombre "casi negro" era el libertador de Argentina, Chile y Perú, nacido probablemente del vientre de una indígena en la reducción de Yapeyú. Salvando los escollos de la diferencia social, el rico matrimonio criollo de los Escalada y Quintana cede a don José la mano de su hija (para entonces una joven de catorce años, según la historia real). Viene a continuación el retrato de San Martín durante la campaña de la independencia del Río de la Plata, con todas sus humanas aspiraciones, flaquezas, angustias y entretenimientos. Es un como un óleo en claroscuro, que nos remite —muy logradamente, por cierto— a la intimidad del héroe y al ambiente cotidiano de la época.

Los capítulos centrales de la novela recrean las vicisitudes del famoso cruce de los Andes. Nos adentramos en las tertulias literarias que ofrecía Remedios en su casa de Mendoza y en el alumbramiento de su única hija, Mercedes, y celebramos junto con los protagonistas las noticias de las victorias del Ejército Libertador en Chacabuco y Maipú. Al mismo tiempo, sin embargo, se acentúa el distanciamiento entre San Martín y su esposa, hasta llegar a la ruptura definitiva. Vemos al Generalísimo entregado a sus amoríos con Jesusa (con quien viene hasta Lima), por un lado, y a Remedios rendida al influjo del coronel Murillo, uno de los jefes de la tropa revolucionaria, por el otro.

Machista y celoso, al fin y al cabo, San Martín reacciona enfurecidamente al verse engañado por su esposa. En desesperado monólogo dice así: "iOh Dios, qué deseo de venganza! Yo, San Martín: ¿un cornudo? Una mujer enferma, ¿y sigue en busca de placer? ¿Es placer lo que buscan todas, no importa cómo ni con quién? ¿Es tal el deseo que no puede quedarse sola ni un momento, soportar mis ausencias? ¿O es afecto lo que ha buscado?" (p. 165).

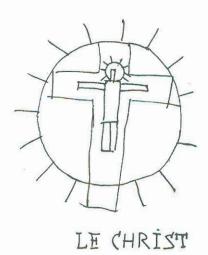
La novela termina siendo, entonces, un relato de fondo sentimental e intimista. Remedios de Escalada queda arrinconada en el silencio más profundo, al lado de su pequeña hija, mientras sufre la pérdida de su padre y del prócer Belgrano, buen amigo suyo. Pero esto no impide que la autora —poniendo de manifiesto una escrupulosa investigación histórica— toque, breve y sagazmente, el gobierno de San Martín como protector del Perú, su entrevista con Bolívar en Guayaquil y su separación del mando politico.

A fin de cuentas, don José y su esposa mueren desencantados con el destino que les ha tocado: él, porque no halla más sentido a la vida que a través de las campañas libertadoras de América; ella, porque se desconoce su contribución a la lucha emancipadora y carece del afecto de su marido. Sin que ésta sea una pieza abiertamente feminista, oímos en ella la voz de protesta de la mujer, postergada y minimizada en la vida pública del siglo XIX. Silvia Puente sale orgullosamente en defensa de su género y pone en evidencia, con serenidad y persuasión, el papel fundamental de Remedios en la gesta de la Emancipación. El hecho de que nadie reconozca a San Martín cuando transita por las calles de Buenos Aires —como se ve en el epílogo— contribuye, por lo demás, al tono de lectura "antiheroica".

De todas formas, al elaborar tan magnífica reconstrucción de Remedios de Escalada y su tiempo, Puente ha permanecido dentro de los límites tradicionales de la novela ambientada en sucesos históricos, a los cuales remite con verosimilitud, en afanoso rescate del pasado. No hay aquí ningún sobresalto imaginativo, ni un diálogo arbitrario con la era presente, ni un afán por escapar de los hechos documentados (o por

lo menos recogidos de la memoria popular). Con que don José de San Martín resulte algo desdibujado, o mejor humanizado, en su papel arquetípico de gran héroe, y Remedios quede a salvo de las injustificadas sombras de la historia "oficial", me parece que la autora puede darse por bien reconocida en sus intenciones esenciales.

