

hueso húmero

40



UNMSM

hueso húmero

No. 40

Febrero

2002

SUMARIO

DANIEL LOAYZA / Thing of Blood - Boy of Tears (Notas sobre <i>Coriolano</i>)	3
MAGDALENA CHOCANO / Poemas	14
MIRKO LAUER / De la sala en el ángulo oscuro: cine y poesía vanguardista peruana	24
JUAN MORILLO GANOZA / El culo del mundo	42
SANTIAGO LÓPEZ MAGUIÑA / La carne de las piedras: Análisis de un fragmento de <i>Los Ríos Profundos</i>	47
JORIE GRAHAM / Poemas	60
JOSÉ CASTRO URIOSTE / Modernidad e imágenes de familia en el nuevo teatro peruano	66
RAÚL DEUSTUA / Nueva York de canto	83
ANNA HOUSKOVÁ / El quijotismo en <i>El Sexto</i> de José María Arguedas	89
MÓNICA BELEVAN / Mene, mene, tekel, upharsin	101

EN LA MASMÉDULA

FABIÁN SANABRIA S. / Adiós a Pierre Bourdieu	108
MARIO MONTALBETTI / El lenguaje con un gran hueco en el medio	111
JULIO ORTEGA / Lenguaje y política en Argentina	115
GINO LUQUE B. / Soledad, violencia y muerte en la nueva dramaturgia peruana	118
RAÚL R. ROMERO CEVALLOS / Arguedas y la "autenticidad" del canto indio	122

LIBROS

PETER ELMORE/ Yuyachkani: Los papeles del viaje	127
ROCÍO SILVA-SANTISTEBAN / La mística de relatar <i>cosas sucias</i> . Cuerpo, ascesis y escritura en <i>Apariciones</i> de Margo Glantz	142
MIRKO LAUER / Un mundo flotante	155
ALFREDO VILLAR / ¡Danzando con el sol porque no hay escuela!	159
ELIZABETH KREIMER / El nombre del padre	170
ENZA VERDUCHI / Las caras de Ana	173

EN ESTE NÚMERO	176
----------------	-----

hUESO hÚMERO

es una revista de artes y letras que publican

Francisco Campodónico F., Editor

y

Mosca Azul Editores

DIRECCIÓN

MIRKO LAUER Y ABELARDO OQUENDO

CONSEJO EDITORIAL: *Jorge Capriata, Luis Loayza, Santiago López Maguiña,
Mario Montalbetti, Julio Ortega, Aníbal Quijano, Rodrigo Quijano, Susana Reisz*

IMPRESIÓN: ATENEA Impresores - Editores

DEPÓSITO LEGAL 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

THING OF BLOOD - BOY OF TEARS (NOTAS SOBRE *CORIOLANO*)/ Daniel Loayza

Cuando Georges Lavaudant me pidió que trabajara con él como dramaturgo, yo ni siquiera sabía lo que quería decir esa palabra. Tuvo que explicarme lo que esperaba de mí: responder a la mayoría de las preguntas que pudiera hacerme el equipo artístico sobre el sentido del texto en todas sus dimensiones –palabra aislada, frase, réplica, escena– ya sea en sentido literal o como cuestión de interpretación.

Ese día, hace unos doce años, no tenía idea de las muchas sorpresas que me reservaría el trabajo. La primera, quizá la más importante, se repite cada vez que empieza un nuevo proyecto: aun si la labor de dramaturgia se prepara familiarizándose con el texto que debe ponerse en escena, las cuestiones de sentido cobran todo su relieve sólo a partir de la primera lectura en grupo. Como si la voz de los actores, arrancando al dramaturgo de su lectura demasiado solitaria, le hicieran sentir nuevamente la asperidad de la obra. El sentido vuelve a ser concreto y permite una verdadera aproximación.

A veces basta una sola palabra: pronunciada de cierta manera, **provoca una chispa que, en sucesivas reacciones, puede iluminar toda la pieza.** En *Coriolano*, por ejemplo, cuando el héroe anuncia a su amigo Menenio que el Senado acaba de conceder a la rebelión popular el derecho a designar sus tribunos, un lector contemporáneo puede tener la impresión de que se trata de un incidente político sin mayor importancia, de una simple retirada de las autoridades ante la sedición. Cayo Marcio califica esta concesión de “extraña” (*strange*) –término que Menenio recoge un poco más tarde. No me había preguntado nunca por

qué el futuro Coriolano emplea esa palabra hasta que la oí dicha por Lluís Homar. Un día de diciembre, gracias a Lluís, esa extraña palabra “extraña” me llamó por fin la atención y me detuve en lo que tenía de “extraño” que la plebe pudiera elegir a sus representantes. Recordé entonces que, en el inglés de Shakespeare, *strange* (bastó un vistazo al léxico de Onions para confirmarlo), significa algo así como “sin ejemplo, nunca visto, inédito, enteramente nuevo”. Lo que Coriolano reprocha a la concesión del Senado no es que sea un capricho insólito sino que carezca de precedentes –que constituya una innovación radical.

Surge de inmediato otra pregunta: ¿en qué consiste la novedad política que han reconocido los dos patricios? Para saberlo, hay que remitirse a las fuentes en las que se ha inspirado Shakespeare. Según Tito Livio, la revuelta con que se inicia *Coriolano* es la famosa secesión de la plebe durante la cual ésta se retiró sobre el Aventino para señalar la ruptura completa del vínculo de solidaridad cívica que hasta entonces la unía a los patricios (en efecto, en esa ocasión, dice el historiador romano, Menenio pronunció su célebre apólogo de los miembros y el estómago). El mito trágico de Coriolano tiene por tela de fondo uno de los momentos decisivos de la historia legendaria de la joven república romana: unos quince años después de la caída del último rey, la ciudad estuvo a punto de desaparecer al dividirse literalmente en dos y, para evitar la catástrofe, el Senado se resignó a conceder a los plebeyos, por primera vez, cierta representación política.

Shakespeare no se demora en detalles históricos y retiene de la secesión un solo rasgo esencial: el carácter inaugural de la situación que suscita. Ese rasgo basta para justificar que Cayo Marcio encuentre “extraña” la creación del tribunado: no se trata de un simple retoque a la constitución romana tradicional, sino de una invención cuyas consecuencias no pueden perverse; no de un nuevo poder que vendrá a añadirse a los ya constituidos, sino de un poder distinto para el cual la historia no propone modelo alguno, cuyos límites no han sido definidos y cuyo establecimiento puede alterar profundamente todo el equilibrio cívico. La concesión del Senado puede quizá poner fin a una revuelta pero en sí misma forma parte de una revolución. Donde antes se halla-

ba la plebe comienza a existir un pueblo. Todavía no se advierten todas las consecuencias. Ante los romanos, nobles o plebeyos, se abre un gran campo desconocido, que estarán obligados a explorar casi a ciegas, sin más guía que sus principios, su oportunismo, su instinto de supervivencia, su lectura de los motivos o del estilo de acción del adversario. (La lectura del estilo de acción puede ser correcta, la de los motivos es siempre desacertada. Los tribunos ven en Coriolano el orgullo, que saben explotar, pero no reconocen la parte de grandeza. El propio Coroliano sólo ve la ignominia de la plebe, pero no quiere escuchar la expresión de sus sufrimientos; Menenio, fiel a su parábola, piensa que si su mejor amigo se muestra inflexible es porque no ha comido. Todos se equivocan, al juzgar a los demás y al juzgarse a sí mismos. Sólo al final algunos de los protagonistas –Volumnia quizá, Aufidio, Coriolano– parecen entrever lo que en realidad son).

Sin embargo, ¿no es exagerado pensar que los actores de la crisis se encuentran desamparados hasta ese extremo, sin un modelo a partir del cual puedan pensar el sentido de sus conductas? ¿Acaso no cita Shakespeare en esa primera escena un apólogo que permite interpretar la naturaleza y el sentido de la comunidad cívica? Sin duda. Pero si el drama se inicia con la fábula de los miembros y el estómago, tal vez sea justamente para poner sobre aviso al espectador y destacar el carácter irremediamente problemático de lo que debe entenderse en adelante por “comunidad”. En tanto que paradigma político la fábula resulta, en todo sentido, un fracaso. No sólo es dudosa su lógica y su oportunidad más que discutible, sino que su moraleja queda desmentida en el acto por los hechos. En primer lugar, no es seguro que el gobierno de una ciudad deba identificarse con el estómago, que transforma y reparte los alimentos que le procuran los demás órganos. A esta lectura económica de la función corporal pueden oponerse otras: como lo sugiere el plebeyo que responde a Menenio, el poder político podría corresponder con todo derecho a “la cabeza coronada de monarquía”, a “su consejero el corazón” o “al brazo nuestro soldado”. Por lo demás, hace falta una inconciencia, una torpeza o un cinismo igualmente asombrosos para afirmar que el Senado es un “buen vientre” que distribuye “lo que toca al bien común” y creer que con

tales razones se puede persuadir a los plebeyos hambrientos. Por último, el movimiento dramático basta para demostrar que el propio Menenio no cree en sus hermosos discursos. No bien ha explicado su fábula cuando, cambiando bruscamente de tono, renuncia a convencer a los plebeyos (si acaso pensó alguna vez seriamente en convencerlos) y declara inminente la batalla entre “Roma y sus ratas”: el insulto revelador basta para probar que Menenio no ha creído nunca de buena fe a los plebeyos miembros de pleno derecho del cuerpo de Roma y que ni siquiera los considera seres del todo humanos. Lejos de proponer una parábola política en la cual fundar una solución de la crisis, la fábula de Menenio no es sino eso, una simple fábula, una máscara que el falso amigo del pueblo arroja a un lado una vez que se ha servido de ella –palabras que no tenían más objeto que interrumpir la marcha de los amotinados y ganar tiempo, mientras llega Marcio para dar la señal de la represión.

Menenio, como todos los demás actores de los acontecimientos, se equivoca. Aunque él no lo sepa, el Senado ha otorgado ya la “extraña concesión”. En vez de represión, a su discurso sucede otro que descubre la verdad: las palabras de Marcio confirman que la metáfora del cuerpo político no es sostenible. Según el patricio, la canalla popular no es sino un conjunto despreciable de perros, liebres y gansos –un rebaño que ni siquiera puede aspirar a cierta identidad colectiva, puesto que no está integrado por individuos semejantes. Para Marcio tal multitud no puede tener un rostro reconocible ni merece la menor confianza, ya que para ser reconocido un rostro debe por lo menos presentar rasgos estables y toda confianza supone en quien la recibe un núcleo de identidad que resista a la impermanencia. La multitud, desprovista de voluntad firme, no es sino desorden y caos: sus mismos deseos, a ojos de Marcio, no son más que pulsiones confusas, informes, contradictorias, autodestructivas. En esas condiciones, ¿cómo podrían los plebeyos, cuerpos extranjeros y superfluos que parasitan la ciudad romana, ser en ella miembros de pleno derecho? En rigor, no pasan de ser una enfermedad; el hambre los ha empujado a sublevarse pero, a decir verdad, sin la autoridad senatorial estarían dispuestos a “devorarse entre ellos”.

Naturalmente, ese retrato en movimiento de “la fiera de mil cabezas” traza como en negativo el retrato de Cayo Marcio, al menos en una primera aproximación. La multitud es múltiple, cambiante, no tiene palabra; él es único y solitario (todavía no sabe hasta qué punto), inflexible, invariable en su lealtad (todavía no sabe a qué o a quién debe ser leal). La multitud es de una cobardía demasiado vil para que se le reconozca como parte de la humanidad común; Marcio, combatiente sobrehumano, no tiene igual en este mundo, al menos si, como lo dice su general, Cominio, “el valor es la virtud principal (*virtue* también debe entenderse en el sentido latino de *virtus*: cualidad propia del *vir*, del guerrero en quien se cumple la forma más alta de la virilidad)”. La multitud sólo se compone de “fragmentos” bestiales; Marcio quiere ser entero, íntegro, tan impenetrable como una estatua de piedra y, por decirlo todo, como lo dirán su madre y su mejor enemigo, “absoluto” en el sentido latino de la palabra –ajeno a todo vínculo, aislado en una independencia casi divina que lo sustrae a todo circuito de intercambio. Si la multitud tal como él la ve puede ser comparada a lo que Freud llamaba el ello, Marcio haría pensar en una criatura no menos monstruosa que sería toda superego: una máquina cuyo impulso nada detiene, indiferente a su propia destrucción, que más parece funcionar en virtud de un programa que actuar en nombre de valores; una atroz segadora mecánica que recorre los campos de batalla o, para usar la expresión de Cominio, “una cosa de sangre”.

¿Dónde situaría esta cosa Menenio en el cuerpo de su apólogo? En efecto, la fábula, cualquiera sea su interpretación, y a pesar de todas sus insuficiencias, supone al menos en principio que existe un espacio común en el cual puede producirse algo así como una conjunción, una **organización de las diferencias** –un espacio que no sea necesariamente de participación o intercambio, que no se confunde con el paraíso de la concordia civil, pero en el cual la misma discrepancia pueda manifestarse en su tensión más franca. La Roma de Marcio todavía no ha inventado ese espacio, cualquiera sea el nombre que lo designe (que su invención no tenga fin es otra cuestión: se dirá, si se quiere, que *Coriolano* propone la figura mítica de una ciudad que se encuentra al borde mismo de ese trabajo infinito, a punto de emprenderlo como en

la iniciación sin retorno de un problema). El mayor de los héroes de lo que fue la ciudad hasta entonces, en el intervalo histórico entre la monarquía de uno solo y una república digna de ese nombre (“cosa pública”, es decir cosa de todos), no puede ni quiere encontrar su lugar en la nueva ciudad que se inaugura con la “extraña concesión”.

Marcio quiere existir sin vínculos, deudas ni exigencias. Más precisamente, sólo tiene un deseo que expresa en forma positiva: volver a combatir, como si el campo de batalla fuera el único asilo en que puede escapar por fin al horror de la existencia común (y, naturalmente, Shakespeare no se priva de jugar con la ambigüedad del término, pasando de su acepción sociopolítica –las gentes comunes son el pequeño pueblo de los plebeyos– a sus matices estéticos y éticos –lo común es lo banal, lo ordinario, lo mediocre). Como si el único vínculo que Marcio pudiera tolerar (o más bien confesar, pues el vínculo conyugal sólo es para él un “gracioso silencio”) fuese el que lo une a su enemigo mortal, que debe forjarse golpe a golpe en el choque de dos cuerpos metálicos, en el enfrentamiento de dos rostros “enmascarados de sangre”. Dicho de otra manera, Marcio sólo puede entrar en relación con otro igual a él, que le devuelva como un espejo su negativa o su incapacidad de reconocer a los otros en tanto que tales; y no puede entrar en la relación sino con la esperanza de triunfar sobre ese reflejo. Marcio solo depende de sí mismo –a condición de que esa dependencia tienda a la afirmación absoluta, superlativa, de sí mismo por la aniquilación de todo rival y, en primer lugar, de su *alter ego*.

Pero, quien se empeña en nutrirse de la propia sustancia, ¿no corre el riesgo de devorarse a sí mismo? ¿Qué pensar de un “intercambio” en que lo único dado o recibido es la muerte? Prisionero de una lógica enloquecida de la identidad, en virtud de la cual (por fidelidad a los valores implacables que pueden dar cierta consistencia a su ser y de los cuales es la primera víctima), Coriolano –sin padre, sin compañeros, sin comunidad– produce y afirma lo que es, es decir, en su caso, lo que debe ser y, no obstante, está condenado a no sentirse nunca satisfecho. No puede ser sino un héroe sin igual a juicio de los demás hombres pero será siempre “poca cosa” ante sus propios ojos. Para mostrar las

cualidades que definen su ser tiene que realizar hazañas reiteradas en las que se sobrepasa; pero esas hazañas, puesto que no puede no realizarlas, no manifiestan su valor sino tan sólo su naturaleza —una naturaleza que se expresa de manera tan fatal, y en consecuencia tan poco meritosa, como la de una piedra sometida a las leyes de la gravedad. Las aclamaciones del ejército romano le son insoportables “elogios con salsa de mentiras” que lo hacen vomitar. Sólo el odio mortal, único, de su enemigo de elección puede devolverle, mientras dure el combate, la verdadera imagen de lo que vale. Sólo ese odio no es una adulación. Por ello no resulta sorprendente que, en nombre de esa lógica llevada al extremo, es decir por exceso de fidelidad a sí mismo, Marcio pierda su identidad en la traición y termine por dejarse matar en el momento en que descubre que Aufidio, que ha traicionado su vínculo caballeresco, ha quebrado el precioso espejo.

Sin embargo Marcio habrá hecho todo lo posible por entrar en el círculo, infernal a sus ojos, de la dependencia. Sólo una vez aceptará hacer creer que mendiga algo. La tentativa estaba sin duda condenada al fracaso, y el fracaso es más dolorosamente irónico porque su candidatura al consulado, lejos de deberse a su propia ambición (no pide nunca nada para él —salvo una vez, y lo que pide entonces es que lo maten), nace del deseo de su madre y de la presión amistosa de sus amigos patricios, o sea del código de valores y prácticas políticas de una Roma que, según demuestra la pieza, está condenada a desaparecer. La tercera escena del segundo acto, en la cual Coriolano respeta a su manera la costumbre que lo obliga a solicitar los votos del pueblo y a mostrarle las cicatrices ganadas en sus combates por la patria, es una de esas grandes páginas en que se revela el genio de Shakespeare: en vista del carácter del personaje, que se niega a la menor concesión y asimila la cortesía a la adulación y la adulación a la mentira, ¿cómo podrá superar la prueba de la comedia electoral? Al parecer es imposible; sin embargo lo consigue, sin apartarse de su brutal sinceridad, en diálogos fascinantes en que se usan todos los recursos de la ambigüedad, la insinuación y la gramática. Vale la pena insistir: lo extraordinario es que, durante esta escena, Coriolano no miente (no miente nunca). En ningún momento deja de afirmar, con toda claridad

para quien quiera escucharlo, que su situación humillante no entraña de su parte ningún reconocimiento de la existencia política de los plebeyos, que sus discusiones con ellos se reducen a una negociación puramente comercial (Coriolano lleva sus escrúpulos hasta advertirles que pagará en moneda falsa), y que ese comercio fraudulento responde sin duda al deseo del pueblo pero no al suyo. Naturalmente, un éxito de esta clase no tiene resultados duraderos: no es posible practicar ni pensar el intercambio político a partir de un modelo exclusivamente económico. Los esfuerzos que en vano lleva a cabo Coriolano no sirven sino para confirmar, aun ante sus propios partidarios, que no hay un lugar para él en Roma, y los tribunos pueden devolverle fácilmente sus insultos o trastocar en contra suya la metáfora del cuerpo político: ahora le toca a Coriolano ser “una víbora que quisiera despoblar la ciudad y ser todos los hombres” o un “pie gangrenado” que es preciso amputar condenándolo a muerte o al exilio.

No basta alejar el problema para resolverlo, ni desconocer una potencia para que deje de manifestarse. Un vez desterrado, Coriolano se dirige a otra comunidad. Privado de su identidad, busca el espejo que le permitirá recobrarla. ¿Comete entonces una traición? Al expulsar a Coriolano, Roma también se ha negado a sí misma. Sin duda el héroe se engaña cuando responde a los plebeyos: “¡Soy yo quien os destierra!”: Shakespeare compara muchas veces el ser humano a un microcosmo, pero nunca a una “micrópolis”, si se permite el neologismo. Sin embargo, una parte de Roma se pierde con él en el exilio, y sólo el mejor de los enemigos podrá restituirla. En la segunda escena del cuarto acto, Coriolano se presenta ante Aufidio, quien en un comienzo no lo reconoce y debe preguntarle varias veces su nombre. La respuesta –diecisiete versos– es de una ambigüedad extraordinaria, que parece calculada para que el jefe volsco pueda elegir la manera de saludar al desterrado. “Mi nombre (*name*) es Cayo Marcio (...) mi sobrenombre (*surname*), Coriolano” –entre el nombre y el sobrenombre pasan cuatro versos y hay que esperar otros cinco para que el héroe declare: “Sólo queda ese nombre (*name*)”. Pero ¿de qué “nombre” habla? Tal vez quiere decir que su título de gloria ha quedado abolido por la ingratitud popular, y que otra vez debe asumir un nombre ordinario;

ante Aufidio, Marcio pondría de relieve que ya no debe verse en él al destructor de Corioli. Pero cabe otra interpretación más probable: el único nombre que le queda sería "Coriolano". En ese caso se debe admitir que el sobrenombre se ha convertido en nombre (que Coriolano, el hombre sin padre, ha terminado por conquistar un nombre que no debe a nadie, como si fuera capaz de producir su propio origen -en la hora de su mayor destitución). El nombre romano del desterrado, "Cayo Marcio", sería entonces lo "demás" que se menciona más adelante, "devorado" por "la crueldad y la envidia del pueblo". Ese es el nombre que Aufidio le restituye, desde las primeras palabras, llamándolo cinco veces "Marcio" hasta el final de la escena. Pero si el volsco devuelve el nombre romano a su viejo adversario, ¿es para demostrarle que, contrariamente a la plebe, sabe reconocer y respetar su identidad o bien para mantenerlo secretamente a distancia, es decir en su lugar de romano, mientras la niega el sobrenombre que resume su gloria? En ningún momento Aufidio lo llamará "Coriolano" -salvo una vez, para negarle el derecho a ese nombre, un momento antes de darle muerte.

En ese momento, en efecto, "Coriolano" volverá a ser plenamente un nombre de romano, que el héroe reivindica como tal. En una última paradoja, le habrán dado el sobrenombre de "Coriolanus" por haber conquistado Corioli, y terminará su destino como "Romanus" por haber salvado a Roma, reintegrando *in extremis*, por propia elección, la comunidad abominable. Mientras escribo estas líneas, todavía no sé lo que, en última instancia, hace ceder al inflexible. Rosa Novell y Mónica Marcos tendrán que mostrármelo. La reserva de su esposa (es posible que Coriolano la bese en silencio), las palabras de su madre, el reencuentro con el otro *alter ego* que es su hijo, lanzan contra él un triple asalto. Hasta donde puedo juzgar -son las últimas sorpresas que ha sentido el dramaturgo-, esto equivale a decir que Coriolano descubre en su propia carne que no es absoluto, que existe en su carne y que ella, a pesar de todo, significa un vínculo. Acaso por haberlo presentido, por haber querido negarlo a toda costa, se consagró a la guerra, sintió tanta repugnancia cuando tuvo que exponer ante los plebeyos la desnudez de sus heridas, se mostró tan ferozmente insensible a necesidades tales como el hambre, y en fin, el nombre más tierno con

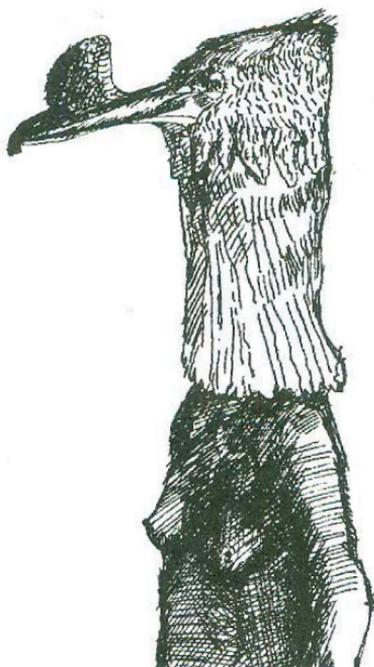
que saludó a su mujer fue "mi gracioso silencio" –como si el propio vínculo conyugal, por ser carnal, sólo pudiera ser una especie de secreto.