Así es, pues, que justamente por su escrupulosa cercanía a los testimonios del pasado y su afinada interiorización en la mentalidad de la época, esta novela se hace plenamente recomendable para cualquier lector o estudioso interesado en los años turbulentos de la guerra de la Independencia. Bastante cabe esperar, por ello, de otros relatos que Silvia Puente tiene en preparación sobre mujeres que estuvieron a la sombra y en el corazón del Libertador.



Teodoro Hampe Martínez

#### TESIS DE LAS FACULTADES DE LITERATURA (1999) / Vitelia Cisneros

ulminar los estudios universitarios no obliga, en la mayoría de los casos, a embargarse en la aventura de la tesis. Con la entrega automática del grado de bachiller, además de una evidente necesidad de conseguir rápidamente cuanto menos un trabajo, resulta contundente la opción de quienes se involucran velozmente en proyectos que alejan la posibilidad de una investigación. Ésta exige disponibilidad de tiempo, recursos, energía y, evidentemente, motivación. No obstante, cada año se sustenta un buen número de tesis, que a pesar de haber saltado la primera valla del esfuerzo necesario para verse culminadas, corren el riesgo de estrellarse contra el siguiente obstáculo: permanecer desconocidas por todos aquellos que no hayan estado presentes en su sustentación.

En 1999, seis fueron las tesis que cumplieron este requisito en la especialidad de literatura. Una en la Pontificia Universidad Católica del Perú, y las cinco restantes en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. No estamos considerando en este caso tesis de la especialidad de educación u otras facultades que hayan podido utilizar un texto literario como referente. Lo que sigue es una reseña de las tesis sustentadas el año pasado en las dos únicas universidades que ofrecen la especialidad de literatura con promociones egresadas de ellas. La intención es evidente: saltar la segunda valla.

La aproximación de los contrarios en Noche oscura del cuerpo de Jorge Eduardo Eielson, Luis Fernando Chueca Field

Tesis para optar por el título de Licenciado en Lingüística y Literatura con mención en Literaturas Hispánicas. Pontificia Universidad Católica del Perú.

Jorge Eduardo Eielson concentró la investigación de dos de las seis tesis sustentadas en el 99, la presente, abocada a uno de sus

Vitelia Cisneros

poemarios, y la de Sergio Ramírez, reseñada en líneas posteriores. La elección no recayó en un autor desconocido o aislado por la crítica y la investigación, sin embargo nos atrevemos a plantear que su común mención no hace ciertamente de su escritura un dominio saciado. El mismo Chueca propone como un punto de interés su dedicación en torno a un poemario diferente a *Reinos* y *Habitación en Roma*, que han reunido, no injustificadamente, pero sí con una exclusión excesiva, la mayor atención en torno a Eielson. Agreguemos a ello que es esta la única tesis dedicada a poesía. Se reseña exhaustivamente pronunciamientos previos en torno a la ubicación generacional de Eielson, las etapas en su *poesía escrita* y la crítica en torno a *Noche oscura del cuerpo*. En cada caso se aventura una propuesta como corresponde al desarrollo del análisis.

En el primer aspecto, Chueca cree justificado ubicar a Eielson en un círculo inicial conformado además por Sologuren y Salazar Bondy. Coincide en ello ampliamente con la propuesta de Ricardo Silva Santisteban, asesor de la tesis, en torno a dos núcleos en la generación de poetas que comienza a publicar alrededor de los años previos al 50. La opción no es novedosa, pero sí acertada y producto de una consciente evaluación. Su propuesta en torno a las etapas en la *poesía escrita* reclamaba mayor atención. Plantea cuatro ciclos que acertadamente concibe como no cerrados, coincidiendo en ello con Alfonso D'Aquino. Sin embargo, nunca plantea lo que corresponde a una clasificación: un esquema. Se enumeran las características en cada etapa, unas tras otras, a riesgo de no esclarecer un criterio básico de separación que intuimos, según nuestra lectura, está insinuado en el criterio primario de las diferentes posibilidades de relación estética con la palabra.

Es a todas luces en torno a la lectura propuesta de *Noche oscura del cuerpo* que la tesis arriesga. Lo hace tanto en la consideración de las diferencias entre las ediciones como propuestas de reestructuración por parte de Eielson, como en el análisis de la filiación con Oriente. Se retoma en ello a Renato Sandoval y Eduardo Chirinos; además, en gran medida, la propuesta se apoya en el texto *Conjunciones y disyunciones* de Octavio

Paz. La tesis desarrolla la idea del poemario como expresión de un misticismo del cuerpo en un ejercicio vital de indagación de la conjunción entre opuestos: luz/oscuridad, cuerpo/alma, masculino/femenino, individuo/totalidad. Las cualidades de esta lectura nos animan a esperar posibles propuestas mayores en los estudios posteriores con que Chueca considere ampliar o modificar su propuesta inicial. No sólo la poesía demanda, a riesgo de expulsión, una disposición generosa a su singularidad, también existe igual requisito para quien se plantee una investigación sobre poesía, y quizás agregaríamos para quien lea esa propuesta lectura.

Metacrítica, representación e identidad cultural en la narrativa negrista de Antonio Gálvez Ronceros. Carlos Alberto García Miranda.

Tesis para optar el título profesional de Licenciado en Literatura. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

La investigación, a pesar de tener como motivo principal proporcionar una lectura analítica, tanto de *Los ermitaños* como de *Monólogo desde las tinieblas*, se inicia con un recuento instructivo sobre la crítica estilística, histórica y sociológica que se ha manifestado sobre la narrativa publicada en los 50. Continúa con una evaluación sobre los estudios abocados a la obra de Gálvez Ronceros. Estos preliminares son más que cumplir un requisito: proponen una organización y líneas interpretativas. Así García Miranda no sólo revisa, reseña, cita y resume, sino que a la vez evalúa y confronta. De este modo se coloca lejos de un error perenne, que él mismo constata en la crítica:

En primer término, vemos que es claro el carácter fundacional que cada una de estas corrientes se arroga. En efecto, los distintos críticos enuncian sus juicios sin considerar a los otros, desarrollando así líneas de reflexión aisladas unas de otras. La consecuencia principal de este proceder es que anula toda posibilidad de discusión, que de producirse enriquecería el contenido de los planteamientos (57).

En torno al análisis propuesto, cabe resaltar el correcto empleo de conceptos narratológicos y culturales que permiten plantear que el autor implícito utiliza recursos tales como la oralidad negra, el aspecto físico de los personajes y el humor para deconstruir las prácticas jerárquicas a las que comúnmente se ha sometido al negro en la tradición literaria (113). Sitúa así los relatos en un plano utópico ficcional, que no necesariamente encuentra correlato en la realidad empírica.

Los conceptos y definiciones empleados son satisfactorios, aunque el planteamiento del lenguaje fonetizado como una elección por parte de los personajes negros para defensa y diferenciación, quizás pueda tener un cuestionamiento en que para ser tal, debería pasar por el requisito de formar parte de una elección. El investigador comprende que los rasgos estudiados lo acercan al modelo de heterogeneidad cultural planteado por Antonio Cornejo Polar, pues sus conclusiones plantean una coexistencia conflictiva de culturas diferentes enmarcadas en una ideología propia de la narrativa de Gálvez Ronceros. Es precisamente en este límite que la tesis culmina, planteando la posibilidad de que estudios posteriores partan desde el punto de la consideración de esta línea ideológica. El consejo es acertado no sólo por la necesidad de ese planteamiento, sino porque esta investigación constituye una base sólida donada a cualquier acercamiento posterior a la obra del escritor.

Estrategias de validación en el Señorío de los Incas de Pedro de Cieza de León. Miguel Hugo Maguiño Veneros.

Tesis para obtener el título de Licenciado en Literatura. Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Es útil que este trabajo ahonde en el *Señorío de los Incas*, segunda parte del ambicioso plan de Cieza, en tanto discurso que maneja hábilmente estrategias de validación, sobre todo si consideramos entre estudiosos de la historia y la literatura la larga tradición de catalogar la obra como veraz. Maguiño Veneros cumple con trazar claramente sus objetivos desde el inicio:

El trabajo que ahora presentamos tiene como intención básica leer el *Señorío de los Incas* (1985) desde la óptica de la validación. Lo que interesa observar entonces es cómo en esta crónica el sujeto enunciador construye al interior de su texto una posición creíble para el lector. Apreciar cuáles son las herramientas que implementa, tanto en el nivel del discurso como en el de la historia, para validar la información que proporciona y aquilatar los juicios que le merecen el sujeto andino son los objetivos centrales de este estudio. Sin olvidar además la importancia que tiene la visión del mundo que posee el cronista en las formas de validación que pone en juicio (10-11).