En todo caso es notable que una de las pocas indicaciones de acción escénica que figuran en el Folio, y que sin duda se debe a Shakespeare, señale que inmediatamente antes de ceder al ruego de su madre, el héroe "la tiene por la mano en silencio", como si la vuelta a la comunidad comenzara en el enigma enmudecido de un contacto en que el hijo toca y lo tocan. También es notable que sus primeras palabras después de la suprema tentativa de Volumnia, cuando ella renuncia ver en él a su hijo, sean "*O mother, mother!*", exclamación que parece un eco de la de Aufidio ("*O Martius, Martius!*"), en la cual la identidad del héroe empezaba también a recobrase. Sin embargo hay una diferencia esencial: esta identidad, Marcio no la recibe de otro, ni tampoco se la confiere a sí mismo: se abandona a ella derramando lágrimas que son como la aceptación silenciosa de un cuerpo que confiesa no estar hecho de piedra impenetrable. Ante Virgilia pretendía, para negarse a la piedad, "estos ojos no son los que vestía (*I wore*) en Roma" (como si fueran una vestidura que puede cambiarse), pero acaba por admitir que su familia ha conseguido que sus ojos "transpiren la compasión" y viertan las lágrimas con las que renuncia a convertirse en una estatua.

Al tratarlo de niño que llora o niño de lágrimas (*boy of tears*), Aufidio encuentra la falla de la coraza; vale la pena observar que Coriolano no lo desmiente. Es posible, en efecto, que, a pesar de su intención de ofender, Aufidio tenga razón –que el guerrero invencible no sea ajeno a un niño que llora, pegado a su madre "No hay en el mundo un hombre más pegado (*bound*) a su madre" como dice Volumnia ante su hijo; y que, detrás del vínculo de alienación que hace del hijo obediente un títere monstruoso, al que anima y sujeta el ambicioso deseo de la madre, se esconda otro –un vínculo tenue, imperceptible, profundo, olvidado, el único que no puede nunca deshacerse del todo.

El poder o la democracia son otras tantas cuestiones a las que Shakespeare no tiene porqué proponer una solución. Su enseñanza, si acaso conviene la expresión, es de otro orden. No tiene que tomar

partido por o contra Coriolano, puesto que todas las figuras políticamente activas del drama tienen sus defectos y sus debilidades, y no podemos condenar al héroe que se nos ha adelantado eligiendo retirarse de la humanidad, que renuncia a superarla, "pasa la puerta mortal" y abandona un mundo donde no hay lugar para él. Quedan los demás, con la república que todavía se debe inventar; con sus aspectos débiles, atroces, mezquinos, hipócritas, desleales, cobardes o crueles. Unos más, unos menos, y nosotros entre ellos y con ellos. La política se funda en lo mediano, en todos los sentidos del término; en lo común, en todos los sentidos del término —entre ellos los menos sublimes. Así como la humanidad no se merece, pero se reconoce —o no— lo mediano, lo común se buscan, se ponen a prueba, se arraigan silenciosamente, necesariamente, en la intimidad de cuerpos hechos de carne. El teatro es, por consiguiente, el mejor medio de comprender *Coriolano*, o mejor dicho el único lugar en que es posible comprenderlo.



POEMAS / Magdalena Chocano

toda palabra que viene de ti

afirma entre signos de interrogación
y pregunta danzando en puntos suspensivos

en cualquier orilla me impregna
una sed perentoria que devora el sentido

pétalos ciclamen

brotan entre sílabas átonas
mis oídos existen en la proscrita alucinación de un canto

[asonantado

imperas aun en el silencio
como un manto de sol recalcitrante

¿dónde se aquietará esa voz?
¿dónde no me hallarán transparente tus divinas vocales?
materia sin parentela entre los seres
vacío esplendor
sombra de nada

eres la desgajada

cumbre
arbórea

esa lengua de vidrio que no descansa
y ordena una nueva travesía

para llegar a la ínsula
imagínate el mapa de Turquía al revés

entonces estará
lo que no es principio
pero inicia
el derrotero del quizá

milagros aún por desdiosados dioses

tantos sin embargo
dentro del poema como en un vientre
nutriéndose:
cuervos son a ahuyentar enérgicamente

el revés de Turquía
adentrada en el undoso seno de Neptuno
contiene la media luz que sobra de esta luz
completa

y en lo que resta del poema
suma y sigue una luz más otra en matemática
oscura

exacto meridiano
planisferio encallado donde repito
entonces, entonces
como en un cuento monolítico

imagínate este cuerpo al revés
este poema al revés
para escapar de la ínsula

día A

¿conmigo la célebre atmósfera inalterable
o contra mí la boira de basílicas estrepitosas?
ya no estamos aquí
huímos con las bandas de gomorritas
que conmovieron la paz químicamente pura

día E

ya he vuelto
los angélicos doctores no se equivocan al advertir
que el mar está lleno de monstruos
y en cambio el aire aquí está quieto
basta achicar los pulmones para respirar en paz

día I

¿contra ti esta mutación teológica que transgredió
litorales?
los nonatos alisan cabellos de cobre resonante
hacen escarnio del mañana
y recobran el ahora es cuando, el de repente,
la antracita

día O

primeros principios materia de la encanecida disputa
ciudades disidentes felizmente arrasadas
paredes que el ciego aliento del mar empalidece
no me encuentro aquí

día U

perpetua conjura de animales racionales en tamba-
leantes zigurats
mujer necia en sabia madre devenida responde encuesta

día R

ese pez imposible no sabe que vive porque la muerte
desconoce
fotografié el valle de los reyes demolido y a esa laya
sin nombre

día S

esqueletos de árboles quemados vagan dorando la
noche
nos recuerdan a alguien que teme la luz del sol

día T

innecesarias excavaciones para sorprender auras
enfermas
la cordillera submarina es submarina, submarina, sub-
marina...
estoy en alta mar, alta mar, alta mar
oxidadas ballestas aniquilan sus dedos

día V

la ciudad entreofda se avecina
¿contra nuestra vida, una persistente analogía?

día W

prédica de elevadísimos ejemplos a mansalva
mujer de sal contempla lo que ninguno verá

día...

oh vientos oh sol
oh elementos
un rictus pompeyano en mis labios perfecto
oh viento oh soles
oh lamento
un cactus en la duna desafecto
tablillas lineal Z
escritura silábica

un código de aquí a mil años
y hasta entonces
oh sol
oh llaga
oh calípolis

51

poema de la experiencia

"...la belleza, en razón de su apariencia, siempre
huye doblemente: del que utiliza el intelecto,
por temor; y del amante, por angustia."

Una vez más Jacinto tentó los delicados filamentos
de las ideas en su mente,
mientras su corazón se encogía barruntando, temiendo,
sospechando
quizá el kantismo, el cristianismo, el sartrismo eran
cosas podridas y de mala leche,
como cruzarse con gatos negros en la azotea
o pasar debajo de una escalera a una determinada edad
y quedar con la suerte malograda para siempre.
En la resolana los árboles ardían de un verde nítido
que casi podía saborear.
Se sintió aliviado.
Qué importaban ahora los problemas insolubles
del marxismo accidental, o la teología cismática,
escaleras que subía y bajaba en vano.
Tuvo la certeza de que por mucho que pensara
y se aplicara en un ejercicio espiritual casi jesuita,
jamás llegaría a la esencia resplandeciente de Amado.
Ni al núcleo oscuro de Jano.
Ellos serían inalcanzables siempre,

más lejanos que un libro en una de esas bibliotecas
que tanto le gustaba citar.

Ocasionalmente, la luz y la oscuridad que ellos
desprendieran
rebotaría sobre algún ángulo cualquiera de su vida
y daría prestancia a las palabras que entonces
pronunciara.

Pero más allá de esa opaca o brillante radiación
todo carecería de sentido.

Esto se dijo con amarga e inaudible sinceridad,
y volvió a posar los ojos en la frase:

"La belleza odia al entendimiento..."

La gente amanece en las calles
sin volver a los tenues cuchitriles
donde dejaron los muebles y las sábanas
alguno tararea una canción
y entre los pasos de la multitud que puebla el aire
yo distingo los pasos del Sonámbulo:
aquel que va de abrigo negro y con sombrero
y va arduamente pues huella lo soñado
alguno cree saber su nombre y lo grita queriendo desvelarlo
pero Jano, el cultor de la cábala, puede jurar que es
incognoscible
y así ha de dormir hasta el fin de los siglos

Amado piensa en el tiempo que avanza derribando las
fachadas / los estilos/
pero no se incluye a sí mismo en su corriente,
ni reconoce cambios, matices, variaciones.
Había sido puesto en el mundo como un bloque de
piedra en el curso de un río,
y el río debía amoldarse a esa presencia, rozarla, rodearla,
admitiéndola... es decir,
el mundo debía.

Si el río es el tiempo, la roca, Amado.
Pero si el tiempo es un río/ el mundo no es un río,
es algo duro, inflexible, más pétreo que tú/ y aun al río
—digo—
cabe al menos suponerle un curso determinado, un cauce,
una madre...
una cierta fijeza independiente de cada voluntad.
Independiente del que amanece en las calles, del que grita
mi nombre.
Independiente del Sonámbulo y de mí.

Fragments en una hoja escrita por Jano:
"Harto, hartu de encontrar la botella de Trópico
en el baño vacía,
hartu de los mocos y las babas, hartu de los lloriqueos
.....
Los bellos ojos verdes me miran
Los bellos y femeninos ojos me miran
Los bellos ojos verdes me miran con odio".

Una noche Amado comprendió: padre-botella,
madre-ojos, y no pudo dormir.
Supo en ese instante que a miles de kilómetros de
distancia,
en el corazón mugriento del distrito
alguien lo odiaba por la comprensión, lo amaba
por lo mismo.

Amado amanece en las calles
sin volver al tenue cuchitril en que dejó los muebles
y las sábanas.
Alguien tararea una canción

El alumbrado de la calle entraba por la ventana y dibujaba
un rectángulo blanco y perfecto.

Estaban a oscuras paseando los ojos en las sombras
para terminar absortos en la blanca superficie.
Jacinto dijo: "Hay gente que se echa candado. Se bloquea.
Algunos lo hacen cuando son muy jóvenes,
entonces el problema es más grande
porque pasa mucho tiempo antes de que se decidan a abrir
la cerradura.

La llave se ha perdido y hay que forzar la entrada..."
Amado escuchaba y el cuadrilátero blanco se había
convertido en el único ojo de la verdad.

Se dijo: "Estas palabras no han nacido aquí y ahora;
vienen de otra conversación, con otro intento..."

Cerró los ojos y el cuadrilátero blanco se convirtió en esa
puerta impenetrable para Jacinto. Amado sonrió,
pues él pasaba de forzar entradas, perder llaves,
abrir candados...

No era necesario.

Lo real era lo que venía súbito y entero, nada más.

Alguien aún tararea una canción
entre los pasos de la multitud
contra ella
alguien tararea una canción

El bifronte se enardece ante el pasado y es frío ante
el porvenir.

Su cerebro se divide y lee:

"El entendimiento odia a la belleza..."

Y es como si alguien soplara el corno de la luna
sobre las cabezas que duermen bellamente.

La yerba apisonada por el peso de las siluetas se
despereza y vibra.

Ellos reviven sobresaltados.

El Sonámbulo ha gritado sus nombres.

sé que no llegará el poema
que prometes en tus cartas

no muy lejos
se oye el ruido
de las almas que se separan de los cuerpos

caen ministros
al pantano

vendrán mensajes
a centenares
y aun un retrato vendrá muy añorado

tengo miedo
tú vacilas ante cada palabra
dices icámara! iacción!
nada acontece

tu navecilla de papel con cuatro letras
se estrella en la costa de Cornwall
el faro está apagado para siempre

sueño asomada al balcón con aquel viejo verso:
ipresos políticos libertad! iamnistía general!

a esta hora de la tarde el reparto de la realidad
ya ha comenzado
y te toca ese estribillo impronunciabile
apenas un poema delecto

pero yo no quiero nada

ya no prometas, no jures,
escucha no más cómo lo que no está escrito
llena el tiempo,
cómo deshace el horizonte, y tiembla

DE LA SALA EN EL ANGULO OSCURO: CINE Y POESÍA VANGUARDISTA PERUANA / Mirko Lauer

Muchas manifestaciones culturales de los años 10 y 20 fueron como pararrayos enarbolados frente a lo nuevo y a lo desconocido con la esperanza de atraerlos. Predisposición que acaso supuso un convencimiento de que la apariencia puede convocar a la esencia, o incluso ser una esencia en sí misma. Los poetas no fueron inmunes a este encantamiento, y nada movilizó tanto su inquietud medianera entre lo real y lo aparente como el cine. La filmación fue vista como una fase superior de la escritura, y circulaba la idea, algo alquímica, de que había una cierta manera de escribir capaz de elevarse a las alturas de lo cinematográfico o de calar en sus profundidades, sin necesidad de cámara, utilizando la página en blanco como pantalla. Así a la palabra "cine" y a sus derivados empezaron a brotarles nuevas resonancias.

En un panorama del vanguardismo publicado en 1928 Federico Bolaños comenta de su texto: "contrayéndose el presente esbozo a la filmación rápida del movimiento lírico".¹ En *Amauta* el crítico mexicano llamado Dr. Atl, llama "Cinemática mexicana" a una serie de apuntes breves.² La sección de notas cortas, variadas y rápidas de *Trampolín* se llama "Bazar de novedades / cine de nuevas estéticas".³ En Arequipa César A. Rodríguez pide "Dar a las llantas del suceso / la impulsividad cinematográfica / y enchufar -codo con codo- / todas las diferencias del paisaje" y ve "pasar los esqueletos de las urbes / por el cinematógrafo de Spengler".⁴ En todos estos casos el cine es una suerte de taquigrafía

¹ "Inventario de vanguardia", *La revista semanal*, Lima, 1928, II, N° 53:38; N°55:42-43.

² *Amauta*, Lima, 1926, N°3:27.

³ *Trampolín*, Lima, 1926.

⁴ "Solo de clarinete en homenaje del homúnculo izquierdista", *Chirapu*, Arequipa, 1928:4.

para la velocidad que parecían exigir los tiempos, aquello que María Wiesse llamó por entonces “el ritmo intenso y nervioso del cinema”, que concordaba con el de la vida moderna. En ese ritmo Wiesse ve el anhelo de “emociones fuertes, y al mismo tiempo fugaces”.⁵

Las celebraciones del nuevo medio eran variadas, pero la mayoría de ellas convergía hacia temas de la velocidad y el tiempo, como en los versos de Juan José Lora “Hurra, finos atletas, / cinematográficos como Valentino!”⁶ y “Un florentino paisaje de alegría. / Un velódromo de cinematografismo mundial”.⁷ Serafín Delmar concibe “un equipaje surtido de ilusiones y cinemismo raro de proyectos”. También crea un personaje “supercosmopolita” que “hoy es el único hombre libre sin procedencia, con absoluto desconocimiento de la vida, pero cree que es una cinta cinematográfica tomada en Alemania durante la guerra y con el concurso de los Zepelines”.⁸ El de la cinematografía es un culto a las nuevas formas del movimiento y a los ambientes recién llegados que en algunos casos “regresiona” y llega a diluirse en puro lirismo, como en el verso de Magda Portal “celuloide ahumado / frutos del trópico”⁹ o los de José Alfredo Hernández “La rosa sonófora como el cine” o “Rui señor de palo y pico de celuloide”.¹⁰

En cambio para César Vallejo mencionar la palabra *cinema* en un poema equivale a una suerte de profanación, pues la poesía es una actividad perfectamente capaz de incorporar lo cinematográfico a sus propios términos. Vallejo está entre quienes piensan que la poesía, cuando es suficientemente nueva –en el sentido de renovadora de la sensibilidad– puede suscitar las mismas emociones que el cinema. Por eso plantea la obligación, y por tanto la posibilidad, de que la “emoción cinemática” se logre “de manera oscura y tácita, pero efectiva y humana” sin necesidad de usar la palabra *cinema* misma.¹¹ En esto

⁵ “Señales de nuestro tiempo”, *Amauta*, Lima, 1926, N°4:11-12.

⁶ “Eucaliptos”, *Amauta*, Lima, 1927, N°6:13.

⁷ “Se fue Isadora Duncan”, *Jarana*, Lima, 1927, N°1:3.

⁸ *El derecho de matar*, Lima, 1926 [Libro que reúne textos de Delmar y de Magda Portal].

⁹ *Una esperanza y el mar. Varios poemas a la misma distancia*, Lima, Editorial Minerva, 1927:81.

¹⁰ *Tren*, Lima, 1931. Reproducido en Hueso número N°34, 1999.

¹¹ “Poesía nueva”, *Favorables-Paris-Poema*, París, 1926, N°1. Reproducido en *Amauta*, Lima, 1926, N°3. Flora Süsseking en *Cinematograph of Words. Literature, Technique and Modernization in*

hay una valiosa intuición, temprana en términos peruanos, de que lo cinematográfico además de una tecnología es un lenguaje. Pero a la vez hay una cierta incompreensión del impacto específico de la técnica en la comunicación. La idea es que al lado de las posiciones que intentan unificar los términos de los diversos tipos de lenguajes disponibles y llevarlos a revelar su común denominador espiritual, hay quienes se limitan –por ocio, por falta de talento- a señalar la novedad con el dedo (esfuerzo cuyo ejemplo más conocido sería el *collage*). Esto irrita al poeta en París, y lo lleva a declarar que “al celestinaje del claro de luna en poesía ha sucedido el celestinaje del cinema”.¹²

Pero Jorge Basadre anota que muchas novedades técnicas no son sino prolongaciones de una mecánica básica, pero diferenciada, y en esa medida imposible del fundir en una intercambiabilidad de las emociones: “sobre el arte gravita la máquina, y lo hace dándole nuevos órganos como sucede con el periodismo, el fonógrafo y el cinema”.¹³ Es una forma de argumentar parecida a la que utilizó Marshall McLuhan medio siglo más tarde, cuando afirmó que el mundo de la comunicación contemporánea no es sino la suma de otras tantas prolongaciones de los diversos sentidos humanos.¹⁴ Para Basadre “[e]l fonógrafo (...) es la imprenta de la música. La fotografía es la imprenta de la realidad exterior; pero da lugar al cinema”. El cinema en cambio es “arte autónomo y formidable [que] apenas atisba su formidable poder sobre el espacio, el tiempo y todas las realidades”, al grado que para él “[h]ay en Hollywood y en Moscú los mismos espasmos de parto”.¹⁵ McLuhan

Brazil (Stanford CA, Stanford University Press, 1997:29) menciona que el vanguardista brasileño Joao do Rio presenta en 1910 “la imagen de un cinematógrafo de palabras para referirse a una literatura que funcionaría de manera similar a los modernos aparatos de producción y de reproducción de imágenes técnicas”. Para la autora hay obras literarias de Oswald o de Mario de Andrade de los años 20 que son “una literatura cinemática, en sintonía con una concepción distinta de cinema, y despreocupada de si es leída como una película o de mencionar el biógrafo o el cinematógrafo; una literatura que ya no está bajo el impacto de la sorpresa, que conversa irónicamente con las nuevas técnicas y formas de percepción, que no siente la necesidad de mencionar obsesivamente las películas, sino más bien se apropia de los elementos de la cinematografía que le interesan y los redefine de acuerdo a sus propios propósitos”.

¹² “Se prohíbe hablar al piloto”, *Favorables-París-Poema*, París, 1926, Nº2.

¹³ “La estética de la superstición”, *Jarana*, Lima, 1927, Nº1:2.

¹⁴ *Understanding Media*, Londres, Sphere Books, 1969.

¹⁵ *Equivocaciones, ensayos sobre literatura penúltima*, Lima, Casa Editora La Opinión Nacional, 1928:46.

dice que “[s]i el cine funde lo mecánico y lo orgánico en un mundo de formas ondulantes, también se vincula a la tecnología de lo impreso. El lector al proyectar palabras, digamos, tiene que seguir las secuencias de blanco y negro en fotos fijas que es la tipografía, y aportar su propia banda sonora”.¹⁶

Quizás fue por esta afinidad que los poetas vanguardistas locales se interesaron más por el *acto* cinematográfico final (sesión, proyección, y el espacio de ambos) que por las historias proyectadas sobre la pantalla. El medio cinematográfico como entorno técnico y físico, no las historias. Así, la proyección cinematográfica, una apariencia esencial ella misma, a través de la cual el cine revela los mecanismos de su existencia en un espacio cerrado, fue una de las manifestaciones artísticas más cantadas y exploradas por los poetas vanguardistas. Hay poemarios que desde el título son un homenaje al cine, como *Hollywood (Relatos contemporáneos)* (1931), de Xavier Abril, o *Cinema de los sentidos puros* (1931) de Enrique Peña Barrenechea, y hay numerosos poemas dedicados a presentar, comentar, capturar o replicar una particular versión de lo cinemático. César Alfredo Miró Quesada transmite bien esta forma de encantamiento especializado frente al cine:

Las audiencias oscuras del cinema tienen ya más parroquia que los templos de todos los cultos, más afiliados que los mítines de todas las confesiones. (...) La moderna sala de cine ha suprimido los palcos y el paraíso; ha dividido la sociedad en dos clases; ha fundado la democracia burguesa del espectáculo.¹⁷

Acaso la novedad técnica que más impactó en los poetas vanguardistas peruanos fue el proyector de cine, en cuanto máquina que sobre una pantalla representa a otras máquinas modernas, las mismas que interesaron a los vanguardistas. Vallejo revela aguda conciencia de lo que significa participar en el acto de la proyección, cuando dice “La ventaja del cinema está en que nosotros vemos cara a cara a

¹⁶ *Op. cit.*: 303

¹⁷ *Hollywood. La ciudad imaginaria*, Los Angeles, Imprenta de la revista México, 1939:9-10. [como César Miró]

los artistas, mientras que ellos no nos ven".¹⁸ También es parte de este impulso voyeurista el gusto que expresa en otra parte Vallejo por el silencio que reina en la sala de proyección del cine mudo. Es interesante que en el mismo carnet Vallejo diga "Cuando leo, parece que me miro en el espejo".¹⁹ Es la idea que la página nos devuelve nuestra mirada, mientras que la pantalla nos enfrenta a un rostro ajeno, como dos experiencias radicalmente distintas en un mismo proceso.