La tesis delimita cuáles son las concepciones de historia y crónica y maneja las razones por las cuáles el mismo Cieza califica su texto como histórico; a ello incorpora la importancia de los conceptos de fama y religión en el marco cultural del cronista. Con este objetivo, el trabajo reconstruye la ideología, así como el sistema de recursos retóricos utilizado en presentar una visión de los hechos como la más cercana a la verdad. El análisis enumera las estrategias de redacción dedicadas a validar, ante los posibles lectores, las historias recogidas de los naturales y relegar parcializadamente aquello sobre lo cual sería difícil pronunciarse sin mellar credibilidad.

El acercamiento a todos estos mecanismos abarca la última parte de la investigación y es sin lugar a dudas el aspecto central. Entusiasma leer el análisis y verificar el sistema retórico; precisamente por ello la expectativa exige quizás mayor dedicación a este aspecto que resulta el objetivo final. La tradicional calificación de veracidad del *Señorío de los Incas* suele centrarse en considerar la historia narrada como muy cercana a lo verdadero. Parece lógico que Maguiño Veneros llame la atención sobre un paso que resalta por ausente en esa apreciación: la consideración en todo discurso de la relación entre representatividad y lenguaje. Es una actitud actual fijar la atención en las propias marcas de construcción para relativizar el conocimiento. Esta tesis lo hace con el *Señorío de los Incas*, contextualizando con ello cualquier adherencia.

#### A favor de la Esfinge: Una aproximación a la novelística de Jorge Eduardo Eielson. Sergio Ramírez Franco.

Tesis para optar el grado académico de Magíster en Literatura Peruana y Latinoamericana. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Esta tesis ofrece la agradable combinación de un acercamiento minucioso y arriesgado a la vez. Tal vez el origen de esta cualidad radique en una confesión expresada en la Introducción y evidente en todo el desarrollo del estudio: el acercamiento a los textos está sustentado en el gran placer de su lectura. Agreguemos a ello que no es la primera vez que Ramírez Franco estudia la novelística de Eielson. Ya existe un aproximamiento anterior en su tesis de licenciatura (1994), *Una aproximación a la obra novelística de Jorge Eduardo Eielson: el caso de Primera muerte de María*. En esta ocasión, su lectura, capacitada en el ejercicio analítico, ofrece la posibilidad de un acercamiento minucioso, dedicación tanto más excepcional si consideramos que no son las novelas (*El cuerpo de Gulia-no y Primera muerte de María*), en el conjunto de la producción de Eielson, las que suelen concentrar la mayor atención. Los capítulos cumplen con evaluar acercamientos previos, aunque en este caso ello no constituya un gran corpus.

Asimismo encontramos para ambas novelas una disección narratológica completa, hecha con minuciosidad exhaustiva, y en algunos momentos, casi narcisista. Son varios lo momentos en que esta investigación es exigente, desde la lúdica titulación, que intenta ser ella misma una esfinge que propone una lectura esotérica, hasta las conexiones que retan al lector en cuanto a la intertextualidad en *Primera muerte de María*, pues no sólo abarcan lo supuesto en relación con otros textos en la producción de Eielson. Es en el último capítulo que la propuesta lectura se concentra. Citas en las que el mismo Eielson reflexiona sobre la posibilidad de un lenguaje "no euclidiano" (167) se unen a intuiciones propias de Ramírez Franco para establecer un acercamiento bajo parámetros deconstructivos sustentados en el discurso mismo:

Las novelas de Eielson proponen una erótica de la sensorialidad pura a través de la experiencia del éxtasis (nivel de la historia). El discurso intenta inducir al lector hacia una percepción del tipo extático mediante la "contemplación" de los fragmentos en los que la totalidad del texto se disgrega (194-195).

Movimientos intelectuales en provincias 1900 - 1912 - 1933. Manuel Agustín Valladares Quijano.

Tesis para optar el grado de Magíster en Literatura Peruana y Latinoamericana. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

El aporte de Valladares Quijano ya está anunciado en el título mismo: la tesis contribuye en estudiar exhaustivamente un periodo de la historia cultural del Perú particularmente intenso, en el cual el aporte desde provincias es protagónico:

Los integrantes y contingentes de las nuevas corrientes de pensamiento en el país, surgidas después de la Primera Guerra Mundial, fueron básicamente los forjadores de las posiciones antioligárquicas y antimperialistas, los principales protagonistas de la vida nacional en los agitados años 20 y, además, quienes han tenido una de las más intensas y prolongadas actuaciones en la historia peruana contemporánea. [...] Los principales afluentes de estas caudalosas corrientes fueron en su mayoría gentes procedentes de los núcleos intelectuales de provincias y, como es demostrable, contribuyeron a dar vida a todos los matices y tendencias del pensamiento que se hizo hegemónico a lo largo de toda una época (56).

Valladares exhibe un manejo de la información claramente amplio y exhaustivo que le permite reconstruir contextos históricos y discursos políticos, dentro del marco de estudio de círculos intelectuales, sus discusiones y publicaciones. Así, parte de la generación del 900 para llegar a los círculos intelectuales cuzqueños, protagonistas de las primeras décadas, pasando por datos pormenorizados de movimientos intelectuales en el sur andino, la región norte y la sierra central. Se hace evidente que por el desarrollo extenso de la contextualización histórica

y social, así como lo apretado de los detalles vertidos, es ésta una tesis que trasciende el ámbito de la literatura. Quizás, por ello mismo, el manejo de citas requería mayor presencia y rigurosidad que el envío de notas a final de capítulos.

Es dedicado el análisis de las causas de gestación y desarrollo de períodos, su conexión y figuras líderes. La importancia e influencia de la actividad y los discursos de González Prada, la actitud pionera en Valdelomar, la influencia de Mariátegui y *Amauta* para el momento artístico y político, su definición frente a la presencia de Haya de la Torre y las etapas y pronunciamientos en torno al indigenismo son algunos de estos puntos. Se hacen presentes, por ejemplo los primeros años de Luis Valcárcel y Uriel García, en un entorno de personajes como José Sabogal, Dora Mayer, Julio C. Tello y Federico More, en tanto jóvenes estudiantes involucrados en tertulias, manifestaciones y publicaciones de revistas. Los círculos intelectuales son analizados en unión con el momento político sobre el cual se pronunciaron, generalmente asumiendo posiciones marcadas frente a la realidad nacional y a los contemporáneos sobre quienes influyeron largamente.

Oralidad y escritura en las tres traducciones principales al castellano del manuscrito quechua del siglo XVII de Huarochirí. Gisela Jörger Weirauch.

Tesis para optar el Grado Académico de Doctor en Literatura Peruana y Latinoamericana. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Al realizar una tesis, es requisito indispensable el tener claramente planteadas las hipótesis de base. Consideramos que las dificultades de esta tesis comienzan justamente en ese instante genésico. Jörger plantea como sus hipótesis iniciales las siguientes: la traducción de José María Arguedas, *Dioses y hombres de Huarochirí*, se aproxima más a la lengua oral que las otras dos, la de Gerald Taylor, *Ritos y tradiciones de Huarochirí del siglo XVII*, y la de George Urioste, *Hijos de Pariya Qaqa: La tradición oral de Warcu Chiri*; en tanto que su segunda hipótesis plantea que sólo un traductor versado puede configurar el original en otra len-

gua. A nuestro modo de ver esta última no es una hipótesis sino un axioma. Proyectar una tesis bajo esta indulgencia ya constituye una inquietante condescendencia, que se mantiene a lo largo del trabajo. No se justifica, en lo absoluto, la exclusión de una cuarta traducción, de la cual sólo aparece una mención a pie de página; tampoco se manipula la versión en lengua quechua, como creemos lo exige su primera hipótesis, ya que el tema es precisamente la traducción. No obstante, sí encontramos sus impresiones en ausencia de un marco conceptual. Las citas se suceden bajo la impronta inicial: no hay objetivos, no hay plan, no hay metodología:

La traducción de Arguedas podrá convertirse en lectura universal primero, y que, además hipotética y desiderativamente, podría despertar el suficiente interés para que la gente y los pueblos se interesen por el quechua de manera que, algún día, quizá, habrán tantos lectores quechuas para poder leer el original que, a su vez, el quechua se convertiría en una lengua universal (41).