Ricardo Bedoya establece que hacia fines de los años 10 ya había en el Perú un cierto público urbano, limeño y del interior, bastante familiarizado con el cine.²⁰ Las primeras proyecciones públicas son de fines del siglo XX, casi seguro que desde 1897, en el restaurante Jardín de Estrasburgo; la primera sala de cine es de 1909. Violeta Nuñez Gorriti anota que había ya actividad exhibidora suficiente en 1912 como para justificar un *Primer reglamento de cinematógrafos*.²¹ Aun así, los poemas vanguardistas transmiten una sensación de primer deslumbramiento, hasta de inocencia en el contacto cultural.²² Pero la actitud maravillada no es propiamente con el cine, sino con la capacidad del cine para redefinir el escenario poético, en el sentido de espacio de encuentro del poeta con el poema, y con la función de cine como nueva dimensión de la experiencia. Función de cine entendida como horas de penumbra tecnológica en las que se puede ver el mundo como desde el interior de una *cámara lúcida*, como metáfora de la realidad, como pie para la construcción del escenario poético, cuyo sentido es percibir la luz desde la penumbra.

Stephen Kern señala que

en el *fin de siècle* la flecha del tiempo no siempre volaba recta y cierta. Este desafío se fundaba en dos desarrollos tecnológicos: la luz eléc-

¹⁸ "Del carnet de 1932", *Contra el secreto profesional*, Lima, Mosca Azul Editores, 1973:86.

¹⁹ *Op. cit.*:83

²⁰ *100 años de cine en el Perú. Una historia crítica*, Lima, 1995, Universidad de Lima, 460pp.

²¹ *Pitas y Alambre. La época de oro del cine peruano 1935-1950*, Lima, Editorial Colmillo Blanco, 1990:24.

²² Para un panorama de relaciones de algunos autores latinoamericanos con Hollywood a comienzos de siglo, véase: Jason Borge, "Hollywood Revisions: Cinematic Imaginary in Quiroga and Monteiro Lobato", *Journal Of Latin American Cultural Studies*, Londres, Vol N°10, N°3:311-323, 2001.

trica y el cine. (...) El cine presentaba diversos fenómenos temporales que jugaban con la uniformidad y la irreversibilidad del tiempo.²³

Por eso, añade Kern, “[e]n 1916 los futuristas saludaron la capacidad del cine para `darle a la inteligencia un prodigioso sentido de simultaneidad y omnipresencia’”.²⁴ En efecto, con el cine no solo se difunde un trastocamiento de la percepción de las coordenadas convencionales del tiempo, sino también el prestigio del movimiento rápido. Vallejo, en una discreta coincidencia con Marinetti, dice que “[e]l ruido de un carro, cuando este va lentamente, es feo y desagradable. Cuando va rápidamente, se torna melodioso”.²⁵ No solo se prestigia el movimiento de las máquinas, sino el de las personas vinculadas a ellas. Un grupo de ellas fueron los deportistas, mecánicos a su manera, poderosos y veloces. Lora los canta así: “!Hurra, finos atletas, / cinematográficos como Valentino, / excelentes tanguistas, / figurines modernos”.²⁶ En un poema del mismo año Vallejo dice que “[c]uando un órgano ejerce su función con plenitud, no hay malicia posible en el cuerpo. En el momento en que el tenista lanza magistralmente su bola, le posee una inocencia totalmente animal”.²⁷ El texto evoca al lado de la inocencia zoológica una perfección mecánica. La asociación más frecuente es la del deporte con la buena vida burguesa moderna y con un cierto retintín decadente, cuando se trata de deportes considerados elegantes. Enrique Bustamante y Ballivián lo resume muy bien en “Sport”, un poema emblemático de buena parte del ethos vanguardista, incluso en lo de una vaga misoginia:

Rubia sporwoman / cocotte, / raqueta de tennis / espuma de champán / y cabaret, / eres como una pelota / de foot-ball / que vas rebotando / y bailando / borracha de Shimmy / y de fox-trot. // Ríes / fresca y rubia / al recibir patadas, porque tú / como los hombres / estás loca de foot-ball²⁸

²³ *The Culture of Time and Space 1880-1918*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1983:29.

²⁴ *Op. cit.*:71.

²⁵ *Obra poética completa*, Lima, Mosca Azul Editores, 1974:42.

²⁶ *Op. cit.*

²⁷ “De feuerbach a marx”, *Contra el secreto profesional*, Lima, Mosca Azul Editores, 1983:13.

²⁸ *Antipoemas*, Buenos Aires, Ediciones El Inca, 1927:15-16.

El otro grupo prestigioso para los vanguardistas fue el de los cómicos que parodiaron la relación hombre-máquina en el cine, con Charles Chaplin (1889-1977), Buster Keaton (1895-1966) y Harold Lloyd (1894-1971) en la cumbre del nuevo olimpo.²⁹ El vanguardismo poético local muy rara vez alcanzó las aceleraciones de sus inspiradores del norte, pero sí practicó una “velocidad gramatical” bastante mayor que la de los modernistas. La figura de la pantalla que para los vanguardistas peruanos mejor parece haber articulado críticamente el mundo del cine con el de la tecnología fue Chaplin. El inglés fue una figura ambivalente que fascinó por igual a los vanguardistas y a sus críticos. Basadre declara a Chaplin “único caso en que la vanguardia se ha acercado a un cómico”.³⁰ Vallejo lo proclama “un comunista rojo e integral”.³¹ Chaplin fue una demostración de que hay posibilidades de una presencia e incluso de una crítica romántica en, y de, la modernidad técnica; los textos críticos acaso vieron esa actitud como una tarea, como en el caso de Vallejo. Además es importante la cercanía de Chaplin al Partido Comunista de aquellos años, lo cual tiene que ver con el debate local sobre una nueva sensibilidad. En una crónica de 1927 Vallejo menciona que en París se desarrollaba una polémica en torno a Chaplin que era en verdad una polémica acerca del cine mismo como medio. En varios textos sobre Chaplin este es visto además como una suerte de habitante privilegiado del espacio de la proyección. Waldo Frank advierte algo de las relaciones de Chaplin con la pantalla:

El tema de la película de Chaplin es Chaplin mismo en relación (oposición) con el mundo. Chaplin transita por él (...) La forma de la película de Chaplin es la de su propio cuerpo, realizado por el mundo: su cuerpo convertido en una máscara...³²

²⁹ En 1929 Rafael Alberti publica “Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos”, una serie de cuatro poemas vanguardistas en homenaje a estos tres actores. Sobre Chaplin, véase Xavier Abril, “Radiografía de Chaplin”, *Amauta*, Lima, 1929, N.º. 20:73-76; Waldo Frank, “Retrato de Charlie Chaplin”, *Amauta*, Lima, 1929, N.º.26:29-37; César Vallejo, “La pasión de Charles Chaplin”, 1928, en *Crónicas*, México, UNAM Vol I: 230-231; Blaise Cendrars, “Si j’étais Charlot (1929)”, *Revue des sciences humaines*, Paris, Vol. LXXXII, N.º. 216, oct.-dic. 1989:183-203.

³⁰ “La estética de la superstición”, *Jarana*, Lima, 1927, N.º1:2.

³¹ *Obra poética*:230-231.

³² Frank, *op. cit.*:32

También Abril ve a Chaplin como la figura central de lo cinematográfico, y lo hace a través de un lente tecnológico. Plantea que “la soledad de Chaplin está en el Polo más que en el Circo, que es una manera cablegráfica, radiográfica del Polo”, que “Chaplin tiene la técnica prestada al pobre”,³³ que “Chaplin debería manufacturarse. Así como se compra una villa o un automóvil, se debería comprar un Chaplin”,³⁴ y que “Chaplin inaugura la NUEVA HUMANIDAD”.³⁵ Asimismo ve a Chaplin como un articulador de lo contemporáneo:

Yo sufro como en una película de Charles Chaplin. Todos comen tallarines y miran. Comen y miran. Lo mismo se ve repetido en los espejos. Comen lo del día: noticias, automóviles, humo, mujeres, paredes. Cinema. Conciencia de lo que no vimos. Eso que a veces dobla por nuestros ojos, por la radio de la foto hacia Los Angeles. / Todo va a Nueva York y por sus calles. El lente de la vida toma todos los pies.³⁶

José Luis Ayala afirma que el deseo original de Carlos Oquendo de Amat, explicado varias veces por el poeta a lo largo de su breve vida, era que *Cinco metros* hubiera sido “un libro-filmes con páginas de celuloide”, una “cinta de cinemapoemas”, con una poesía en movimiento.³⁷ En esto viene implícito el deseo de ver sus propios poemas, y su poesía, como una proyección. Al final parte de su deseo se cumple, como nos hace notar Raúl Bueno: “la novena página convencional del libro [*Cinco metros*] con su sola inscripción, *Intermedio, 10 minutos*, tiende un puente entre los contenidos referentes a lo cinematográfico, en los que abunda el poemario, y la forma continua de la extensa página, que recuerda la naturaleza cintiforme del celuloide”.³⁸ Serafín Delmar define el ámbito de su existencia como “este cuarto geométrico donde estoy arrastrándome de pared en pared” y luego se refiere a

³³ “Radiografía de Chaplin”, *Amauta*, Lima, 1926, N°20: 73-76.

³⁴ *Op. cit.*:74.

³⁵ *Op. cit.*:76.

³⁶ “Difícil trabajo”, *Amauta*, Lima, 1930, N°28.

³⁷ Carlos Oquendo de Amat. *Cien metros de biografía, crítica y poesía de un poeta vanguardista itinerante. De la subversión romántica a la utopía social*, Lima, Editorial Horizonte, 1998.

³⁸ “Aproximación teórico-metodológica e ilustración sumaria mediante el estudio de 5 metros de poemas de Oquendo de Amat”, Lima, 1980:115.

“las esquinas de mi vida”,³⁹ acaso evocaciones de una sala de proyección. En un texto rescatado por Ayala, Oquendo de Amat vaticina, con una mezcla de precisión y deslumbramiento que “Entonces / los barcos pasarán en celuloideas a colores / no poemas objetos estéticos estáticos / SINO /móviles imágenes asimétricas”.⁴⁰ El tipo de atracción que siente Oquendo de Amat es expresado también, de manera casi directa, por José Hernández:

Aún me creo cinema. / Siento la voz hiriente del garabato de mi alma; pero allá en la lejanía de ese frío que entra por el ventanal de mi boca. / ¡Cuántas veces habré llorado alabastros, mientras tú dibujabas figuras en los vientos de la noche!⁴¹

Una lectura posible es que la boca-ventanal del poeta es una pantalla a través de la cual ingresa una historia a la penumbra de su cuerpo. Boca-ventanal como la porción más iluminada en un espacio de penumbra. En el poema “Pantalla” de Nazario Chávez Aliaga aparece más o menos desarrollada la visión del cine como medio y máquina:

Como una película de estreno / pasa por la pantalla de mi memoria / tu recuerdo...; / a esta noche tragicómica / llena de tanta gente incierta / asiste todo el mundo: YO. // Las sombras se retuercen, / como manadas de osos heridos, / de muerte; / en todos los ángulos de mi vida, / esta noche, / que bien que arden los focos. // Ruidos fuertes de profanación; / miradas que vienen de ojos nunca vistos; / aullidos de perros somnolientos, / aullidos que van como ríos / sobre la superficie del silencio: / voces que se empapan en lluvia: / todo anuncia la hora / de invadir el teatro / sin pagar un centavo.⁴²

Al igual que Hernández, Chávez Aliaga se metaforiza como cinema. En este texto el autor se presenta a sí mismo como un dispositivo cinematográfico en el cual su memoria tiene (o es) una pantalla sobre la cual son proyectados los recuerdos. Recordar a una persona convierte al

³⁹ En “Film”, *El derecho de matar*, La Paz, Imp. Continental, s/f. (1926)

⁴⁰ *Op. cit.*:364.

⁴¹ *Op. cit.*

⁴² *Huerto de lilas. Poemas*, Cajamarca, Tipografía y encuadernación El Perú, 1927:61.

autor en espectador de lo que transcurre en la pantalla de su memoria.⁴³ El siguiente paso en la identificación con una sala de proyecciones es la aparición de “gente incierta” que es un conjunto de sombras, tema que en otras partes de su libro de 1927 aparece vinculado a la idea que la vida es imprecisión y “floja memoria”.⁴⁴

Estos seres de sombra, personajes de la indecisión y la duda del poeta⁴⁵ “se retuercen” al ser alumbrados a consecuencia del acto de la proyección. El espectáculo de la vida del autor, iluminado por el haz de luz de proyección cinematográfica, revela que esta tiene ángulos donde arden focos, y que el poeta está solo: “Todo el mundo: Yo”. Luego aparecen ruidos anunciadores del momento en que debe empezar la función; entonces el poeta debe “invadir” el espacio de la proyección y la representación. Los ruidos son lóbregos y se deslizan sobre una “superficie del silencio” que es impenetrable, o cuando menos impermeable: es la pantalla otra vez, con imágenes que sinestésicamente “suenan a la vista”. La superficie es de silencio entre otras cosas porque la primera película sonora llegó al país en 1929. Lo que Chávez Aliaga intenta es realizar una fusión del cine con la vida. En los poemas que entran a lo cinematográfico más en detalle hay una tendencia a completar el acto de la proyección, algo que puede relacionarse con uno de los nexos poesía-cine: la poesía “suenan”, en cuanto puede ser llevada a la voz mediante la lectura, mientras que el cine mudo es precisamente eso. McLuhan piensa que “con el cine mudo automáticamente suministramos el sonido en nuestro fuero interno en forma de `cierre`”.⁴⁶ La función de cine a la vez define y enmarca la realidad del poeta. Slavoj Žižek dice que “el marco siempre está incluido en, es parte del, contenido enmarcado: en el *modernism* la teoría sobre la obra siempre viene incluida en la obra”.⁴⁷ Así como hay películas en que la historia narrada

⁴³ Süsskind, *Op. cit.*:27. Joao de Rio (ver nota N°11) veía la vida “como un “enorme cinematógrafo” donde “cada hombre tiene un cinematógrafo en su cráneo, operado por la imaginación”: “uno no tiene sino que cerrar el ojo para ver a las películas proyectarse sobre el córtex a increíble velocidad”.

⁴⁴ *Op. cit.*:39.

⁴⁵ *Op. cit.*:29.

⁴⁶ *Op. cit.*:306.

⁴⁷ “From Joyce-The-Symptom to the Symptom of Power”, *Lacanian Ink*, 1997, N°.11.

revela los mecanismos de su producción —“La noche americana” de François Truffaut (1972) o “La Rosa Púrpura del Cairo” de Woody Allen (1985)— el poema de Chávez Aliaga utiliza la función cinematográfica para tratar de revelar lo que sucede con su vida, homologándola con la manera como la proyección cinematográfica organiza las experiencias en los dos espacios comunicantes de la pantalla y de la sala de proyección. Esto incluye identificar en un punto de los 360 grados de la realidad perceptible una ventana hacia otra realidad con “leyes iguales pero diferentes”. Esto se advierte en uno de los poemas de Carlos Oquendo de Amat⁴⁸:

Para observarla
 HE SA LI DO
 RE PE TI DO
 POR 25 VEN TA-
 NAS

Aquí además del intento de reproducir un ventanal, hay la reproducción de una pantalla cinematográfica fragmentada en imágenes, y un lenguaje poético cuya base tipográfica ha sido fragmentada, o si se prefiere, reordenada por las leyes de lo visual no lineal. En el verso “tú que llevas prendido un cine en la mejilla”,⁴⁹ Oquendo de Amat vuelve a ensayar este tipo de metonimia entre una superficie y un medio de expresión. Nicanor de la Fuente también utiliza el recurso un poco antes: “yo te cedí una entrada a la platea / del cinema de mi alma. / Había mucha gente que pasaba / con ojos distraídos una cinta / de amor en las miradas”.⁵⁰ También Delmar asume esta manera de mirar las cosas: “un cinema de paisajes en los vidrios”⁵¹, “y lloró en los ojos cinemas —ventanas del tren,⁵² “LA PESTE LA MISERIA EL HAMBRE / cinema arrancado i / frente a mí”.⁵³ En los tres versos de Delmar el cine

⁴⁸ “new york”, *Cinco metros de poemas*, 1927 [la que circula aun es la de Ediciones Copé, Lima, de los años 80, edición facsimilar de la primera]

⁴⁹ “compañera”, *Op.cit.*

⁵⁰ *Las barajas y los dados del alba*, Chiclayo, Carmona editor, 1938:87 [poemas escritos de 1924 a 1928].

⁵¹ *Radiogramas del Pacífico*, Lima, Editorial Minerva, 1927:33.

⁵² *Op. Cit.*:41.

⁵³ *Op. cit.*:62.

rodea al poeta fundido y confundido con la vida cotidiana, y a la vez el poeta es parte del tinglado fílmico. Vidrios y ventanas hacen de pantalla, y el autor aparece como el espectador perfecto incorporado a la producción, como en la mencionada película de Allen. En cambio la historia que se desarrolla sobre la pantalla por momentos les produce cierto rechazo a los poetas. Como si el discurso narrativo del poeta que acude a lo cinematográfico no viera con buenos ojos la competencia. Portal dice “Qué jadeo el de esta Noche / en la pantalla rosa / donde quema sus alas mi alegría”.⁵⁴ Más positiva la visión de Amador Huanka, quien ve su cuerpo entero como una proyección de sí mismo: “donde apenas sonreía el / paisaje de mis ojos // trágicamente / tendí los brazos al infinito / donde jugué con el viento / y a la media vuelta de mi / vida / me di conmigo”.⁵⁵ O la visión de de la Fuente: “proyectaba en tus ojos / un film de lágrimas / la angustia”.⁵⁶ Pero en todos los casos, la identificación de los poetas con el cine, visto en cualquiera de sus facetas, era natural, casi obligatoria. Pues como dice Roman Jakobson, a Keaton, Chaplin o Eisenstein “les debemos el haber liberado la metonimia de su sujeción a las asociaciones por contigüidad puramente mecánicas, el haber roto, en los procesos metafóricos, el yugo de la similitud demasiado evidente y obsesiva”.⁵⁷

Si bien una deducción que caía por su propio peso era que el rápido barajarse de las imágenes poéticas podía aproximarse en algo a las técnicas de montaje cinematográfico⁵⁸, hubo, como hemos visto, otros intereses poéticos vanguardistas en torno a lo cinematográfico. Hay quienes como Drucker ven el nacimiento de la visualidad poética en el trabajo de Mallarmé, pero también hay que considerar esos otros espacios de generación de visualidad que fueron acto, el espacio y sobre

⁵⁴ *Op. cit.*:55.

⁵⁵ “Película”, *Trampolín*, Lima, 1926.

⁵⁶ *Op. cit.*:37

⁵⁷ *Lingüística, poética, tiempo. Conversaciones con Krystina Pomorska*, Barcelona, Crítica, 1981:133.

⁵⁸ César A. Rodríguez llega a darle a la metáfora cinematográfica un aliento cósmico cuando escribe “te entretienes / en ver pasar los esqueletos de las urbes / por el cinematógrafo de Spengler” (“Solo de clarinete en homenaje del homúnculo izquierdista”, *Chirapu*, Arequipa, No.3).

todo el efecto de la proyección. La emoción cinemática que reclama Vallejo no pudo haber sido sólo la reproducción poética de lo fílmico, sino también la del sentimiento que produce la inmersión en la penumbra habitada de la exhibición misma. Sería la conversión en realidad de la frase de Francis de Miomandre, tan sugerente en el contexto de la vanguardia: "El cinema es el trasatlántico del pobre".⁵⁹ Aunque Bueno sugiere que la visión, la emoción o la experiencia ambiental del cine son específicas para cada realidad:

Sí, estoy de acuerdo con que la cámara y la ventana tienden una línea de separación entre lo contemplado y el sujeto que contempla, pero esa línea es menos importante y hasta soluble entre los latinoamericanos, para quienes la línea que de veras cuenta es la existente entre el sujeto de la contemplación y lo no contemplado: lo que no se quiere o no se puede ver y que es una realidad deficitaria y premoderna.⁶⁰

Uno de los efectos de la línea divisoria contemplador/contemplado es la identificación o, en otros casos, la confusión del cine con la vida, y el deseo de intercambiarlos, como otra manera de pasar al reino de la mayor libertad. McLuhan plantea que hay una manera pre-moderna de acercarse al cine o la fotografía, que él atribuye en exclusiva a los no letrados, que "no saben cómo fijar los ojos, como hacen los occidentales, a unos cuantos pies de la pantalla. En consecuencia mueven los ojos sobre la foto o la pantalla como podrían desplazar sus manos".⁶¹ Es la sensación que por momento dan algunas miradas poéticas sobre lo fílmico. Escribe Xavier Abril hacia 1926 "Muy a menudo me asaltan deseos de vivir en la pantalla (...) ¡Ser el habitante de una pantalla verde! ¡Dormir en tu sueño, desconocida de la // ciudad!".⁶² En la misma obra el poeta declara sufrir "como en una película de Charles Chaplin".⁶³ Para Delmar La Habana que visita es un

⁵⁹ Citada por Jorge Basadre, *op.cit.*:47.

⁶⁰ *Op. cit.*:30.

⁶¹ *Op. cit.*:306

⁶² Hollywood (relatos contemporáneos), Madrid, 1931:194.

⁶³ *Op. cit.*: 31

“cinematógrafo de crímenes”.⁶⁴ Alejandro Peralta dice: “tengo la cara de pantalla /en la ampolla amarilla”,⁶⁵ y Portal: “mis ojos lentes zeiss de ultrapotencia”.⁶⁶ Más tarde Abril se acerca a su manera al tema de la proyección al llamar al cine “Realidad de dos luces –una de ellas es uno– vemos lo que está pasando en nosotros. El cine –como el examen freudiano– es la constatación de nuestra realidad interior”.⁶⁷ Esta visión del cinematógrafo como una suerte de máquina para la introspección se diferencia muy claramente de la opinión de Abril sobre el cine como narración y lenguaje, aspecto en el cual ve que “responde a una realidad superada” debido a que “cuenta para la creación con formas geométricas, tangibles”. Abril le opone la imagen surrealista de “un cinema del sueño”, como en “Para mí la vida sigue siendo un continuado *film* de sueño”.