Esta fiel cita textual nos sugiere que el extravío se extiende al manejo mismo del español como lengua secundaria, sabiendo que Gisela Jörger posee como lengua materna el alemán. Su esfuerzo por manejar supuestos teóricos que le permitan demostrar su primera hipótesis es evidente, pero igualmente lo es su fracaso. Por ello nos animamos en afirmar que Jörger tuvo en mente un ensayo, género en el que quizás hubiera podido extender adecuadamente el interés por sus ideas, tales como la deshumanización por la palabra escrita. La exposición de las ideas bajo la sola guía del interés que éstas nos suscitan no es un espacio reñido con el desarrollo exigente de un estudio que demanda constante justificación; pero en este caso lo segundo no existe y lo primero se presenta con serias carencias.

Los poemas de José Alberto Portugal son de su libro inédito Poemas a destiempo, título que parece responder a que, al revés de lo usual, el autor ha dejado correr los años sin dar a conocer su poesía; solo ahora emprende esta aventura, tras algunos años de ejercer la docencia universitaria en los Estados Unidos y haber dado a la luz diversos ensayos sobre literatura. José Luis Montoya inició también a una edad superior al promedio sus publicaciones en los campos de la poesía y de la narrativa corta. Abogado de profesión, se ha mantenido, pese a sus varios libros éditos, marginal a los ámbitos literarios. Los poemas que publicamos aquí son de un tomo próximo a aparecer: El final del milenio. Los demás poetas peruanos que colaboran en este número son va conocidos como tales, salvo MICAELA CHIRIF Camino, estudiante de filosofía que pronto publicará su primer libro de poemas. Tatiana Berger publicó su poemario Preludio en 1999 (Asaltoalcielo, Lima) y tiene listo para editar Satin, del que damos aquí un adelanto. El poema de Mario Montalbetti es otro de los "paisajes somatizados" de los cuales aparecieron siete en nuestro número 34, y los de Julio Ortega son de un libro en preparación cuyo título sería La musa digital. GORETTI RAMÍREZ (Islas Canarias, 1971) reunió sus poemas escritos entre 1994 y 1996 en un tomo titulado El lugar, aparecido este año en Santa Cruz de Tenerife, al cual pertenece "El descenso". Actualmente hace un doctorado en la Universidad de Brown. en Providence.

Sobre teatro escriben Roberto Ángeles, autor y director cuyo más reciente montaje ha sido Macbeth, de Shakespeare, y Gino Luque B, actor y estudiante en la especialidad de Literatura y Lingüística de la Universidad Católica del Perú. Del narrador Eduardo González Viaña Alfaguara acaba de publicar un volumen de cuentos cuyo tema general es la inmigración latinoamericana en los Estados Unidos: Los sueños de América. Mirko Lauer alista la edición de la primera antología de la poesía vanguardista peruana. Fernando Iwasaki Cauti ha publicado recientemente en España, donde reside, La caja de pan duro, libro que reúne una selección de sus crónicas de TV escritas entre 1991 y 1996; en febrero aparecerá su novela Libro del mal amor (RBA Editores). Sobre Camilo Torres véase nuestro número anterior.

José León Barandiarán (1899-1987) fue uno de los más notables juristas peruanos del siglo XX. David Sobrevilla Alcázar está concluyendo dos libros: uno sobre el problema de la modernidad y otro sobre filosofía del derecho. Luz Freire reside en Buenos Aires, dedicada al sicoanálisis lacaniano y a la traducción; un trabajo suyo apareció en nuestro número doble 14-15. Carlos López Degregori escribe pausadamente un nuevo libro de poemas; el último que publicó fue Aquí descansa nadie (Lima, 1998). La juramentación de los Presidentes de la República ante el Congreso es la más reciente obra publicada por el historiador Teodoro Hampe (Ediciones del Congreso de la República, Lima, 2000). Vitelia Cisneros está haciendo un postgrado en la Universidad de Colorado, en Boulder.