A la problemática de la proyección/lo proyectado habría que añadir que el interés por el tema de la fotografía, antecesora del cinema en ser inventada, pero simultánea a él en el ingreso a la industrialización y la difusión masiva, no vino realmente acompañado por un interés en la imagen fotográfica misma como producto final, sino por lo fotográfico como posibilidad transvestida del poeta. Es decir como espacio de la imagen invertida y de la mirada refleja del otro a través de la máquina. De alguna manera, el poeta pasa a través del mecanismo de la máquina, del lente y del proceso de revelado, como en los versos de Federico Bolaños “Estos recuerdos fotógrafos / no acaban de obtener el positivo / de la desesperación / AIRE PARA LAS ASPAS AMARILLAS DE MI ALMA”.⁶⁸ Luis de Rodrigo ve la cámara como un “ojo cúbico / cristalizado en berilos arcoiris / a la visión fotejénica / de otro hemisferio vital”.⁶⁹ Para Martín Adán la cámara Kodak es el atributo arquetípico de la extranjería y de los que percibe como sus rasgos: técnica, desconocimiento de lo local y **vocación turística** de explorarlo, activismo. En *La casa de cartón* describe a una residente extranjera en Barranco como “una cosa larga, nervuda,

⁶⁴ *El hombre de estos años*, México, Ediciones Apra, 1929:29.

⁶⁵ “Nocturno de los sapos”, Ande, Editorial Titikaka, Puno, 1926.

⁶⁶ *Op. cit.*:17.

⁶⁷ “Estética del sentido en la crítica nueva”, *Amauta*, Lima, 1929, N°24:52.

⁶⁸ “Candilejas”, *Boletín Titikaka [BT]*, 1927, No.8.

⁶⁹ “Parto”, *BT*, 1927, No.14.

roja, movilísima, que lleva una Kodak al costado”.⁷⁰ Pero el lenguaje del cine en sí mismo también atrajo a algunos vanguardistas peruanos, sobre todo a partir de los que Kern considera “dos aportes únicos al sentido de la distancia en las artes visuales”⁷¹: el corte rápido de una escena a otra, y el tipo de primer plano llamado *close-up*. Estos dos recursos son parte de un repertorio amplísimo de técnicas propias del cine que hacia 1916 ya incluía la posibilidad de acelerar, demorar, repetir o congelar imágenes. Esto está en la base del reclamo futurista de que se acelere el ritmo del lenguaje mediante el retiro de elementos gramaticales considerados superfluos. Las velocidades de la modernidad, en la mecánica y en el deporte, eran de los contenidos más apreciados por los nuevos públicos.

Más allá de sus primeros vínculos ideológicos y formales con el futurismo italiano, y su curiosidad por lo actual, el vanguardismo poético peruano no se preocupó realmente por el futuro, sino por el instante, en cuanto acto de llegada del presente. El presente a su vez fue tratado como la materialización de un “futuro anterior”, uno de los que pudo ser en otras circunstancias, entre ellos el que desarrolló la matriz cultural europea. Más aun, el vanguardismo no tuvo manera de concebir el tiempo nuevo sino como velocidad. Bolaños conjuga bien esta visión de las cosas cuando habla de “las tres potencias de la época: juventud, máquina y velocidad”.⁷² De preferencia, alta velocidad. Los poemas vanguardistas de Hidalgo en 1917 son básicamente cantos a la velocidad. Todavía en 1923 está escribiendo “125 kilómetros por hora. // se enrolla poco a poco / la cinta del camino”.⁷³ Para de la Fuente el 1° de mayo “es una polea que en vómitos de velocidad entona la internacional”.⁷⁴ Antenor Orrego autodefine al movimiento así: “Somos

⁷⁰ *La casa de cartón*, 1928, Lima, Talleres de Impresiones y Encuadernación Perú:23. Casi 40 años después, en *La mano desasida (Obra poética)*, Edubanco, Lima 1980), escrita a comienzos de los años 60, Adán sigue viendo a la cámara Kodak como el elemento definidor de lo que es un turista: “Con su cicerón y su Kodak y su maleta” (:158), “¡Esos turistas de la boina / y del Kodak y de la maleta! (:276).

⁷¹ *Op. cit.*:218.

⁷² *Ibid.*

⁷³ *Química del espíritu*, Buenos Aires, 1923, Imprenta Mercatali:47.

⁷⁴ *Op. cit.*:26.

los hombres del aeroplano y del radio y nuestra poesía tiene que ser el velívolo de nuestras emociones instantáneas y de nuestro pensamiento apresurado".⁷⁵ A diferencia de lo sucedido en el Perú, en Europa la idea de la llegada de lo nuevo vino acompañada de un deseo de destrucción del pasado, y por tanto de una encarnizada lucha contra él en los terrenos del lenguaje y de la actitud, de todo lo cual son paradigmáticos los futuristas italianos y rusos. Pero es que Italia y Rusia eran lugares donde el pasado era denso. El movimiento europeo reivindicaba, en su definición standard, la deliberada y controlada irracionalidad, la anarquía, el cinismo y el rechazo a las leyes de la belleza y de la organización social, como formas de cortar con el pasado. En cambio los vanguardistas peruanos casi no hablaron sobre el pasado peruano. En verdad resulta difícil imaginarlos atacando al Imperio Incaico, por ejemplo, como Marinetti lo hacía con la antigua Roma. De hecho los peruanos no lo hicieron, y no tocaron parte alguna del pasado, local o extranjero. De lo que tomaron distancia fue más bien de *la idea del pasado inmediato*, encarnada en aquellas mismas figuras que los criticaban a ellos por representar una novedad falsa, o por lo menos inútil. El tono de los vanguardistas locales buscó establecer un espacio público de *actualidad absoluta*, que en varios sentidos se contradecía con la experiencia de lo nacional, y anunciar los tiempos nuevos. Más que una campaña en regla contra el pasado, practicaron una discreta retro-fobia, que venía acompañada de una indiferencia frente al futuro. En cambio si uno observa el futurismo ruso, verá que uno de los primeros motores del movimiento fue el deseo de ir hacia adelante, de colonizar el porvenir. Muchas de las máquinas y sensaciones que trajo en su imaginaria la vanguardia local habían hecho su aparición física entre nosotros bastante antes. Pero el tiempo de las máquinas no es necesariamente el mismo que el de su presencia en el imaginario de los poetas. Como señala Bohn,

[l]as distorsiones del nexo tradicional entre espacio y tiempo producidas por los recientes avances en las comunicaciones

⁷⁵ "La obra poética de Nicanor de La Fuente" [se ha impreso LaPuenta], *Amauta*, 1928, N°15:7. Aparece como prólogo de *Las Barajas y los dados del alba* de de la Fuente.

(teléfonos, telegrafía) y en el transporte (aeroplanos, automóviles) se reflejan en una comparable fragmentación y distorsión en el poema. En cierto sentido, como comenta Daniel Delbrell, el poema [vanguardista] celebra nuestra moderna victoria sobre el tiempo y el espacio.⁷⁶

Pero al mismo tiempo esa victoria tiene un precio en el sometimiento de las personas a las leyes de los nuevos artefactos. De modo que Jochen Schulte-Sasse⁷⁷ plantea que la alegría vanguardista también puede ser percibida como una forma de resistencia a una maquinabilidad que avanza, y que no será denunciada con todas sus letras, como alienación, sino algunos años más tarde. “Tiempos Modernos”, el film de Chaplin sobre el sometimiento del hombre a la máquina, recién aparecerá en 1936. Aunque paradójicamente las máquinas en cuanto mecánicas, es decir repetitivas por definición, en el vanguardismo tienen que coexistir con una ideología de la vida como no-repetición, que es lo que le da sustento a las nociones de originalidad y de novedad.⁷⁸

La importancia de la relación de los poemas con lo nuevo y lo viejo no se debe tanto, o al menos no sólo, a las implicancias del actual debate modernidad/postmodernidad (que sin embargo insume de manera tangencial cuestiones de actualidad, inactualidad y tiempos) sino al choque o a la complementariedad entre diversas culturas de la periferia del capitalismo y la cultura del capitalismo transnacional. Nos referimos a debates como el del fundamentalismo contra la racionalidad occidental, el de la autodeterminación de las naciones autóctonas de América, el del reclamo de valores propios, de carácter autoritario por parte de varios gobiernos asiáticos, o el de los nacionalis-

⁷⁶ Willard Bohn, *The Aesthetics of Visual Poetry 1914-1928*, Cambridge MA, Cambridge University Press, 1986:17.

⁷⁷ Citado en Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996: XXII.

⁷⁸ Las naciones también demuestran actitudes diferenciadas respecto del tiempo. Por ejemplo, como nos dice Kern (:4), el contraste entre Austria-Hungría convencida de que su tiempo se agota, y Rusia, que se sentía con tiempo de más, es impresionante y aparece repetidamente relevado en documentos diplomáticos.

mos étnicos y culturales que recrudecen en diversas partes del mundo. No en vano Marshall Berman ha descrito a la modernidad sobre todo como una experiencia compartida del tiempo y del espacio, en algunos casos unida a la sensación de estar viviendo simultáneamente en dos mundos.⁷⁹ En los replanteamientos de nuevo/viejo (y el discurso poético vanguardista peruano 1916-1930 es uno de ellos) suele haber algunos patrones establecidos: el culto al progreso, el culto a lo propio (viejo en el sentido de ya existente, o nuevo en el sentido de nunca antes valorado), y la preocupación por parejas conceptuales como el universalismo/ parroquialismo, desgaste/ moda, olvido/descubrimiento, propio/común a todos. Es posible aproximarse al tiempo en los poetas vanguardistas peruanos como ficción social, es decir como discurso ajeno a los consensos nacidos de la constatación empírica individual o colectiva, como algo llamable tiempo inventado. Sus leyes son flexibles, parece puesto en el poema para ser cuestionado, tiene una relación juguetona con las necesidades de la juventud, no apunta hacia futuro alguno. Los vanguardistas se mueven en una suerte de presente perpetuo, y uno de los contextos de este tema es la ausencia en la cultura peruana del futuro en cuanto construcción cultural. Lo cual lleva a preguntas como ¿por qué a pesar del entusiasmo vanguardista por la máquina y los demás iconos de la modernidad, no ha habido preocupación por explorar futuros imaginarios (en el sentido de ciencia-ficción o de literatura fantástica) en nuestra literatura hasta los años 70? La respuesta a esta pregunta probablemente ha comenzado con la intensa preocupación académica, desde los años 70, precisamente, sobre qué tipo de ficción ha sido el pasado en las obras literarias peruanas. La poesía visual con su búsqueda de la simultaneidad que proporciona una proyección sobre pantalla y la visión de lo cinematográfico como pie para llegar a la función de cine son dos formas en que se expresan el tiempo y los tiempos en el discurso vanguardista.

⁷⁹ *Todo lo que es sólido se disuelve en el aire, La experiencia de la modernidad*, México, 1988, S.XXI.

No había en esos tiempos otro color para el tiempo que esa claridad parda que sigue a la hora de la oración cuando uno no es capaz de asegurar a ciencia cierta si es gente, animal o algo desconocido lo que viene por el camino. Por eso no se sabe cabalmente si taita Dios estaba con los ojos incordiados de tanto esforzarse por ver o no era sino un mal carpintero que no sabía reconocer a simple vista sus materiales de trabajo. Algo debió pasar seguro porque esa vez se pegó una confundida tan grande que no parecía Dios sino un pobre perro viejo con la nariz y los ojos nublados, sin capacidad para distinguir si era una lonja de carne o un pedazo de redaño lo que tenía delante. El hecho es que, a causa de que en esos tiempos lo mismo daba una cosa chiquita que una grande porque no había medida de nada, Dios llegó a creer que estas tierras donde ahora vive tanta gente no eran lo que eran, es decir, ese casco grandote de lajas y peñas redondeadas, sino un enorme tronco de chachacoma arrancado de raíz y abandonado en aquellas intemperies desoladas. Así que apenas vio el bulto suspiró aliviado diciendo mientras agarraba su azuela, por fin hallé el palo aparente, ahora podré hacerme el banco que tanto necesito para descansar, y sin pensarlo más levantó la azuela con ambas manos pero al dar el golpe sintió que la herramienta rebotaba con el filo vuelto astillas. Dios no pudo impedir que la sangre se le subiera a la cabeza pero apretó las quijadas y aguantó el aliento para detener los ventarrones de su cólera. Esto no puede pasarme a mí, dijo con los ojos prendidos en el cabo roto que había quedado en su mano. Lo iba a arrojar a los confines pero lo dejó caer al acordarse de que las cóleras de Dios tenían otros destinos en el mundo. Cuando logró por fin sosegar su ánimo, se rió a sus anchas

pues acababa de darse cuenta de que todo lo que le estaba ocurriendo no servía más que para eso, para reírse, y ya se disponía a carcajearse como nunca lo había hecho en su vida cuando se fijó en que, en ese momento, no había allí más que él, Dios, con todo su poder infinito, frente a un pobre tronco de chachacoma que había tenido la ocurrencia de ponerle una inocente zancadilla por pura travesura, sin ninguna mala fe ni malicia. Tal vez el pobre tronco, vejestorio como estaba, no se había dado cuenta de quién lo había escogido para darle utilidad. Dios recuperó el buen ánimo, se frotó las manos y agarró un hacha bien filuda con la intención de hacer las cosas como Dios mandaba. Lo primero es lo primero, se dijo, así que antes de utilizar la azuela para labrar, tengo que emplear el hacha para quitarle al tronco todos sus nudos y durezas. Con la risa en los labios dio un hachazo bien medido pero el hacha rebotó como comba sobre piedra roma. Iba a dar un segundo hachazo pero prefirió ponerse a pensar un rato y de resultas tuvo miedo de que ese maldito tronco viejo hubiera perdido la memoria de Dios y ya no tuviera en el alma ni rastros de la mansedumbre, la humildad y el agradecimiento que debían manifestar frente a Dios todas las cosas salidas de sus manos y tuvo miedo también de estar enfrentando una de esas rebeldías que nunca le faltaron desde el día que dijo con orgullo yo he hecho todas las cosas del mundo, soy el dueño y el que manda. Esos alzamientos le revolvían los hígados, lo sacaban de quicio y lo obligaban a ser tan pródigo en los castigos contra los que se rebelaban que si quedaban vivos, de poco les servía la vida porque ya no sentían ganas de nada, pero ahora no caería en eso, achicó los ojos y pensó que de verdad estaba bastante viejo como para andar alborotando su ánimo divino con cualquier provocación, cuantimás que el mundo no estaba todavía en condiciones de aguantar plagas, hambrunas, diluvios, de modo que llamó a su esclavo Lucifer. Sabía que tenía la costumbre de andar merodeando cerca de él haciéndose el que no veía ni oía ni sabía nada, así que no necesitó ni gritar ni repetir su nombre. Cuando se presentó, Dios le escondió la verdad y le dijo mira hijo ha llegado la ocasión de que me hagas un bien sin que te cueste mucho trabajo, a ver si le echas una labradita a este palo, solo te pido que le quites las durezas y lo dejes listo para que yo pueda después labrarme un banco. Lucifer escuchó con la cabeza baja y sin dejar de pestañar. A ver, volvió a decir Dios riendo a

medias mientras entrecerraba los ojos con picardía, vamos a ver si son ciertas tus vanaglorias de haber hecho en las candelas del infierno las herramientas mejor templadas del mundo. Lucifer siguió con la mirada la mirada de Dios y cuando forzando la vista vio en esa claridad muerta el bulto que él le señalaba abrió los ojos hasta sentir que se le salían y se alegró de haberlo hecho porque así pudo advertir que el tal bulto no era un tronco de chachacoma sino una piedra muy grande y redondeada, cruzada de grandes vetas de tierra negra y asentada en unos parajes desolados. Cree que soy zonzo y me quiere hacer caer en una trampa, pensó, y sin levantar la vista para mirar a Dios respondió cómo no, lo que usted mande, y sacó su mejor hacha, esa que le servía para ir por el mundo labrando precipicios. Será como cortar manteca con un cuchillo, pensó muerto de risa mientras daba el primer hachazo. El golpe hizo cimbrar el suelo pero en la piedra apenas quedó una raspadura. Ah, carajo, dijo, no te vas a bufonear conmigo piedrita de mierda, y dio dos o tres golpes más que hicieron cimbrar de nuevo el suelo y dejaron en el aire un largo aullido de metal pero en la piedra no quedaron más que unos débiles rasguños. Entonces Lucifer sintió que le llevaban los diablos y con la sangre hirviéndole en el cuerpo empezó a dar hachazos sin medida ni control, de modo que el filo de su herramienta caía aquí, allá, donde fuera. Eran hachazos como de zurdo, ciegos y feroces, cargados de una cólera maldita y de un rencor viejo y sesgado. Lucifer ya no buscaba labrar la piedra sino hacer trizas los hilos de la trampa en que creía estar cayendo. Mientras tanto, Dios se paseaba con las manos atrás y miraba a su esclavo como mira un hombre de buen corazón a su hijo rebelde que obedece de mala gana y procura echar a perder lo que está haciendo. Al darse cuenta de que no se calmaba, lo empezó a mirar poniéndose de costado, medio cerrando los ojos, moviendo la cabeza de un lado al otro pero sin malicia ni encono y diciendo para sus adentros ya le pasará ya le pasará, pero la cólera de Lucifer iba en aumento y su hacha seguía sacando chispas a aquella chachacoma que de veras se estaba pasando de la raya. Ah, muchacho, dijo Dios mirando lo que hacía su esclavo pero trató de no hacerle caso y más bien se acordó de su vieja costumbre de andar sacándole provecho a todo para mejorar el mundo, se acercó a donde estaba Lucifer y empezó a cazar con la mano las centellitas que brotaban de los golpes de su hacha. Las cazaba con

movimientos rápidos y de inmediato las echaba arriba, a sus dominios del cielo, mientras cantaba y daba saltitos diciendo de la cólera las chispas de las chispas los luceros de los luceros la luz del mundo. No había acabado aún de decir esto cuando apareció un resplandor que encendió todos los confines llenándolos de luz. Lucifer cayó engeguado por fulgor tan grande, convencido de no haber podido librarse de la trampa y de estar vencido, hecho una moziganga de Dios, de modo que dijo carajo esto no se queda así y escarbó en su corazón y encontró en el fondo, empapada en sangre corrompida, la idea que buscaba. Ya está, dijo dejándola crecer y sintiendo al mismo tiempo cómo su mente y su sangre se iluminaban con la idea de venganza. Entonces llamó a su esclavo el Diablo del Culo Triste y le pidió que soltara la peor ventosidad de su vida y el esclavo le dijo cómo no y soltó un aire negro que fue humedeciendo y apagando aquel resplandor hasta borrarlo de todos los rincones del mundo pero sin tocar las chispas que ya eran luceros y habían echado raíces y brillaban muy arriba en el reino de Dios. Todo menos eso quedó cerrado de tinieblas y muy callado y frío. Dios estiró sus manos y las puso cerca de sus ojos pero no las pudo ver. Al principio no le dio importancia a lo que estaba pasando pero después de oler ese aire espeso se dio cuenta de que allí flotaba en trance ya de desvanecerse el triste olor de la venganza y algo preocupado achicó los ojos y paseó su vista por toda aquella inmensidad negra y al no verse a sí mismo se preguntó riendo si no habría dejado de existir y pensando en esto le volvió el buen ánimo y le pareció gracioso no ver nada. Lo único malo era ese olor, así que para librarse de él ordenó al viento ponerse en obra y llevar lejos tan fea jedentina y determinó no caer en la tentación de devolver venganza con venganza porque esos juegos acababan creando la obligación perniciosa de quedarse dando y recibiendo todo el tiempo. Levantó las cejas y volvió a reír pero sin abrir la boca. Luego dijo voy a dejar dicha una cosa que servirá de guía en el mundo, no hay mal que por bien no venga, de modo que no solo no voy a borrar esta cosa negra que ha logrado meterse hasta los rincones más apartados del mundo sino que mando que tenga utilidad y nombre propio y se llame noche pero como ha nacido de un ánimo vencido, el de Lucifer, mando que siempre sea vencida por esa luz que nació de mis palabras y que desde hoy se llamará luz del día o simplemente día, asimismo

mando que este sirva para abrir los ojos y ver el mundo y la noche para cerrarlos y no ver sino lo que uno lleva muy al fondo, me parece bueno que así quede todo, con el día y la noche pisándose los talones, uno detrás del otro, así, con tanta claridad la gente podrá ver lo bueno y lo malo y sabrá por dónde van los caminos y por dónde los precipicios y con tanta oscuridad no habrá más remedio que dejar de trotar y ponerse a dormir y a descansar, que es lo que yo también ando buscando desde hace mucho tiempo. Al decir esto, se acordó del tronco de chachacoma y volteó la cara en dirección del bulto y no pudo ver nada y como para Dios no hay imposibles, hizo un esfuerzo y vio en las tinieblas de la primera noche del mundo a Lucifer con la lengua afuera, resollando como un perro, tumbado junto a su hacha que tenía todo el filo mellado y torcido. Ay Dios mío, dijo taita Dios, y se quedó mirando lo que había creído un tronco de chachacoma. El bulto estaba cruzado de cortes profundos, zanjas aquí, zanjas allá, por todo lado crestas, rajaduras, hoyadas y por todo lado también tierra desparramada, dura, apelmasada, removida o brotando de unas vetas trozadas por el hacha. Entonces Dios se acercó más y fue dándose cuenta de que ese pobre bulto triturado no era un tronco de chachacoma como había creído sino una piedra muy conocida por él. Ay, Dios, volvió a decir, con la vejez me estoy volviendo medio ciego. Y empezó a tocar una y otra vez las heridas todavía calientes de la piedra que se había hundido en parte en el suelo por la fuerza de los golpes de Lucifer. Carajo, dijo Dios, pero si es la piedra del olvido, una piedra de leguas y leguas de largo y otras tantas de ancho, una piedra apretada y dura que yo mismo puse aquí para acordarme dónde quedaba el culo del mundo.

LA CARNE DE LAS PIEDRAS. ANÁLISIS DE UN FRAGMENTO DE *LOS RÍOS PROFUNDOS* / Santiago López Maguïña

La secuencia en la que el personaje principal de *Los ríos profundos*¹, el niño Ernesto, entra en contacto sensible con un muro incaico en el Cuzco es una de las que mejor ilustran según Cornejo Polar la emergencia de un nuevo tipo de sujeto y un nuevo tipo de discurso en el horizonte de las literaturas andinas. Se trata de un sujeto que compagina dos lenguas, el quechua y el español, que es capaz de traducir un modo de ser y de aprehensión del mundo, el de la oralidad, a otro modo distinto, el de la escritura, y que puede asumir “experiencias distintas situadas en tiempos discontinuos (...) que remiten a culturas diversas”².

Nos interesa someter a análisis el mismo fragmento, siguiendo las pautas de la semiótica del discurso, con la finalidad de cotejarla con el análisis que hace Cornejo y de considerar algunos problemas que están ahora sobre el tapete en los estudios literarios. Nos interesan especialmente dos, la categoría de sujeto y la oposición entre la oralidad y la escritura, oposición fundadora, según Cornejo Polar, de la cultura latinoamericana. Para comenzar vamos a citar el fragmento y lo haremos en una extensión más amplia que aquella que Cornejo Polar presenta en su análisis. Helo aquí:

Formaba esquina. Avanzaba a lo largo de una calle ancha y continuaba en otra angosta y más oscura, que olía a orines. Esa angosta calle escalaba la ladera. Caminé frente al muro, piedra tras piedra.

¹ Arguedas, José María. *Los ríos profundos*. Tercera edición. Buenos Aires, Editorial Losada, 1972.

² Cornejo Polar, Antonio. *Escribir en el aire*. Lima, Editorial horizonte, 1994. p. 215.

Me alejaba unos pasos, lo contemplaba y volvía a acercarme. Toqué las piedras con mis manos; seguí la línea ondulante, imprevisible, como la de los ríos, en que se juntan los bloques de roca. En la oscura calle, en el silencio, el muro parecía vivo, sobre la palma de mis manos llameaba la juntura de las piedras que había tocado.

[nada perturbaba][...] la corriente que entre él y yo iba formándose. Mi padre me había hablado de su ciudad nativa, de los palacios y templos, y de las plazas, durante los viajes que hicimos, cruzando el Perú de los Andes, de oriente a occidente y de sur a norte. Yo había crecido en esos viajes.

Cuando mi padre hacía frente a sus enemigos, y más, cuando contemplaba de pie las montañas, desde las plazas de los pueblos, y parecía que desde sus ojos azules iban a brotar ríos de lágrimas que él contenía siempre, como una máscara, yo meditaba en el Cuzco. Sabía que al fin llegaríamos a la gran ciudad. '¡Será para un bien eterno!', exclamó mi padre una tarde, en Pampas, donde estuvimos cercados por el odio.

Eran más grandes y extrañas de cuanto había imaginado las piedras del muro incaico: bullían bajo el segundo piso encalado que por el lado de la calle angosta, era ciego. Me acordé, entonces, de las canciones quechuas que repiten una frase patética constante: '*yawar mayu*', río de sangre; '*yawar unu*', agua sangrienta; '*puk-tik, yawar k'ocha*', lago de sangre que hierve; '*yawar wek'e*', lágrimas de sangre. ¿Acaso no podría decirse '*yawar rumi*', piedra de sangre, o '*puk'tik, yawar rumi*', piedra de sangre hirviente? Era estático el muro, pero hervía por todas sus líneas y la superficie era cambiante, como la de los ríos en el verano, que tienen una cima así, hacia el centro del caudal, que es la zona temible, la más poderosa. Los indios llaman '*yawar mayu*' a esos ríos turbios, porque muestran con el sol un brillo en movimiento, semejante al de la sangre. También llaman '*yawar mayu*' al tiempo violento de las danzas guerreras, al momento en que los bailarines luchan.

—*iPuk'tik, yawar rumi!* —exclamé frente al muro, en voz alta (pp. 10 - 11).

Cornejo Polar percibe que este es un fragmento de fuerte presencia subjetiva. Quiere decir con ello que la carga imaginaria individual es importante y decisiva. Sin embargo, se trata también de una experiencia corporal, forjada por el discurso colectivo de la cultura andina. El niño Ernesto siente a las piedras del muro como seres vivientes a partir de un tipo de mira cultural, esto es, de una sensibilidad cuya orientación responde a una memoria compartida. Cornejo Polar advierte la presencia de esa memoria, pero destaca que en la experiencia del mencionado actor se desarrolla una suerte de alucinación que le daría matices muy singulares. Aun así, tal experiencia se hace inteligible en cuanto sus mecanismos de captación proceden de una instancia que, a falta por el momento de una consideración más exacta, podría decir que corresponde a la memoria sensible de una colectividad, de una cultura. Por eso, el propio Cornejo puede tomar esa experiencia como índice y en cierta forma parangón de modos de sentir y de modos de conocimiento propios de la cultura y de la literatura andina.

Cornejo Polar destaca que en este fragmento se registra, como en toda la obra de Arguedas, una traducción no sólo de una experiencia propia de la cultura andina, categorizada en la lengua quechua, a los términos de otra cultura, la criolla, y de otra lengua, la española, sino, en especial, la traducción de un *tipo de captación* a otra; específicamente, la traducción de un tipo de captación de carácter oral, a otro de carácter escrito, operación de traducción que produce un nuevo discurso y un nuevo sujeto capaz de desplazarse de una lengua a otra, de una cultura a otra, de un modo de captación a otro. Se trata en primer término de un discurso bilingüe producido a partir de una intencionalidad que no se propone armonizar, homogeneizar dos lenguas y dos culturas, que es un objetivo imposible, sino de exponer los antagonismos y complementaciones que suscita su aproximación y amalgama, desde los puntos de vista de los sujetos "propios" surgidos en cada lengua y cultura. El nuevo sujeto tiene un carácter dual y posee la capacidad de moverse de un discurso a otro. Pero no sin crisis ni contradicciones internas, pues el sujeto se percibe a sí mismo escindido y debatiéndose en un conflicto entre dos modos de ser y de captar el mundo. Los discursos en los que "participa", en efecto, lo hacen sujeto de un modo

diferente. Y de un modo en que la afirmación de un discurso no excluye de una manera únicamente automática o lógica, sino de una manera llena de fricciones y violencia interna.

El fragmento citado ilustra para Cornejo tal conflicto discursivo. En la experiencia sensible que se suscita en el contacto con las piedras del muro incaico se puede observar al nuevo sujeto discursivo, bilingüe y bicultural, que correspondería a la de un sujeto posmoderno en el marco de la cultura andina.

Cornejo Polar anota primero que en esa experiencia se despliega una captación de tipo analógica. Se produce, explica, “una armazón analógica mediante la cual el muro incaico (...) está desplazándose sin pausa hacia articulaciones, generadas por la memoria en una suerte de asociación libre, acumuladas en la serie río - agua - lago - lágrima, que en todos los casos se define por tener como materia la sangre”³. En tal captación se reúnen elementos disímiles y contradictorios, que se transmutan al ser aproximados: “la solidez inmutable de la piedra y la fluidez sin medida del agua”⁴, que se convierte en sangre, lo que trae consigo una amalgama de valores que transforma las “convenciones y sentidos artísticos”⁵ de los elementos conectados. Así lo “que suele ser símbolo de vida y pureza [el agua](...) pasa [a estar] ligado (...) a la agresión, la violencia y la muerte[la sangre]”⁶.

Sugiere a continuación que la equivalencia entre el agua y la sangre, puede ser fruto de una operación literaria, “una dislocada imagen vanguardista”⁷, infiltración que se constata con frecuencia en el discurso indigenista. Pero por otro lado, señala que podría interpretarse como una formación binaria, propia del pensamiento andino, que admite la equivalencia y mezcla de elementos y cualidades disímiles. Tales combinaciones se constituirían más bien como una serie de ensayos de combinación y equivalencia que en un ir y venir se pasa de

³ Loc. cit.

⁴ Op. cit. p. 216.

⁵ Loc. cit.

⁶ Loc. cit.

⁷ Loc. cit.

la captación de la solidez de la piedra, a la liquidez del agua y de la sangre, hasta terminar en una fusión final que se expresa explosivamente “en una afirmación gozosa y trágica: ‘piedra de sangre hirviente’”⁸. Originada en el sintagma “lago de sangre que hierva”, la afirmación constituiría una creación atrevida al convertir “el agua en piedra [e] (...) imaginar (...) [su] hervor imposible”⁹. Atrevida, según Cornejo, por lo insólita, aunque semánticamente plena. La piedra sería un símbolo del orden primordial andino. La sangre la historia de su destrucción. Y el hervor del tiempo de transformación y cambio que se identifica con el *pachacuti*.

Pero el texto, ofrece para Cornejo, otra lectura distinta. La “compleja mimesis que suscita el muro de piedra” podría ser la formulación de una utopía en la que se “disuelve en el hervor –símbolo de un nuevo tiempo– la contradicción de la piedra y la sangre (contradicción que puede abarcar desde lo mítico hasta lo histórico y de lo colectivo hasta lo personal) e instaura la imagen de un cosmos inquietante, puesto que se funda en el fuego y en la ebullición que produce, cuanto integrado y englobante”¹⁰. Añade que esa reunión resulta más inquietante aun si se tiene en cuenta que en quechua la palabra *nina*, que según el padre Jorge Lira, significa “fuego”, significa también “palabra” o “lo que puede ser dicho”, a partir de lo cual piensa Cornejo puede imaginarse un lenguaje que fusione contrarios incombinales, quechua y español, canción y escritura, antiguo y moderno, puesto que sería una suerte de masa ígnea “que incendia la ‘piedra de sangre’ y la hace hervir para mudar la condición de un mundo y un tiempo agotados por el sufrimiento secular y cotidiano de un pueblo”¹¹.

El sujeto y la representación que se produce en el discurso no serían así sino los dos lados de una operación discursiva que “delata la disgregación y violencia de la realidad y erige –desde la carencia, la nostalgia y el deseo– la utopía de la perfección armónica del hombre y del mundo y ambos como instancias de un solo cosmos viviente”¹².

⁸ Loc. cit.

⁹ Loc. cit.

¹⁰ Op. cit. p. 217.

¹¹ Loc. cit.

¹² Loc. cit.

Pero como el sujeto siempre se escurre y no llega a expresarse en una figuración fija, sino en muchas figuraciones efímeras y el objeto que se representa “se desvanece y vuelve a instaurarse”¹³, la utopía arguediana podría leerse no en términos de una síntesis conciliadora, sino de una “pluralidad múltiple, inclusive, dice Cornejo, contradictoria”¹⁴, que congrega los anhelos de un sujeto que aspira a experimentar muchos modos de vida, varios modos de captación del mundo, varias lenguas. Toda la novela, de la que es parte el fragmento analizado, *Los ríos profundos*, presenta un discurso que prescinde de la “síntesis superadora” y se acoge al coexistir que vincula en un espacio abierto y carente de límites, –en “sólo un abierto, inestable y poroso borde”– distintos puntos de vista, diferentes discursos, en una perspectiva en que “pierde sentido la problemática de la ‘integración nacional’ o de la nación como cuerpo uniformemente homogéneo, y adquiere en cambio la opción de imaginarla en términos de convivencia justa y articulada entre lo plural y lo distinto”¹⁵

El análisis desarrollado por Cornejo corresponde a una operación de traducción de la experiencia sensible del niño Ernesto ante el muro de piedras incaico, que ve, primero, como la representación simbólica de una síntesis material y cósmica, y que termina percibiendo como una suerte de metáfora, condensadora de la experiencia cultural y social de las sociedades andinas.

Sin entrar a discutir por ahora la pertinencia o no de un acercamiento como el que hemos reseñado, ensayaremos otro que se guía en la teoría que muy recientemente viene elaborándose, el de la semiótica del discurso, gracias principalmente al trabajo de Jacques Fontanille y Claude Zilberberg¹⁶.

¹³ Loc. cit.

¹⁴ Loc. cit

¹⁵ Op cit. p. 218.

¹⁶ Son numerosos los libros y estudios que tendríamos que citar acá. Mencionaremos sólo dos libros y una separata, publicados en español. Zilberberg, Claude. *Ensayos sobre semiótica tensiva*. Lima, Universidad de Lima y Fondo de Cultura Económica, 2000, Fontanille, Claude. *Semiótica del discurso*. Lima, Universidad de Lima y Fondo de Cultura Económica, 2001, y Separata del Seminario Internacional *Nuevos horizontes de la semiótica*. Lima, Universidad de Lima, 2001.

Desde el punto de vista de la semiótica del discurso puede atenderse en primer lugar al contacto físico, al contacto sensible entre dos cuerpos, que es el que ocurre entre el niño Ernesto y el muro de piedras. El acercamiento que en un primer momento es visual, pronto se hace táctil. Entonces el niño siente que entre él y las piedras del muro se forma “una corriente” unificante, que se desplaza de las piedras hacia el niño y de éste hacia aquéllas. Dentro de un momento podremos ver con más claridad que se trata de una relación que a partir del tacto une la captación sensor motriz de dos seres vivos. Pero sigamos el despliegue de ese contacto que se expone en el texto. En el recorrido de las piedras con las palmas Ernesto siente y capta primero su ondulación, las sinuosidades de su superficie. Esas apreciaciones perceptivas provocan en seguida la evocación de los ríos, cuyas ondulaciones se ven semejantes a las de las piedras. No se trata de ondulaciones en general, sino de aquellas que se forman en los lugares en que los ríos se juntan “en los bloques de rocas”. Se trata entonces de ondulaciones que responden a un modo de agitación intensa, que se destacan por su carácter irregular y múltiple. Podríamos decir que las olas no tienen una inflexión suave y continua, sino discontinua y con prominencias que forman ángulos agudos. Muestran un tipo de inflexión que resulta correspondiente a las protuberancias ásperas de las superficies pétreas.

A la sensación táctil y a la rememoración visual que el contacto con las piedras suscita en Ernesto le sucede otra sensación: el muro le parece vivo. Es como una consecuencia de la captación impresiva que recoge a las ondulaciones hirsutas de las piedras en el mismo horizonte sensible que a las ondulaciones agitadas de los ríos. Estas ondulaciones tendrían la condición de signos vitales. Pueden ser ubicadas en el mismo dominio que las palpitations, y si seguimos una lógica hecha de similitudes, tendríamos que pensar en palpitations de movimientos rápidos y de ritmo irregular, que nos hacen pensar en emociones intensas.

Las ondulaciones de las piedras, sentidas vía la mediación de las ondulaciones de los ríos, son percibidas como índices de vida. Huellas. Una huella es la marca o señal dejada por un cuerpo sobre una superficie. Constituye el índice de una presencia. En sentido lato una huella es índice de un cuerpo ausente. Las ondulaciones de las

piedras, sin embargo, aparecerían como índices de un ser vivo presente, cuya presencia se siente por contacto epidérmico. Se vislumbra que en la captación juega como bisagra un perfil ondulatorio, irregular, móvil, áspero, agitado. Estas dos últimas cualidades deben resultar adecuadas a la serie, teniendo en cuenta que la experiencia sensible en la que participa Ernesto es sincrética. En ella lo táctil se mezcla con lo visual y con lo sensomotor. El perfil ondulatorio, que parece constituir una inscripción de superficie, permite así mismo conectar a la serie piedra, olas agitadas de los ríos, emociones intensas, otra sensación: la sensación de calor. Las piedras vivas también se perciben “llameantes”. Esta percepción procede del perfil que muestran las llamas y las lenguas de fuego. Su silueta presenta ondulaciones irregulares equivalentes a las olas agitadas de los ríos.

La noción de silueta puede ser útil. Es una figura icónica, pero algo difusa, pálida. Con todo produce suplementos analógicos, que acentúan los contornos, los bordes de los cuerpos que recorta. Ella nos hace pensar en la noción de envoltura elaborada y trabajada por Jacques Fontanille¹⁷. La silueta ondulatoria perfila una envoltura que reúne y compacta sensaciones diversas y disímiles: piedras del muro incaico (por sus prominencias ásperas), aguas agitadas del río (por sus ondulaciones irregulares), fuego (por sus contornos agudos y también irregulares), mociones íntimas (por sus ritmos irregulares y por sus movimientos rápidos). Hace posible no sólo su captación impresiva simultánea e inmediata, sino una captación analógica. Así la captación surgiría del contacto de elementos que se relacionan gracias a la constancia de una misma experiencia perceptiva: aquella que corresponde a la de una inscripción. La inscripción de una silueta móvil, de líneas irregulares, de prominencias desiguales, etc., que se marca en el cuerpo. Que queda en el cuerpo como rastro o rasgo de una experiencia sensible, que tanto remite a figuras visuales (olas de los ríos, ondulaciones de la sangre), como a figuras táctiles (las prominencias de las piedras, el hincar el fuego) y a la experiencia cinética del movimiento.

¹⁷ Cf. Fontanille, Jacques. *Modes du sensible et syntaxe figurative*. En: *Nouveaux actes semiótiques*. Limoges: PULIM, 1999, y *Figuras semióticas del cuerpo*. Material de lectura del Seminario internacional *Nuevos horizontes de la semiótica*. Agosto 2001. Lima, Universidad de Lima, 2001.

Es lógico por eso que la sensación de vida que transmiten las piedras también se perciba como un bullir, como un hervor. Las piedras idénticas al agua turbulenta, pueden también burbujear porque ofrecen una visión de ondulaciones irregulares y rápidas. Entonces así mismo se las capta como entidades dotadas de una fuerza calórica que procede de su interior. Los rasgos ondulatorios asemejan cualidades sensibles diferentes y asimilan de unas a otras cada una de sus propiedades específicas.

La sensación de las piedras hirvientes desencadena, justamente, el recuerdo de una frase que se repite en unas canciones quechuas: “‘*yawar mayu*’, río de sangre; ‘*yawar unu*’, agua sangrienta; ‘*puk-tik, yawar k’ocha*’, lago de sangre que hierve; ‘*yawar wek’e*’, lágrima de sangre” en la que el agua se convierte en sangre. Haré aquí sólo dos rápidas anotaciones. La primera de ellas es que las aguas y la sangre son conectadas no tanto por su apariencia líquida, sino por sus movimientos, específicamente por sus ondulaciones, y por el brillo de la línea de sus elevaciones. La equivalencia de elementos o cualidades distintas por la silueta o el perfil que presenta es una constante.

La otra observación, un tanto especulativa, es que las ondulaciones, que remiten a movimientos más bien turbulentos de las aguas de los ríos y de los lagos, en tiempos de lluvia, son aguas que pueden arrasar y desbordarse produciendo muerte, aunque a la vez presentan una imagen que ofrece la promesa de la abundancia, de las buenas cosechas, del bienestar. A partir de allí se puede decir también que el agua torrentosa y el flujo sanguíneo se asemejan en cuanto ambos procuran energía vital, es decir, constituyen cuerpos, y en cuanto ambos son índices de muerte cuando salen de sus cauces. La imagen de turbulencia y de desborde, de agitación, por último, se puede relacionar con movimientos corporales, que son índices de emociones. En este plan de asociaciones, que no son del todo libres, sino que están impresas por una necesidad sintagmática o metonímica, la emoción, que en el *Tesoro de la lengua francesa y española de 1616* Oudin la define como “la conmoción, alteración o agitación repentina del ánimo, causada por alguna pasión, sea gozando vivamente, sea padeciendo con intensidad”¹⁸,

¹⁸ Cf. Marina, José Antonio [y] López Penas, Marisa. *Diccionario de los sentimientos*. Barcelona, Editorial Anagrama, 1999. p. 414.

remite a la categoría de las *mociones íntimas*¹⁹, esto es, a las palpitaciones internas de la carne, puesto que intuitivamente se puede decir que la emoción se siente y se expresa bajo el modo de temblores profundos e internos, las emociones son alteraciones afectivas distinguidas por líneas ondulantes e irregulares, que también pueden formar puntas, a partir de lo cual es posible armar una configuración que armoniza analógicamente ríos turbulentos, flujo sanguíneo rápido y movimientos y ritmos corporales impetuosos, que se conectan con valores de abundancia (¿la vida exuberante, pletórica y gozosa?) y muerte.

El contacto que mantiene el niño Ernesto con las piedras del muro incaico es, pues, una experiencia perceptiva que engloba y articula elementos diferentes y dispares en una sola unidad: las piedras se hacen equivalentes a los ríos turbulentos, estos a la sangre, y los tres elementos a las aguas hirvientes y al fuego, a todos los que hay que sumar las emociones. Todos esos elementos parecen formar una unidad compacta, un conjunto cerrado, que sin duda han sido objeto de una selección: todos son naturales, pertenecen al orden de lo móvil, de lo acelerado y, como ya lo hemos señalado más de una vez de lo sinuoso, áspero, agudo y caliente, a partir de lo cual uno puede pensar también en temblores, en sismos, movimientos terráqueos que pertenecen en el universo representado por la novela, el universo andino, donde esos sucesos son frecuentes, y podría preguntarse si no se trata de una suerte de orden de sensaciones relacionado con la noción de *pachacuti*, como también Cornejo Polar y otros que han analizado el mismo fragmento lo han mencionado. De una inversión del mundo. En todo caso la sensación que emerge es la de un estado de crisis, de alteración que puede estar marcando, dentro de la concepción andina, predominante en el mundo posible de la narración, el fin de un ciclo y el comienzo de otro.

Anotemos a continuación que la experiencia sensible del niño Ernesto engloba y conecta elementos naturales que siente como propios y cercanos, y que se reúnen bajo una envoltura que los distingue de otros elementos y objetos que siente como extraños y lejanos.

¹⁹ Cf. Fontanille, Jacques. *Modes du sensible et syntaxe figurative*. En *Nouveaux actes semiótiques*. Limoges, PULIM, 1999. p. 11.

Estos son en concreto las cosas que pertenecen al mundo hispánico y *misti* del Cuzco, las cuales lucen deterioradas, descompuestas, mal olientes. Cuzco es una ciudad sobre la que sus habitantes orinan y que parece desmoronarse. Los elementos que Ernesto compacta a partir de la experiencia táctil comportan una energía renovadora. Los que son externos a ella carecen de esa energía. Forman una materia en proceso de corrupción, que no se renueva.

El campo que queda fuera de las cualidades sensibles inmediatas en la experiencia táctil corresponde a percepciones de cuerpos formados por líneas rectas y planas, como las paredes de los edificios que los españoles y los *mistis* han construido encima de los muros incaicos de piedras. Es todo el mundo urbano del Cuzco, que muestra un movimiento lento de desintegración y de descomposición intenso pero pausado y que contrasta con la rapidez de los movimientos que ofrecen los elementos ligados al mundo rural e indígena.

El modo en que esa experiencia sensible es presentada se desarrolla desde un punto de vista que sigue una *estrategia englobante*, caracterizado por acentuar fuertemente las sensaciones corporales y afectivas, y por una captación que tiende a extenderse, a ampliar el campo perceptivo. De la experiencia sensible de las prominencias ásperas de las piedras se llega a las sensaciones fuertes del fuego, e incluso puede alcanzarse la experiencia sensible de los temblores hacia el exterior. Y hacia el interior de la experiencia cutánea se arriba a la experiencia de los movimientos íntimos de la carne, de las palpitaciones y los temblores. El cuerpo receptor y el yo del sujeto integran rasgos ondulatorios y móviles que tanto pertenecen al interior como al exterior del cuerpo. Tiende a reunirlos en una misma unidad. Desde la perspectiva de Ernesto no habría fronteras entre sus movimientos íntimos, los movimientos que capta su piel y los movimientos de los cuerpos naturales que asocia. Esa visión globalizadora parece llevar además una suerte de pulsión o *pregnancia* creciente y amplificante, que la lanza hacia horizontes enormes que pueden llegar a abarcar la totalidad de una nación. Es una intencionalidad declarada en la novelas de Arguedas, ya explícita en *Los ríos profundos* y con más nitidez en *Todas las sangres* y en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*.