Las viñetas proceden de la edición facsimilar del libro de Joaquín Torres García Pére Soleil, hecha en Montevideo por la Fundación Torres García en 1974, para conmemorar el primer centenario del nacimiento del artista. El pintor Ramiro Llona realiza en estos días, en Buenos Aires, una muestra de su trabajo reciente.

## HELICOPTEROS DELSUR S.A.

# HELISUR



AVIACIO

MASUR

### AL SERVICIO DE LAS EMPRESAS PETROLERAS

TEL:264-1770

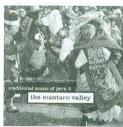
264-1880 264-3152 264-3160

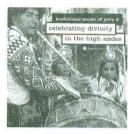
FAX:264-1814 E-MAIL: hlsggen@peru.itete.com.pe www.helisur.com.pe

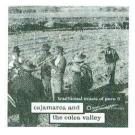
Una serie de discos con grabaciones de campo de la música campesina de distintas regiones de los Andes peruanos, obtenidas en el Cusco, Valle del Mantaro, Lambayeque, Valle del Colca y Cajamarca, y el Callejon de Huaylas.











Serie de discos compactos
"Tradicional Music of Peru"
(Música Tradicional del Perú)
Editada por el Instituto
Smithsoniano de Washington
D. C. en co-producción con el
Centro de Etnomusicología
Andina de la Pontificia
Universidad Católica del Perú

# Mosca Azul

Libreria





Libros en castellano, inglés, alemán, francés, Nuevos y usados, ficción y no-ficción.



Malecon Armendariz #713 Parque Salazan Miraflores

# Centro Cultural Perú Virtual

rarte

Museos

Cultura e Investigación

Bibliotecas

Medio Ambiente

Telefónica en la Cultura

Literatura - Publicaciones

**Actividad Cultural** 

and short and short a

Arte

Congresos y Seminarios

Gastronomía

Ahora las principales entidades culturales y educativas del país a tu disposición en un solo portal

http://www.perucultural.org.pe

Archivo General de la Nación - Biblioteca Nacional del Perú - Instituto Nacional de Cultura - Cámara Peruana del Libro - Guía de Arte de Lima - Instituto de Estudios Peruanos - Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera - Museo de Arte de Lima - Museo de la Electricidad - Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú - Proyecto Arqueológico Sipán - Revista Hueso Húmero - Terra Incognita - Archivo Courret - Centro Cultural de España - Archivo Histórico del M.N.A.A.H.P. - Textiles Precolombinos del M.N.A.A.H.P. - Iniciativa HimalAndes - Museo de Sitio de Puruchuco - Revista Gastronómica: Entremeses - Revista Ajos y Zafiros - Revista Andina - Revista Umbral - Instituto Cultural Peruano Norteamericano ICOM Consejo Internacional de Museos - Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar - Terapias de Arte - Centro de la Fotografía - Consejo Nacional de Danza - Genealogía Peruana - Radio SolArmonía - Mujeres y Hombres en el Siglo XXI - Mujeres y Género en la Historia del Perú - Billy Hare - Sérvulo Gutiérrez - Vinatea Reynoso - Elena Izcue - Patronato de Telefónica - Restauración de la Catedral del Cusco - Concurso de Artes Plásticas - Museo de la Compañía de Bomberos Italia Nº 5 - Museo de Arqueología y Antropología de la UNMSM - Museo de Sitio de Pachacamac - Huaca Pucllana - INC Departamental Piura - Escuela Superior Antonio Ruiz de Montoya - Tilsa Tsuchiya - Buque Museo Yavarí - Patronato de Lampa - Federación Peruana de Ajedrez - Los Incas.

Noticias - Enlaces de Interés - Temas de debate - Concursos - Corcho Libre - Calendario Festivo del Perú - Agenda Cultural - Exposiciones Virtuales - Plugins y navegadores - Envía esta página - Fondos de pantalla y cursores.

Promovido y mantenido por la Fund

U.N.M.S.M. BIBLIOTECA CENTRAL

000000302641