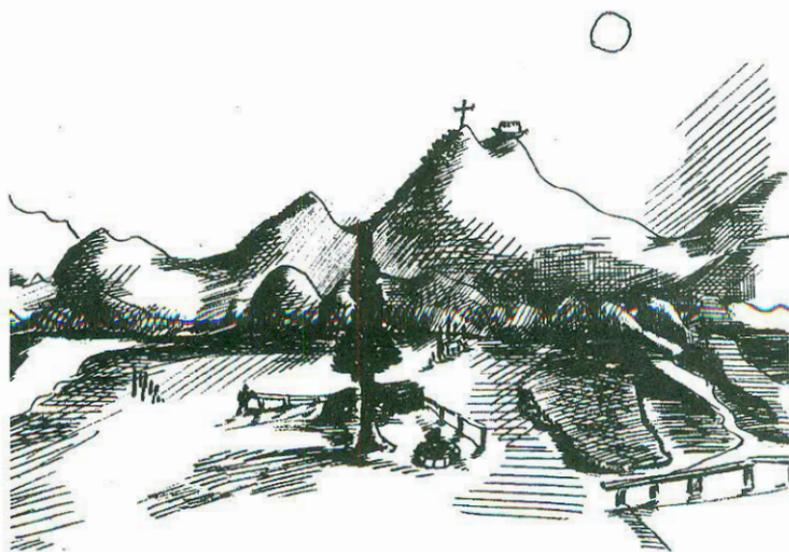
Esta visión globalizadora del observador distingue entre sensaciones propias, que integra con las sensaciones corporales propias e íntimas, de otras no propias, extrañas. Las sensaciones propias son las sensaciones que le proporcionan ciertos elementos naturales móviles y sinuosos de origen rural; mientras que las sensaciones extrañas son aquellas que percibe fijas y rectas, procedentes de objetos y materias humanas de origen urbano, producidos por los españoles y sus descendientes. En esta dirección se percibe una configuración en la que se traza una oposición sobre la que ahora no podemos ahondar, la oposición que se plantea de la sangre y el agua turbia de los ríos, respecto a los orines. Los primeros son flujos de vida, aunque acarreen muerte. El último lleva a la desaparición vil. A esta configuración se la ve articularse con otra, a aquella en la que se opone el pasado inca, al pasado colonial. Lo inca se liga con los primeros elementos. Lo colonial con el segundo.

El efecto de extrañeza no nace de una impresión frente a lo desconocido, sino de una selección y distanciamiento previamente definidos. El sujeto vive en un mundo de espacios delimitados, que fijan lugares para lo propio y para lo no propio. Y en los que se fijan también presencias y apariciones que se reconocen exclusivas de un horizonte de percepción dado, respecto de otras que pertenecen a un horizonte distinto, ajeno. Descubrimos a partir de aquí que la experiencia sensible de Ernesto ante el muro incaico es una experiencia singular que corresponde a un reconocimiento de lo propio, que moviliza y enlaza sensaciones familiares, que supone distinguirlas de otras situadas en la esfera asignada de lo extraño, que es lo excluido radical. Lo excluido, imposible de asimilar.

No estaríamos, en consecuencia, ante un sujeto capaz de desplazarse entre dos mundos, sino ante uno que afirma un modo de ser y de conocer ligado al mundo rural y quechua, que se opone y excluye al mundo urbano e hispano. El análisis nos lleva a ver a un sujeto que unifica, cohesiona, compacta lo que siente como propio y excluye lo que siente extraño. El pasaje citado nos parece ilustrar un acto de afirmación de intimidad andina. De sentir que integra la carne

del sujeto con la carne de la naturaleza. Carnes que se integran y se reúnen a partir de una experiencia cutánea que conecta al sujeto con el pasado inca. Con carnes del pasado, que aún viven en los rastros que han dejado en sus signos de vida, en las ondulaciones pétreas, de acuerdo a las hipótesis que se proponen en estas líneas.

Uno puede preguntar si esos signos de vida corresponden a los de una escritura. ¿Son rastros o rasgos constantes compartidos por una comunidad, por una cultura? La escritura es un sistema constituido por unidades discretas y combinables y capaces de ligarse a las más diversas percepciones y de producir así mismo diversas significaciones. Parece de acuerdo a esta consideración, perfilarse, en efecto, una escritura, de rasgos sincréticos. Habría, entonces, que pensar en una experiencia que se sitúa en un dominio que escapa la oposición escritura vs oralidad.



POEMAS / Jorie Graham

ALBORADA DEL AZUL-MAR

El alba –o quizás el azul-mar– ocupa el recuadro.
Dos durmiendo en un cuarto con esa ventana.
Y la oscuridad se adelgaza en la vista.
Aliento humano.
Y la libertad en el cuarto flota como un fino gris.
Y la doctrina.
Y las otras clases de brillo que se alzan desde el filo de las cosas-
como si el alba llegara como un médico,
y cada cosa necesita ser vista.
Pronto el sol
querrá cambiar,
querrá ser atrapado en el tejido libérrimo,
atrapado en la amplia red y tener bordes–
la luz que entra, ácida, con la fuerza del viento o de un toro...
Afuera, lentamente, las uvas parecen más gordas.
La gata mueve una vez la cola en sueños.
El silencio es mayor donde se posa el ojo.
Alguna mirada atraviesa humeante los tristes azules
hasta que comienzan a sentir...?

Pero todo es blanquecino
Todo duerme, todo sin vida,
Algo helado hasta en su fluir,
el árbol, la piedra heroica vuelta pared,
cada piedra en la mente de su maestro, lejos, dormida,
la gata soñada por su dueño, la luz morada, musculosa,
más días, más noches, más caminos, gritos, flores,
todos hacia las piedras de qué orilla,
a cada antecedente desplazando
y en su adelanto todos en disputa,
salvando los meandros para ser sí mismo, al fin,
coronada madurez,
precioso asterisco que detiene en seco el momento mismo,
el lugar, los paralelos, las crueldades –por la fracción de un instante como
piedras en la orilla–
se unen –(salvo que, muriendo, a mi amor abandonara)–
–es posible que llueva– abajo en la acera,
¿Podrían ser pasos, o es sólo el reloj?
¿Llega y se diluye?
No, salpica, como
miles de ideas
reemplazando todo el oír–
–mar de ideas– tan azul–
–a pesar de oír como cortes en el azul–
y uno puede sentir como siente un barco–
toda la libertad arremolinada y golpeando la quilla, el aquí,
espumante como los sentimientos– y aún lo oscuro del alba
queriendo aferrarse a la transparencia,
como si algo así como una *hora* intentara

entrar chapoteando y hacer, hacer...? ¿Qué podría hacer?–

Y en el que de pronto se despierta:

una mirada hacia arriba, una toma –un mástil que se eleva–
vislumbradas velas alrededor, rápidas reglas y supuestos –fusiones–
y luego la singular mirada abierta y firme que se eleva:

una mirada; un temor;

¿Por qué está mi padre atado?

¿Por qué canta mi madre?

ALBORADA DEL OLVIDO

¿Qué dimensiones alcanzará la derrota, la bienvenida,
garabateada sobre mi piel, mi enfermizo mirar,
para que finalmente escuche la risa? Sé que está allí,
debajo del reluciente látex externo, debajo del relato y después en la
pérdida del relato– brillante y rápida burla–
Ay, estos músicos tocan insidiosos tonos–
arañando la monotonía de sus instrumentos...
Cómo resulta burlada esta mirada que hurga el amanecer,
la burla pegándose
a mi retina, mi envidia sonrojándose
ante lo posible, el sabor de la risa cuando golpea
mi cara, una máscara chata, lacerante particularidad oteando afuera.
Algo sin importancia, la risa, podría estar en cualquier parte, ahora que
el viento revive contra los muros, garabateando, como enamorado de
las sofisterías, las temblorosas y delgadas hebras del invierno, y golpes,
y vómitos ontológicos contra los muros, el muro de los Dutton, el muro

de los Franklin...

lo vi iluminar y después olvidar cada rama, contenía alguna luz,
o no, se revolvió, y luego se replegó, alguna luz,
y luego la luz volvió a su sitio,
cada sombra espoleada, abierta, lacerante,
con el sabor del viento, el esfuerzo, el atuendo— ¿es una lira?
¿es esa la incorruptible máquina?— sombras en que se oculta la cosa,
pretendientes burlados mientras se desata.
Fui furtivo, y tímido, después sentí el balbucear de la vergüenza.
Miré en todos los lugares en que estuve.

Invoqué a mi mal

y construí para él un frágil clima

y creció— me volví— parecía que las caravanas acababan de pasar—
el pasto parecía alto, las puntas concebían su paráfrasis del viento.

Afuera los niños corrían en círculos cantando una breve melodía.

Afuera el pastor recogió a su rebaño ancho y líquido. Afuera

espera el alba, su máscara se acerca y espera,

se jacta de los músicos que estallan en llamas negras,

en nubes ellas mismas moviéndose agitadas

desde su imposible origen— ah imposible.

Algo—no una idea— leve y veloz.

Cómo afila los contornos de lo singular.

Qué estrepitosos se han vuelto los invitados alrededor,

disolviéndose el día,

no hay pisadas por ningún lado,

cada mirada una piel, un trapo arrojado al montón,

que alza sus enormes escombros en lugar del mundo,

el lugar del yo, el juego de atraparlo,

el perro al extremo de la gruñente cadena.

¿Cuál era su nombre? ¿Cómo puede saber si es mío?

LOS EXTRAÑOS

La mano que puse sobre ti,
qué
si no existiera, donde empezó, temblorosa,
la declinación de tu entrabierta camisa, el anochecer demorado
en cada brillante y helado botón–camisa rojo pálido–
qué
si no existiera– estos dedos rozando la textura de algodón, nadando en
la textura inexpugnable–

qué si no hay lugar alguno donde pueda existir,
esta búsqueda de un lugar para yacer,
para construir una pequeña civilización–
aquí entre el musgo y los largos corredores de luz del atardecer–
entre las exageraciones de los tejos ornamentales
dejándose caer como la lenta caricia del día, cruzando la fachada del
edificio de ladrillo,

nada voraz, nada buscando que un proyecto encuentre su lugar,
uno de nosotros contra un árbol, ahora, uno de nosotros como una
sombra sobre el agua, uno de nosotros rogando, uno de nosotros
tomando la medida,

pensando, repensando,
entre el miércoles y el jueves,
qué si no existiera, el lugar
donde su mano se posó por primera vez
sobre tu corazón, dril de algodón y piel mediante,

para cogerlo, mudo, para siempre, primer fruto de su rama,
portazos, autos ahogados frente a un semáforo—

¿Es acaso un lugar musculoso?

¿Es una cadencia lo que busca esta mano abierta?

desposada con el instante,

jurando fidelidad,

un breve diálogo como huellas entre nosotros,

¿Será el aletear mismo que quiere atravesar la piel,

para alcanzar esto, esta mano puesta sobre ti ahora, una insignia,

rayos equis que se enfilan, una hipótesis, monosilábica,

sobre el elástico, murmurante, corazón de lata, incesante—

para que existas—

a través de qué nombres pasan ráfagas de viento, tratando de vernos?

Y detrás nuestro, las tulipas, saliendo de la nada—

la tierra abriendo sus mil capas. Tan simple.

Un dedo a la vez. Manos enteras. Trepando aferradas.

Son flores porque se detienen allí.

Traducción de Jorge Capriata.

MODERNIDAD E IMÁGENES DE FAMILIA EN EL NUEVO TEATRO PERUANO /

José Castro Urioste

El teatro peruano está compuesto por una diversidad de discursos tales como el teatro callejero, el comercial, el guerrillero, el que se produce en quechua, entre otros, que dan cuenta de la complejidad de nuestra sociedad¹. Mi propósito, en todo caso, es analizar un sector de la reciente dramaturgia peruana que elabora una determinada alegoría: la representación de la familia y las complejas relaciones que se desarrollan entre sus miembros². Tal imagen de la familia se relaciona con las características socio-políticas de la última década, y también con previas representaciones realizadas a lo largo de nuestra historia. En tal sentido, considero conveniente detenerse en las imágenes de familia configuradas en diferentes momentos con el propósito de comprender cabalmente la que construye parte de la dramaturgia peruana de los años noventa.

Primera imagen

En buena parte del siglo XIX y del XX se escribieron en América Latina una serie de textos que buscaron impulsar y reforzar los procesos

¹ Varios de los discursos teatrales, especialmente los desarrollados en provincias, están documentados en *El libro de la muestra de teatro peruano*. Una importante contribución sobre el teatro realizado en provincias es la reciente antología de Ramos-García en colaboración con Escudero, *Voces del interior: nueva dramaturgia*. Sobre el teatro callejero en el Perú, véase Ramos-García "El teatro callejero"; sobre el teatro de guerrilla, véase Salazar del Alcázar *Teatro y violencia* 27-40; sobre el teatro quechua, véanse los trabajos de Montoya y Millones.

² Sobre la cuestión de la alegoría, véase Jameson, especialmente su primer capítulo en *The Political Unconscious*.

de modernización³, construyendo una imagen de familia de sólidas y armoniosas relaciones entre sus miembros que se transformaba en una alegoría de la nación homogénea que se pretendía elaborar⁴. Indudablemente, para el caso peruano la novela más trascendente dentro de este tipo resulta ser *Aves sin nido* (1889) de Clorinda Matto de Turner. El núcleo del relato es la familia Marín representada como portadora de los valores de modernidad de la burguesía liberal urbana. Esta pareja adopta a dos niñas indígenas, o mejor dicho, integra la otredad al mundo de la "civilización", elaborándose así una imagen de nación homogénea. Resulta fundamental señalar que la función básica reproductora de la familia Marín –y por tanto su continuidad– se concretice con la adopción. Visto así, el proyecto liberal burgués no sólo integraría y conduciría a los grupos indígenas, sino que necesitaría de ellos para asegurar su permanencia en la historia (Cornejo Polar *Escribir* 130-36).

Este tipo de representaciones de la familia como alegoría de una nación homogénea no fue exclusiva de la novelística peruana. Son expresadas, por citar algunos ejemplos, en novelas como *Cumandá* (1879) del ecuatoriano Juan León Mera y *Juan de la Rosa* (1885) del boliviano Nataniel Aguirre, y a principios del siglo XX el texto más representativo en nuestro continente es *Doña Bárbara* (1929) de Rómulo Gallegos. Aunque en la narrativa venezolana la configuración de las relaciones familiares como alegoría de la nación se inicia con *Peonía* (1880) de Romero García, llega a su punto culminante con la novela de Gallegos. En ésta se relata la relación amorosa entre un sujeto que representa la urbe y la modernidad como Santos Luzardo y una joven del campo como Marisela. El descubrimiento de las "bondades de la barbarie" en Marisela, junto a su proceso de aculturación y a la legalización de la relación amorosa elaboran una imagen de síntesis armoniosa de ambos espacios –ciudad y campo–, pero bajo las normas de la ciudad.

³ Aunque en estas líneas me detengo brevemente en la novelística del siglo XIX y de principios del XX, existieron textos de diversa índole que buscaron formar al nuevo ciudadano de la nación. Entre éstos no sólo se encuentran obras de teatro de tendencia costumbrista, sino artículos de costumbres y manuales de urbanidad como el de Manuel Antonio Carreño publicado en 1854 y difundido en buena parte de América Latina.

⁴ Al respecto, véase Sommer.

En el caso específico del teatro peruano, una de las obras en que se representa la familia es "Collacocho" (1958) de Enrique Solari Swayne⁵. Precisamente en la década de los cincuenta se produce un nuevo impulso de modernización bajo la dictadura del general Odría (1948-1956). A partir del lema "Salud, educación y trabajo" se atrajo a masas de migrantes provincianos como mano de obra barata para la industria, y se construyeron un conjunto de carreteras de penetración de la costa a la sierra, de unidades vecinales y escolares, sedes de ministerios, hospitales del ejército y de la policía, etcétera⁶. En cierto modo, "Collacocho" expresa este nuevo impulso de modernización. La obra fue escrita en 1955, en Huaraz, un pequeño poblado en la sierra peruana. Tres años más tarde se presentó por primera vez en Lima por la Asociación de Artistas Aficionados, y unos meses después fue un gran éxito en el Primer Festival de Teatro Panamericano en México. En 1959, "Collacocho" tuvo igual acogida en Bogotá y Madrid. En Chile se le otorgó el Premio al mejor autor representado en 1962 en ese país, y dos años más tarde la obra obtuvo el Premio Anita Fernandini Naranjo en Lima. En todo caso, desde su estreno "Collacocho" se ha producido en diferentes ciudades y ha sido incluida en varias antologías.

Esta obra de Solari Swayne puede resumirse como el esfuerzo en construir un túnel en un poblado de la sierra peruana que permitirá la comunicación entre las regiones de la costa, la sierra y la selva. A partir de ello se construye una compleja historia sobre la cual se pueden hacer ciertas observaciones. En primer lugar, en "Collacocho" el intercambio entre las regiones se reduce a que la costa –y básicamente

⁵ Morris sostiene que a fines de la década de los cuarenta y en los cincuenta se produce una nueva dramaturgia en el Perú que abandona los códigos del romanticismo y el costumbrismo. A esta generación de dramaturgos pertenece Solari Swayne.

⁶ El proyecto de Odría hizo que Lima se convirtiera en la urbe más moderna del país, y con ello se inició un mayor desbalance en la capital y el resto del país, y también un imparable proceso migratorio que desbordó la ciudad construyéndose alrededor un cinturón de miseria. Esta modernización insuficiente (o parcial) se reflejó también en la narrativa de la época. Los escritores de la llamada generación del 50 (Zavaleta, Salazar Bondy, Congrains, entre otros) se instalan en ella: hay, de una parte, la construcción de una escritura moderna (diversidad de puntos de vista, fragmentación del tiempo y el espacio, por ejemplo), y de otra parte, un aparato editorial insuficiente (sino arcaico) que no coincidía con los impulsos renovadores de estos escritores. Cornejo Polar, "Hipótesis" 257-61.

Lima- es proveedora de la tecnología para el resto del país; y la selva, es la que provee materia prima para la costa.

En segundo lugar, el protagonista, el ingeniero Echecopar, es un hombre nacido y formado en Lima. Sin embargo, tiene un gran desprecio por la ciudad y se halla alejado de su familia que radica en la capital. Echecopar reemplaza a su familia "original" por una nueva compuesta por los trabajadores indígenas que se encuentran bajo sus órdenes⁷. Tal familia no sólo es sólida y armoniosa, sino que en ésta Echecopar ocupa el rol de padre y siente que tiene la obligación de proteger y guiar a sus trabajadores. En tal sentido, el protagonista de "Collacocha", como padre, atribuye la construcción del túnel al esfuerzo de los indígenas pero bajo su liderazgo, lo cual puede expresar -al igual que en *Aves sin nido* y *Doña Bárbara*- que los impulsos de modernización se realizan con el apoyo de grupos populares pero guiados por sujetos provenientes de la ciudad.

En tercer lugar, en la obra se produce un aluvión que destruye el túnel y acaba con la vida de varios trabajadores. Evidentemente, Echecopar, también como padre, se siente responsable y culpable de estas muertes. En todo caso, el aluvión y las consecuencias que produce puede poseer más de una lectura: expresa que la modernización trae un determinado costo social (representado en la muerte de los trabajadores indígenas), y de otra parte, el aluvión que destruye el túnel puede reflejar que a todo impulso de modernización, hay también un impulso de resistencia. En tal sentido es conveniente recordar el final de la obra: después de cinco años se ha reconstruido el túnel pero vuelven a surgir signos de otro posible aluvión. "Collacocha" expresa, de este modo, que en nuestra historia continuarán los impulsos de modernización como también la resistencia hacia ellos.

En todo caso, lo que me interesa subrayar aquí es que en buena parte del siglo XIX y del XX se representó la familia como una entidad sólida y armoniosa, y como una manera de referirse a los

⁷ Saona indica que en *Rayuela* también se sustituye la familia original por una nueva comunidad (89). Definitivamente, la sustitución que se realiza en *Rayuela*, posee connotaciones diferentes a la de "Collacocha".

asuntos de orden público. Visto así, tal imagen fue elaborada con el propósito de reforzar los impulsos de modernización del proyecto liberal burgués, en el cual se buscaba aculturar a los grupos populares.

La visión socialista

De una manera distinta la imagen de la familia se configura en otro momento de la historia de la cultura latinoamericana. La revolución bolchevique y la exportación del marxismo a nuestro continente hizo pensar que el modelo para alcanzar la modernidad no era sólo uno, sino que había un camino alternativo –definitivamente, la obra de José Carlos Mariátegui consiste en hilvanar la necesidad de la modernidad, con una propuesta socialista anclada en la tradición andina (Cornejo Polar, *Escribir* 187-194)–. Este modelo obtuvo su punto culminante con el triunfo de la revolución cubana construyéndose una utopía socialista que abarcará más de dos décadas.

Resulta sugerente que durante esos años en el campo específico del teatro latinoamericano haya surgido la creación colectiva, y buena parte de los grupos que la emplearon como método de trabajo estuvieron vinculados al proyecto de una sociedad socialista. Ese tipo de dramaturgia contrapone al modelo que destaca la búsqueda de un objeto por parte de un sujeto individual⁸, una dimensión colectiva del conflicto (Luzuriaga 101). Asimismo, los miembros de las agrupaciones teatrales que usaron este método se convirtieron en una familia, y la razón de su trabajo artístico se encontraba precisamente en el grupo. No sorprende que Teresa Ralli, integrante de Yuyachkani, en la presentación al libro titulado *Notas sobre el primer taller nacional de formación teatral*, escriba lo siguiente: “El 21 de Marzo de 1987, llegaban a nuestra casa de Magdalena del Mar, los delegados de todos los departamentos del Perú”. Más allá de la experiencia real, hay una voluntad de asociar el espacio donde se desarrolla la actividad teatral al que posee una familia: “nuestra casa”.

⁸ Me refiero a la propuesta de Greimas basada en los plateamientos de Propp.

Lo que conviene enfatizar aquí es que por medio de la imagen de familia se buscó construir e impulsar diferentes proyectos de modernidad –sea de orden capitalista o socialista–, y aquella siempre se representó como un grupo sólido y unido, cuyos miembros establecían relaciones armoniosas entre sí. Definitivamente, referirse al espacio privado fue –y continúa siendo– una manera de dar cuenta de lo público.

¿Una respuesta al pasado?

Referirse al teatro peruano último implica reconocer dos condiciones socio-históricas. Por un lado, el surgimiento de la violencia política en la década del ochenta produjo no sólo una nueva imagen de las ciudades –y especialmente de Lima que se amuralló para protegerse de los atentados– sino un estilo de vida colectivo caracterizado por el miedo y la inseguridad⁹. El impacto de esos años ha dejado una marca en toda la población peruana –las diferencias serán de grado– que aún persiste tanto en el nivel más evidente (las casas limeñas todavía mantienen sus murallas), como en las profundidades del inconsciente colectivo.

A su vez, estos últimos años también se caracterizan por el surgimiento de una política neoliberal, y con ello la aparición de un conjunto de valores –el individualismo, la competencia– y de nuevos personajes como por ejemplo el “yuppie” peruano. Aunque el neoliberalismo use como rostro y emblema el ejercicio de la democracia, la ineficiente praxis de ésta en nuestra sociedad ha conducido a que últimamente la población cuestione la legitimidad de las estructuras de poder.

A partir de fines de los ochenta hasta nuestros días un sector del teatro peruano reelabora la imagen de familia y en ella se reflejan las condiciones socio-históricas arriba esbozadas –el impacto de la violencia política en la década previa como el surgimiento del neoliberalismo–, y a su vez, establece una crítica a los proyectos de modernidad. En efecto, los dos modelos de modernidad son ahora cuestionados. El primero, aquél que se inició en el siglo XIX y ha tenido una serie de impulsos durante nuestra historia, parece ser insuficiente: la modernidad no ha afectado a todas

⁹ Sobre la producción teatral de la década de los 80, véase Salazar del Alcázar *Teatro y violencia*.

las capas sociales, sólo a una élite, y con ello se ha enfatizado aún más el contraste socio-económico. El otro modelo, el alternativo, aquél soñado por buena parte de los intelectuales de los sesenta, ingresa en crisis con la desaparición de la Unión Soviética y en el caso latinoamericano con la difícil situación socio-económica que se vive en Cuba. Visto así, la modernización en América Latina parecería no ser una respuesta a los problemas sociales que la agobian: uno de los modelos de modernidad deviene en insuficiente (y por lo tanto en motivo de crítica), y ante el otro, ante la utopía que impulsó a más de una generación, no queda otra alternativa que reconocer una dura y nostálgica derrota.

El cuestionamiento a los modelos de modernidad junto a las condiciones socio-políticas de la época hacen que la imagen de familia adquiera nuevo significado¹⁰. En efecto, en la imagen de familia expresada por el teatro peruano último la cohesión del grupo desaparece y de este modo se deconstruyen las representaciones anteriores caracterizadas por la armonía y la unidad¹¹. Tal desintegración familiar está asociada a la visión del tiempo, y a tópicos que permiten lecturas alegóricas como la crítica al liderazgo de los padres y la competencia entre los hermanos

En tal sentido, la visión del tiempo que se expresa en las obras del teatro peruano reciente implica que los proyectos de vida sean ahora estrictamente individuales: la familia se transforma en varios sujetos que en el pasado han tenido algún vínculo, pero forjan su futuro al margen de esas relaciones anteriores. Dos obras en las que el tiempo es visto en el sentido arriba descrito son *Vladimir* de Alfonso Santistevan¹²

¹⁰ Definitivamente, existen también otras expresiones sobre la modernidad. “Con nervios de toro” (1991) de Javier Maraví refleja el conflicto entre tradición y modernidad en el mundo andino. Las obras “Hay que llenar la noche” de César Bravo y “Busca un nombre en el silencio” de Roberto Sánchez-Piérola no representan a la familia sino a las relaciones de grupo marcadas por el individualismo como una metáfora de la sociedad peruana de los noventa.

¹¹ Resulta sugerente que sea también la desintegración el “tópico” recurrente y el “principio constructivo” de un determinado sector del teatro argentino de los noventa. En este caso, también la desintegración expresa una modernidad en crisis. Al respecto, véase Rodríguez.

¹² Santistevan se inicia como actor en el Teatro de la Universidad Católica (TUC), y luego es asistente en el Teatro Nacional Popular y asesor del grupo Cuatro tablas entre 1980 y 1984. Antes de *Vladimir* ya había escrito *El caballo de libertador* (1982), *Pequeños héroes* (1986), *El pueblo que no podía dormir* (1992), entre otras obras, que fueron puestas en escena por Teatrotrés, así como por otros grupos del país. *Vladimir* se estrenó en 1994 y fue dirigida por el mismo Santistevan.

y *El día de la luna* de Eduardo Adrianzén¹³. En *Vladimir* se refleja el fracaso de la utopía socialista y las dolorosas consecuencias que produce. En tal sentido, el pasado se representa como un período en el cual existía tanto la unidad de la pareja (de la familia en última instancia) como los sueños de transformar la sociedad peruana y de construir un mundo más justo.

En el presente, los personajes son conscientes que el proyecto de una sociedad socialista es imposible dentro de las condiciones históricas de los noventa. Se representa en los personajes la angustia generada por una fractura entre el “deber hacer” que surge de las circunstancias de la época y el “querer hacer” que son las verdaderas intenciones: la madre, por ejemplo, se ve obligada a viajar a los Estados Unidos aunque no lo desee; Vladimir, su hijo, tendrá que vivir con su tía a pesar que la detesta. Asimismo, en la obra se expresa la incapacidad de perpetuar el presente: Vladimir desea conservar la imagen de su madre tomando unas fotos, pero la cámara que usa no tiene rollo. El presente se le escapa a Vladimir (él es consciente de eso), y ya que no puede ser archivado, nunca llegará a ser historia.

El futuro, en ese orden de cosas, es una incertidumbre que se manifiesta en la generación de los padres como en la de los hijos. Aquéllos sienten que sus ilusiones fueron destruidas y que no tendrán una nueva oportunidad. Dentro de los jóvenes, existe un grupo representado por Lucho que carece de sueños y no tiene la capacidad de preguntarse por un mañana; mientras otros, como Vladimir, que han sido educados como rebeldes, permanecen sin saber qué camino seguir. Finalmente, para muchos el futuro consiste en dejar el país y trasladarse a los EE.UU. (y por tanto en abandonar el deseo de modificar la sociedad). Tal proyecto está asociado con decisiones individualistas de los miembros familiares que olvidan el destino y la cohesión del grupo: en la obra de Santistevan, el padre hace ya varios años que vive en Estados Unidos y parece no recordar a su familia;

¹³ *El día de la luna* se estrenó en 1996 bajo la dirección de Miguel Iza y se repuso al año siguiente. A mediados de 1998, la obra se representó en Bulgaria –algo poco frecuente en la historia del teatro peruano– y estuvo dirigida por Ruth Escudero.

la madre viaja al mismo país pero no se reencontrará con su marido (con su pasado); el hijo queda solo en el Perú, y la única y vaga esperanza que le ofrece su madre es la de apoyarlo para que viaje a Estados Unidos, aunque esto no signifique la reconstrucción del núcleo familiar –ni tampoco de los sueños de una utopía socialista– en un nuevo territorio.

El día de la luna también expresa la imposibilidad que padre e hijo puedan compartir sus vidas en el presente como en el futuro. El conflicto de la obra se genera a partir del encuentro fortuito después de muchos años entre Gabriel, el padre, y Roberto, el hijo. Se refleja, asimismo, el encuentro entre dos visiones distintas tanto generacional como políticamente. Gabriel es un sujeto talentoso que en la década de los sesenta creyó en la utopía socialista y posteriormente abandonó a su familia. Carece, tres décadas más tarde, de un objetivo en su vida y ha optado por la marginalidad. El hijo es producto de los nuevos valores surgidos por la imposición del neoliberalismo en el Perú de los 90. Es un economista egresado de una universidad particular y trabaja en una empresa privada. Gana bien, viste bien. Encarna la figura de un “yuppie” exitoso que rechaza racional y visceralmente las ideas socialistas de la generación del padre. No deja de ser sintomático que sea representante de ventas de una compañía de aparatos de comunicación (celulares), pero, aunque parezca paradójico, le resulta imposible establecer un diálogo con su padre.

El presente de los personajes se reduce a ese encuentro fortuito que no los une, sino, muy por el contrario, genera al principio desconcierto entre ambos, y después, se enfatizan sus diferencias que son expresadas por medio de una violencia verbal y física. Detrás de esa agresividad mutua se refleja la nostalgia por una relación que no alcanzó su verdadera dimensión (o un pasado, y una historia, que fueron truncados). De allí, por tanto, el deseo del padre por abrazar al hijo; de allí, en el caso de Roberto, el retorno –algunos días después– al lugar del encuentro. El final de la obra expresa un futuro en el que cada uno de los personajes optará por un rumbo estrictamente individual, pero al mismo tiempo estéril: Gabriel, el padre, desaparecerá sin dejar ningún indicio; el hijo comprobará que los teléfonos que vende funcionan perfectamente,

sin embargo ya no posee la posibilidad de hablar con su padre, lo cual, en última instancia, le genera un profundo vacío.

Como ya se mencionó, uno de los tópicos relacionados con la desintegración de la familia es la incapacidad de los padres de asumir el liderazgo del grupo¹⁴. Evidentemente, este tópico refleja a su vez el cuestionamiento por parte de la población a los líderes de la sociedad peruana (no se olvide, por ejemplo, ni la insatisfacción y desconfianza de un amplio sector de la población ante los candidatos presidenciales en dos las últimas elecciones, ni la triste y vergonzosa renuncia a la presidencia de Alberto Fujimori hecha desde el extranjero).

Este tópico es expresado de diversas maneras. En ciertos textos –como los ya arriba analizados– se representa como la ausencia del padre: tanto en *Vladimir* como en *El día de la luna* el padre ha abandonado a su familia hace ya muchos años y no mantiene ningún contacto con ella. En otros, –y en estos quisiera detenerme brevemente– la relación padre-hijo/a está caracterizada por la violencia. Tales son los casos de *Números reales* de Rafael Dumett y *La hija de Lope* de Sara Joffré¹⁵. *Números reales* quedó finalista en 1991 en el premio Tirso de Molina y el montaje, bajo la dirección de Alberto Isola, fue considerado por la prensa peruana como “El espectáculo del año 94”. La obra de Dumett describe a la familia Cárdenas. Las relaciones entre los miembros del grupo están compuestas por una constante tensión de amor-odio. El padre, Damián, el supuesto líder y protector del grupo, tiene la mirada puesta no en su entorno, no en las necesidades de su familia, sino en las estrellas, en un objeto fuera de su realidad circundante. Y su meta es fabricar un telescopio con el propósito de alcanzarlas, lo cual lo alejaría aún más de su entorno familiar y social.

¹⁴ Resulta sintomático que el año 2000 el Teatro Nacional bajo la dirección de Ruth Escudero reponga “Los Ruperto” de Juan Rivera Saavedra, escrita en 1960. La obra también expresa la carencia de liderazgo de los padres y la necesidad de los hijos de asumir ese rol. Tal propuesta se ve reforzada por la acertada dirección de Escudero, y especialmente en la utilización de la técnica del clown.

¹⁵ La trayectoria de Joffré en el teatro peruano es extensa y ha merecido un gran reconocimiento. En 1963 fundó el grupo “Homero, teatro de grillos”, y fue creadora en 1974 de la Muestra de teatro peruano.

Ante la crisis de poder representada en la figura del padre, surgen las respuestas de los hijos. El menor, Jorge, es quien coloca litio en la comida del padre para controlar sus momentos de violencia –los cuales pueden ser interpretados como los excesos de poder del líder–, y quien aconseja a su hermano cuando está detenido. Así, Jorge asume secretamente la función de controlar los actos de violencia de Damián. *La respuesta del hijo mayor, ante el egoísmo y los abusos del padre*, es mucho más radical que la de su hermano (menos pensada también), y se concretiza en el parricidio. La destrucción del padre, sin embargo, sólo incrementa el odio en la familia, y ésta, como grupo, parece no tener ningún destino asegurado.

La hija de Lope de Sara Joffré también refleja las relaciones entre padre-hija caracterizadas por la violencia y la locura. Lope es descrito como un sujeto que opta por la destrucción como única respuesta ante los problemas que enfrenta. Por ejemplo, decide asesinar a su hija con la finalidad de protegerla de futuros sufrimientos.

En tal sentido, la obra de Joffré expresa una crítica al poder. El líder, el padre, es incapaz de gobernar y dirigir a aquéllos que están bajo su control. En contraste, la hija, una adolescente cuyo objetivo inicial es conocer el amor, reacciona ante la locura del padre. Opta por atarlo, es decir, por someterlo, por dominarlo como única alternativa que posee coyunturalmente ante un sujeto que es capaz de destruir todo lo que le rodea. Tal crisis de poder de Lope se enfatiza aún más en la escena final entre él y doña Inés. Esta aparece controlándolo, mientras aquél trata de resistir.

La imagen de una familia desintegrada como un cuestionamiento a la modernidad y reflejo de las condiciones socio-políticas de los años noventa también se expresan a partir de las relaciones entre los hermanos. Tal es el caso de *Sichi Sei Hokoku o la historia del cobarde japonés* de César de María¹⁶ y *Contrael viento* del cultural Yuyachkani.

¹⁶ De María se inició como dramaturgo y director en el grupo "Homero, teatro de grillos" en 1976. Entre sus obras que han obtenido un reconocimiento de la crítica se encuentran *La caja negra*, finalista en 1996 en el premio Tirso de Molina, y *Sichi Sei Hokoku o La historia del cobarde japonés* que fue ganadora del concurso de teatro Hermanos Machado.

La obra de De María se ambienta en Japón, durante los años de la segunda guerra mundial. Pese a este desplazamiento temporal y espacial, el texto es, por un lado, una alegoría del desgarramiento producido por la violencia política en Perú, y a su vez, refleja el surgimiento de una competencia exacerbada impuesta como valor por el neoliberalismo, que provoca la destrucción y la envidia entre los miembros de la familia.

De ese modo se configura la relación entre los hermanos gemelos. El deseo de poseer lo del otro es llevado a extremos: Shigeru se apropia de las tierras de su hermano, de su mujer, y también de su identidad al usar su nombre. Evidentemente, tal conflicto lleva al enfrentamiento físico entre ambos hermanos que conduce a la muerte de uno de ellos.

El grupo cultural Yuyachkani posee una larga y reconocida trayectoria en nuestro país, y su propuesta teatral siempre ha buscado tratar los grandes tópicos y discusiones de la cultura nacional. Como afirma Salazar del Alcázar, buena parte de la obra de Yuyachkani se nutrió de la novelística de Arguedas, “del imaginario popular andino y urbano, una suerte de iconografía vinculada al llamado desborde popular, así como la reflexión crítica del historiador Alberto Flores Galindo” (“Desvestir” 123-24). *Contrael viento*, en cierta forma, retoma algunas de estas fuentes y también busca ser una metáfora de la situación política que se vivía en el país. La familia se desintegra por el efecto de la violencia. Lo curioso –y esto lo diferencia de las obras hasta aquí analizadas–, es que a pesar de esta separación familiar, el grupo se impone ante las condiciones que le ha tocado vivir, fortaleciendo su conciencia como una entidad colectiva.

Visto así, determinado sector de la dramaturgia peruana ha encontrado en la imagen de familia una alegoría para expresar una visión sobre las condiciones históricas de estos últimos años. Asimismo, retomar esa imagen hace que esta dramaturgia se instale dentro de la tradición –en la medida en que la representación de la familia parece ser una de nuestras obsesiones culturales–, pero simultáneamente y con firmeza se separe de ella al proponer nuevos significados que en última instancia son un cuestionamiento a los distintos proyectos

de modernidad. No en vano todo nuevo momento histórico parece implicar una respuesta al pasado desde las circunstancias de un “ahora”; resulta sintomático de nuestra nueva época que en varias de estas obras de teatro, responder al pasado traiga como consecuencia la pérdida de vislumbrar el futuro.

De la carencia a la esperanza: el caso del grupo de teatro Expresión

En cierto modo las representaciones sobre la familia en las obras de María Teresa Zúñiga que han sido producidas por *Expresión* dialogan con las analizadas hasta aquí. “Zoelia y Gronelio” es uno de los textos de Zúñiga que se ha presentado en diferentes espacios y ante distintas audiencias. Es la historia de una pareja –Gronelio, interpretado por Jorge Miranda y Zoelia, por la misma María Teresa Zúñiga–. Dentro del proceso de la obra, la dirección terminó siendo compartida:

...en un primer momento [indica Zúñiga] Jorge [Miranda] intentó dirigir el espectáculo solo y no pudo por estar en contradicción con el texto, entonces tuvimos que asumirlo los dos y empezamos a trabajar una propuesta inicial. La dirección compartida, sin embargo, teniéndonos a los dos dentro del espectáculo, carecía de un tercer ojo, de una persona que pueda darnos mayor vuelo, mayor visión, es así que le enviamos el texto a César Escusa [...] y nos internamos con él unos días, trabajamos, confrontamos nuestra propuesta. El nos dijo que teníamos, en primer lugar, que distanciarnos del texto, lo que buscábamos era trabajar el texto de la manera más absurda posible (“Opiniones” 150).

En tal sentido, Salazar del Alcázar indica que en esta obra de teatro “...el centro de la escena es el actor y el discurso del actor apelando a una serie de recursos que tienen que ver con el teatro del absurdo, con Ionesco, con Becquet” (“Opiniones” 149). El uso de la estética del absurdo no es gratuita ni tampoco un mero alarde en “Zoelia y Gronelio”. Muy por el contrario, está en perfecta confluencia con el universo que refleja: es decir, las extremas consecuencias que la modernización puede producir en nuestra sociedad.

La carencia y el aislamiento son los rasgos principales de esta sociedad del futuro —el texto indica que las acciones se realizan en el año 2015—, que refleja nuestro presente. Entre otras referencias a la carencia, se halla la venta de los nombres:

Gronelio: [...] Perdimos los nombres porque los vendí.

Zoelia: ¿Qué?

Gronelio: (gritando) Los vendí por hambre.

Zoelia: (tirando las cosas) ¡Vendiste nuestros nombres por un plato de lentejas! (se sienta y se ríe) (172).

Es conveniente mencionar que en la obra de Zúñiga los efectos devastadores de la modernidad —y que han generado ese estado de carencia— hacen que la pareja se una aún más, en vez de optar por la desintegración. Tal unión se expresa por medio del lenguaje corporal como también en los parlamentos finales de la obra:

Los dos: [...] Zoelia y Gronelio, Lucila y Lucio... juntos con sus cuerpos amarillentos, sus manos de tierra, sus pecados y sus noches de luna (ambos) juntos para descubrir y conquistar la felicidad... (172)

Visto así, el final de esperanza que expresa la obra no surge debido a que las condiciones del presente inauguren una posibilidad de mejoramiento, sino como una voluntad de los miembros de la familia, voluntad que se fortalece al ser compartida. “Zoelia y Gronelio” propone —y si se considera que las representaciones de las relaciones familiares reflejan las relaciones sociales— que el futuro se halla en la voluntad y en la solidaridad de la población peruana, pese a las carencias económicas causadas por los últimos impulsos de modernización.

El otro texto de Zúñiga al que me quiero referir es “Mades Medus”. Esta obra, producida también por el grupo Expresión, se estrenó en 1999 en “IV Festival de Teatro Peruano-Norteamericano”. Jorge Miranda interpreta el papel de Mades, y Jorge Luis Miranda el de Medus. La obra refleja la relación entre dos actores (ambos aparecen vestidos de arlequines). Al igual que en “Zoelia y Gronelio”, en “Mades Medus”

predomina un lenguaje poético y se refleja una situación de carencia. Sin embargo, en este caso la carencia está relacionada por la falta de un público que se ha perdido como consecuencia de la modernidad. Es por ello que se hace referencia al éxito de Moliere –y a un pasado en el que los teatros se llenaban–, como a un presente en que se debe competir con otros medios que han surgido con la modernización.

Mades: El público nunca llega. (Dejando de ser Arlequín)

Medus: Moliere se llevó gran parte de él.

Mades: ¿Pero el resto dónde está?

Medus: Ya lo dijiste, tragándose los televisores. (246)

Asimismo, aunque en estos personajes no existe un vínculo estrictamente familiar, ellos construyen una comunidad basada, fundamentalmente, en el hecho de compartir su arte. Y esa relación ente Mades y Medus está caracterizada por la unidad que se manifiesta en varias imágenes corporales. Esta unidad no se destruye con la muerte; después que Medus fallece, Mades lo invoca para construir un futuro: “¡Vamos, Medus, vamos, Moliere nos espera!” (255). Definitivamente, esta mención de Moliere expresa la esperanza de tener un público nuevo, la esperanza, en última instancia, de superar el estado de carencia por medio de la unidad del grupo.

En todo caso –y a diferencia de otras representaciones de familia en las obras de los noventa–, en la dramaturgia de María Teresa Zúñiga se cuestionan las consecuencias socio-económicas causadas por los impulsos de modernización capitalista, pero la unidad familiar no desaparece sino que se enfatiza como respuesta y como resistencia. “Zoelia y Gronelio” y en “Mades Medus” expresan, en última instancia, la solidaridad entre los personajes ante las carencias, y a partir de ello, la esperanza de construir un futuro mejor.

OBRAS CITADAS

Cornejo Polar, Antonio.

Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas. Lima: Editorial Horizonte, 1994.

"Hipótesis sobre la narrativa peruana última". *La novela peruana*. Lima: Editorial Horizonte, 1989.

El libro de la Muestra de Teatro Peruano. Lima: Homero Teatro de Grillos/ Lluvia Editores, 1997.

Jameson, Fredric.

The Political Unconscious. Narrative as a socially symbolic act. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1981.

Luzuriaga, Gerardo.

Introducción a las teorías latinoamericanas del teatro. De 1930 al presente. Puebla: Universidad Autónoma de Puebla, 1990.

Millones, Luis.

Actores de Altura. Ensayos sobre el teatro popular andino. Lima: Editorial Horizonte, 1992.

Montoya, Rodrigo.

"¿Existe una tradición teatral quechua en el Perú?" *Hueso número 31* (1994) 53-80.

Morris, Robert.

The Contemporary Peruvian Theatre. Lubbock, Texas: Texas Tech Press, 1977.

Ralli, Teresa.

Presentación a *Notas sobre el primer taller nacional de formación teatral-dramaturgia-*. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani, 1990.

Ramos-García, Luis A. (edit.) y Ruth Escudero.

Voces del interior: nueva dramaturgia peruana. Lima-Minnesota: Instituto Nacional de Cultura, 2001.

"El teatro callejero peruano: proceso de cholificación". *Gestos 25* (1998) 105-16.

Rodríguez, Martín.

"El teatro de la desintegración (1990-1998)" *Conjunto 120* (2001) 2-9.

Salazar del Alcázar, Hugo.

"Opiniones vertidas en la Mesa de Críticos, realizada en la Muestra Regional, Huancayo-1996" *Textos de teatro peruano 4* (1998) 149.

"Desvestir un sueño (Visiones y revisiones)" *Hueso número 31* (1994) 123-30.

Teatro y violencia. Una aproximación al teatro peruano de los 80'. Lima: Centro de Documentación y Video Teatral/ Jaime Campodónico Editor, 1990.

Saona, Margarita.

"El kibbutz del desceo: familia y nación en *Rayuela*" *Lexis* Vol. XXIII I (1999) 87-105.

Solari Swayne, Enrique.

"Collacocho". *Teatro peruano contemporáneo*. Madrid: Aguilar, 1959.

Sommer, Doris.

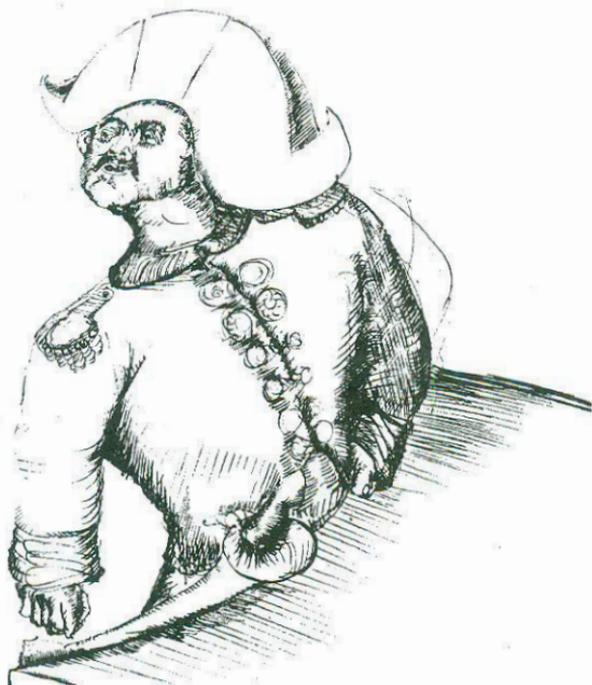
Foundational Fictions. The National Romances of Latin America. Berkeley y Los Angeles: California University Press, 1991.

Zúñiga, María Teresa.

"Zoelia y Gronelio, dos almas gemelas" *Textos de teatro peruano* 4 (1998) 152-72.

"Opiniones vertidas en la Mesa de Críticos, realizada en la Muestra Regional, Huancayo-1996" *Textos de teatro peruano* 4 (1998) 150-51.

"Mades Medus". *Voces del Interior: Nueva Dramaturgia peruana*. Lima-Minnesota: Instituto Nacional de Cultura, 2001.



UNMSM

NUEVA YORK DE CANTO / Raúl Deustua

De Nueva York puede quedar, si queda,
esa oscura raíz que me ilumina,
esa sola inminencia que avecina
mi voz a la ceniza que me exceda

GOTA PARA UN MAR

He caminado entre la niebla y ha quedado la áspera
sensación de las rocas pulidas por el mar.

He caminado y del humo primero de Manhattan
ha ido creciendo la voz olvidada de la música,
y la gota de agua que resbala hacia los mares,
esas voces minerales
que palpitan sobre los troncos encendidos.

Porque Manhattan duerme
espléndida en su moho, en sus luces, desde niña,
y hace temblar el corazón de los judíos desterrados.

Sobre sus paredes corre el viento
y el ácido caer de sus cristales.

¡Que lo diga, si lo dice, el hondo mar
de Manhattan, yacente y herrumbrado!

NEGRO AZUL DE HARLEM

Negro azul de Harlem,
hay una voz olvidada en los tranvías que te
canta y te disuelve,
voz del río que suena entre tus venas
y crece hacia tus ojos dispersos en la nieve.
Lloro con tu llanto, desde ángulos distintos y lloramos,
tú por tu río y por tu voz de agua
y por el árbol que duerme en tus dos sienes,
yo por mis manos blancas tan ajenas a tu llanto
y por mi ser que existe entre dos muertes.

Negro azul que cantas a la espiga de Manhattan,
¿quién diría que estás muerto si te espera
tu oculta mujer bajo los párpados?

Caminas ya sin ojos, duermes y respiras
la sal y la ceniza, el mudo sol dorado.

¿Cómo hablarte de tus lenguas muertas
ni del bello uniforme que te eleva
ni de tus huesos que caminan de costado?

Decirte del agua detenida en los relojes,
que hay invierno y cuesta caro
recoger el rostro de la lluvia
y reponerse los ojos olvidados.

Porque,
¿quién diría que estás muerto si te espera
tu oculta mujer bajo los párpados,
quién diría que no sumas, si ella crece
y se prolonga en la sombra de tus manos?

DECLARACIÓN EN LA PARTIDA

1

Y es verdad que yo pensé acabar antes, mucho antes, cuando hubiera
llegado al fin de los poemas,
pero ya en el fin he encontrado mi corazón en la abandonada soledad
y le he dicho que ésa no es la habitable, la casa hundida que buscamos,
que hemos buscado amor sembrado en las ventanas y en los potes de
cocina,

y mi corazón ha comprendido y ahora me sigue atado al pie, hacia la muerte, hacia las profundas calles de "down town".

Y todos los barcos me esperan
en fila, en la sombra para huir del sol,
porque todos los muertos huyen del sol
y todas las casas huyen del sol
y todos estamos llegando a la muerte,
la inmovible entre las lámparas, entre los viejos trastos.

Y por eso no he acabado, echando a la suerte el último barco ya en la sombra,
el primero que ha de llegar al alba con sus tristes cadenas colgando sobre el vientre.

Y por ello no he acabado,
persiguiendo a la luz, a su imponderable cristal
sobre mis huesos.

2

He desalojado ya mi antiguo cuarto,
he plegado la mesa contra el muro,
el espejo dorado, antiguo que recogía todas las tardes
la última palabra del día.

He quemado mis libros, mis papeles, mis discos, mis vestidos,

UNMSM

mis humildes maletas, mi lecho, mis manos de amor en este encierro,
en esta posible luz del santo en su hornacina.

Y frente a mí el desierto enorme hacia el espejo,
hacia mi mirada de años y más años,
mi espalda se ha reclinado en el vacío, en el futuro
muerto, innominado.

He bajado tres pisos más hacia mi muerte,
y estoy solo y estoy bien, gracias a todos, pues he de acabar
bajo la tierra como todos,
como el "subway" atado al intestino mayor
de la ciudad doliente.

Estoy bien como todos, ya sin todos, con mi pequeña medalla
sobre el pecho

y el enorme hospital despidiéndome en la noche.

Es fácil amar esta muerte, esta pura anestesia en el olvido.

Gracias, mañana estaré como todos, buscando el primer barco anclado
sobre el mundo.

3

No era fácil acabar antes,

nada era fácil antes de acabar.

Pero ahora estoy ya cerca del fin como mis muertos,

y mi corazón viene atado al pie,

su cadena golpeando sobre el puente
para despertar a los rezagados, los dormidos,
los que han olvidado el nombre de sus padres,
los que vuelven la cara hacia la noche,
hacia el verdadero naufragio sin rescoldo.

EL QUIJOTISMO EN *EL SEXTO* DE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS¹ / Anna Housková

En una lectura desde Europa Central, la narrativa hispanoamericana aparece vinculada con la tradición literaria europea. Pero lo que difiere son los acentos, el énfasis en otros aspectos.

Voy a comentar estas diferencias y coincidencias en una interpretación de la novela *El Sexto*, tomando en cuenta el tipo de novela, la utopía, la experiencia en la literatura. Las tres notas tienen un núcleo común: el quijotismo.

Tipo de novela

En la tipología del género novelesco, se pueden esbozar unos tipos básicos concebidos como posibles concepciones del mundo. El primer tipo es la "novela de la biografía individual", cuyo protagonista joven choca con el mundo circundante; su viaje, de índole centrífuga, puede tener forma de aprendizaje o de carrera social (novela picaresca, bildungsroman, etc.). En el segundo tipo se enfrentan dos mundos, dos culturas diferentes. El viaje del protagonista confronta dos concepciones del mundo y suele tener orientación centrípeta. El tercer tipo lo podemos denominar "novela de la comunidad" o "novela idílica"; son las narraciones localizadas en un lugar aislado que ofrece una ilusión del orden arcaico, un "refugio de la identidad".²

¹ Presentado en V Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana, Universidad de Santiago de Chile, agosto de 2001.

² Cf. Fernando Ainsa, *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*, Madrid, Gredos, 1986. Vladimír Svatoš, *Epické zdroje románu*, Praha, Akademie věd, 1993.

En la literatura europea destaca la “novela de la biografía individual”; en cambio, en la constelación tipológica hispanoamericana importan más la novela de tipo idílico y la novela del enfrentamiento de dos mundos.

El Sexto, de José María Arguedas, es una modalidad original de este tipo de novela del conflicto de dos mundos. Hay un trato específico del espacio: falta el viaje, el espacio es cerrado y aislado. Mas, a diferencia del tipo idílico, es un espacio profundamente heterogéneo. En la literatura hispanoamericana no es excepcional: en espacios cerrados se sitúan las llamadas novelas del dictador, una de las variantes de la novela del enfrentamiento de dos mundos (*El señor presidente*, *Yo el Supremo*, etc.). Arguedas hiperboliza este espacio, concentrando en un lugar artificial –la cárcel– “lo peor y lo mejor” del Perú: los extremos de la sociedad comparten íntimamente el mismo espacio. Este micromundo adquiere significación alegórica del infierno grotesco. Otro tópico es el del cementerio, cuyos nichos están habitados por los vivos muertos (con cierta afinidad con *Pedro Páramo*, de Rulfo): “¡Era otra vez un cementerio! ¡Más que un cementerio! Los vivos estaban muertos.”³

En el fondo del infierno, o sea en el primer piso, están los asesinos y los vagos, la humanidad degradada, sumergida en basura, excrementos, violaciones homosexuales. En el tercer piso están los presos políticos, deformados de otra manera, sumergidos en dogmatismo, doctrinas utópicas, odio partidario entre comunistas y apristas. El segundo piso, ocupado por los criminales no avezados, funciona como el espacio intermedio que separa a los de abajo y a los de arriba. En sustancia, ambos ambientes tienen las mismas características: mundo cerrado, modelo autoritario, violación. El círculo de los asesinos y vagos reduce la vida humana las necesidades físicas y los más fuertes las aprovechan para manipular y humillar a los otros. El círculo de los presos políticos es más digno, pero es también un mundo cerrado que reduce la vida a un solo aspecto –en este caso no físico sino ideológico– y que también se basa en el modelo autoritario.

³ José María Arguedas, *El Sexto*, Buenos Aires, Losada, 1979, p. 167.

Para José María Arguedas, la violencia tiene la forma más humillante: la violación. En el primer piso es la violación física, en el piso de los presos políticos es una violación interpretativa: la que viola el sentido del gesto humano, atribuyéndole al hombre intenciones mezquinas. Es así como los apristas interpretan uno de los episodios claves de *El Sexto*, en que el protagonista regala ropa a un pobre prisionero llamado "Pianista". Los políticos lo interpretan como una intriga atribuyéndole al protagonista la intención de comprometer a un aprista que participó en el gesto de ayuda. Es una interpretación sorda y malintencionada que no ve más que malas intenciones. Según Mario Vargas Llosa, "episodios, como la disputa entre apristas y comunistas por el banal incidente del Pianista, (...) carecen de poder de persuasión".⁴ Sin embargo, este motivo ilumina toda actitud autoritaria: su rasgo típico es precisamente ver intrigas enemigas por todas partes (la "teoría del conjuro", tan nefasta cuando el Partido llega al poder, según la experiencia de los países socialistas).

Con este mundo de fuerza, violación, vida reducida y cerrada se confronta el del protagonista y otros cuatro o cinco personajes (Cámac, el piurano, Pacasmayo, Mok'ontullo, Torralba) que personifican otra concepción de la vida, abierta y comprensiva. En estos personajes, el vivir no queda reducido sólo a las necesidades físicas; y tampoco consiste en el esfuerzo por crear un mundo nuevo y mejor. "Hay que estar no sólo con la doctrina sino con la interpretación del día, para la conducta y el pensamiento," afirma el protagonista.⁵ La marcha de la vida cotidiana incluye los sueños y las creencias que estimulan cierta conducta y trascienden los límites de todo orden. Los personajes animados por una incitación –según la expresión de Américo Castro– son de proveniencia quijotesca.⁶ En vez del espacio horizontal por el cual viajaba don Quijote más allá de los límites de su aldea, en el espacio vertical de *El Sexto* el protagonista rompe las fronteras entre los pisos

⁴ Mario Vargas Llosa, *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 231.

⁵ José María Arguedas, *El Sexto*, Buenos Aires, Losada, 1979, p. 138.

⁶ Américo Castro, "La estructura del Quijote", *Hacia Cervantes*, Madrid, Taurus, 1960, p. 274.

de la cárcel, por su conducta, y trasciende los muros de la cárcel, por su pensamiento. Alberto Escobar lo llamó “espacio con profundidad”.⁷

Una de las cualidades más interesantes de esta novela es que recrea —con acentos específicos— la vieja imagen de la cárcel, el tópico del espacio cerrado, con gran tradición literaria. En *El Sexto*, este espacio es ambiguo, lleno de tensiones. Su concepción plantea el problema general de la relación entre el hombre y el espacio. Hay una tensión entre lo cerrado y la apertura en lo profundo. La cárcel es heterogénea, como una ciudad (“Volví a sentirme nuevamente como en una pequeña y absurda ciudad desconocida, de gente atareada y cosmopolita.” p. 17); y a la vez es un organismo vivo, un monstruo. El edificio de la cárcel está descrito desde dentro, pero también hay una imagen significativa desde fuera, la del gigante: el motivo se repite en la primera página de la novela y en el último capítulo (“El Sexto era una sombra compacta que crecía a medida que nos acercábamos, como en la noche de mi llegada a la prisión.”, p. 163). La cárcel *El Sexto* es una metáfora no sólo de la sociedad peruana sino de la condición humana. Los personajes allí van a “descubrir lo que creíamos que no existe” (p. 125), en diversos sentidos, entroncando la imagen de la cárcel tanto con la tradición del espacio social de desilusión, como con la del espacio metafísico de entrar en el ser.⁸ Por una parte, el espacio es ajeno, el protagonista se distancia de él, con una necesidad de lo que está más allá (el horizonte visto por la ventanilla, ruidos de la calle, recuerdos del paisaje); por otra parte, hay pertenencia del hombre al lugar y su actuación aquí y ahora. Se intensifica la tensión entre cosmovisiones: chocan adentro, es un conflicto interior.

El enfrentamiento de dos concepciones del mundo en *El Sexto* fue interpretado como la confrontación de dos culturas, de la sierra y la costa.⁹ Pero el choque de dos mundos no es sólo cultural sino axiológico. Entre los personajes que coinciden con la cosmovisión del protagonista,

⁷ Alberto Escobar, “El Sexto o el hábito de la libertad”, *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*, La Habana, Casa de las Américas, 1976, p. 286.

⁸ Cf. Daniela Hodrová, “Vezení jako místo poístupuk bytí”, *Poetika místa*, Praha, H&H, 1997.

⁹ Cf. M. Vargas Llosa, op. cit.; W. Rowe, op. cit.

algunos son de los Andes y otros no –lo que les une es su “enfermedad de soñador”: su creencia en la bondad, la justicia, la ayuda.

Se ofrece analogía con el *Quijote* que es el prototipo de la novela del enfrentamiento de dos cosmovisiones. Don Quijote parece solo y débil, pero sentimos que está anclado en una realidad mucho más vasta que la red de las relaciones sociales circundantes. Su lucha contra el mal parece loca en la circunstancia momentánea, pero tiene sentido en la perspectiva lejana.

Junto con la confrontación de dos mundos axiológicos, Cervantes insinúa la inmersión del hombre en la naturaleza, especialmente en la dimensión pastoral del *Quijote*. En la novela de José María Arguedas, el tema de la naturaleza es otro aspecto que tiene importancia específica y más fuerte que en la tradición europea. Introducido como un contrapunto en el espacio conflictivo de la cárcel, el tema de la naturaleza expresa la armonía. El acento panteísta proviene de la tradición andina. El mundo de sus personajes quijotescos es el del hombre no sólo social sino cósmico, avistado desde el primer capítulo, en uno de los párrafos más bellos de la obra de José María Arguedas:

Yo me crié en un pueblo nubloso, sobre una especie de inmenso andén de las cordilleras. Allí iban a reposar las nubes. Oíamos cantar a las aves sin verlas ni ver los árboles donde solían dormir o descansar al medio día. El canto animaba al mundo así escondido; nos lo aproximaba mejor que la luz, en la cual nuestras diferencias se aprecian tanto. Recuerdo que pasaba bajo el gran eucalipto de la plaza, cuando el campo estaba cubierto por las nubes densas. En el silencio y en esa especie de ceguedad feliz, escuchaba el altísimo ruido de las hojas y del tronco del inmenso árbol. Y entonces no había tierra ni cielo ni ser humano distintos. (pp. 10-11)

El hombre y la comunidad pertenecen a la naturaleza. Los motivos del paisaje, recordado u observado por la ventanilla de la cárcel, forman un ritual de purificación. La inmersión cósmica constituye una esfera de la vida humana más amplia que los intereses inmediatos; el universo es más amplio que la civilización moderna.

El párrafo citado implica también otros motivos que constituyen la visión del mundo como una totalidad: motivos del canto y del oído. El canto de las aves insinúa la pulsación del universo. El canto humano, que es un leitmotiv de *El Sexto*, insinúa toda la cultura: la oralidad es para Arguedas su estrato profundo y fundamental. Se trata tanto de canciones andinas como de himnos políticos. Oír, escuchar es la clave de la comprensión. En vez de lo visual –tan preferido por la civilización contemporánea y que hiperboliza las diferencias– hay una “especie de ceguedad feliz” que nos sumerge en el ritmo y el lenguaje interior.

Utopía y quijotismo

Miguel de Cervantes cuestionó la utopía, uno de los principios de la modernidad europea, ya a comienzos de la época moderna. El *Quijote* da una vuelta a la utopía en el sentido que José Antonio Maravall llama “contrautopía”.¹⁰ Se mantiene y se ironiza la idea del mundo mejorable según modelos inventados, en este caso leídos en los libros de caballería y pastoriles. Incitado por sus creencias, don Quijote practica una alternativa a la conformidad. No es una utopía que supone el cambio del orden social –la alternativa quijotesca propone hacer lo que tenemos a la mano.

En *El Sexto* la polémica de José María Arguedas con la ideología de comunistas y apristas, tiene coordenadas analógicas. Frente al “comunismo científico” y a la teoría de que hay que cambiar todo el orden, se valora la experiencia, la ayuda inmediata, la bondad de hombres sensibles (“Me habló con ternura; se fue discretamente”, p. 127).

La polémica con la utopía, cuyo tema se localiza en el tercer piso de los presos políticos, está conformada por diálogos y por proclamacio-

¹⁰ José Antonio Maravall, *Utopía y contrautopía en el Quijote*, Santiago de Compostella, Ed. Pico Sacro, 1976.

nes políticas ejemplares, hiperbolizadas. Este procedimiento recuerda el estilo de la obra de teatro *Marat-Sade*, de Peter Weiss, con las proclamaciones de los revolucionarios franceses en un manicomio. Todos los personajes en *El Sexto*, incluido el protagonista, hablan mucho, aprovechando la libertad de la palabra, recuperando en la cárcel “el hábito de la libertad” (p. 14). En las proclamaciones de los militantes apristas y comunistas destacan dos principios: ellos son los propietarios de la verdad y le dan categoría al odio. La polémica con su odio es la polémica con el proyecto racionalista. Pues el odio de los militantes no es una pasión humana, el reverso del amor, sino un principio teórico, un procedimiento racional: odio de clase, odio de partido. Proclama Pedro, el líder comunista: “El odio, Cámac, es el fuego sagrado del comunista; sin esa arma, sin esa fuerza invencible, no haremos la unidad de todos los pueblos, su hermandad eterna. No transformaremos el mundo.” (p. 61)

Frente a la teoría se opone la experiencia; frente a la abstracta “hermandad eterna”, aplazada a un futuro utópico y desmentida por el odio obligatorio en el presente, se opone la actitud de simpatía y de amor. Gabriel proclama su “programa” de solidaridad concreta aquí y ahora (p. 138) e insiste en su creencia en la vitalidad de la cultura andina: “A un hombre con tantos siglos de historia no se le puede destruir y sacarle el alma fácilmente...” (p. 80). Las ideas del personaje tienen la intensidad de creencias personales del autor, las mismas que leemos en sus ensayos. Las visiones y las actitudes que embellecen la vida en la cárcel parecen ilusiones, “sueños”. El motivo explícito del soñador aparece varias veces, especialmente en los diálogos polémicos entre Gabriel y el comunista Pedro:

– ... No le odio.

– Tienes, pues, la enfermedad de los soñadores. ¡Lástima incurable!
(p. 96)

– Eres un soñador, Gabriel. No aprenderás nunca a ser político.
Estimas a las personas, no los principios. (p. 115)

El soñador parece enfermo, tanto en confrontación con la teoría revolucionaria, como en confrontación con la fuerza brutal y

violadora de los que aceptan la vida degradada. El Sexto es un mundo al revés: lo monstruoso es normal, en cambio la fe en la bondad y el sentido de justicia se consideran algo patológico. Es una variante hiperbólica de la pregunta cervantina quién es el loco. En los párrafos finales de la novela de Arguedas, hay un pathos apocalíptico, una condenación del mundo pervertido: todo El Sexto debe ser matado. Mas hay también esperanza en forma de homenajes a los soñadores.

Esta ambigüedad depende especialmente de dos episodios quijotescos: la ayuda al Pianista que tiene para éste consecuencias nefastas, igual que los actos de ayuda de don Quijote, pero en forma más trágica por la muerte del atendido; y el episodio de la decisión del piurano, junto con el protagonista, de matar al asesino más malvado y humillador, en actitud quijotesca: “Hay justicia que mismo uno debe hacer”, dice el piurano (p. 133).

La interpretación de estos episodios claves destacaba su aspecto negativo. William Rowe ha subrayado la ineficacia de estos actos: “La muerte del pianista señala que los actos de piedad o desafío individual carecen de eficacia...” Y más abajo insiste en “acciones individuales cuya ineficacia nunca se asume conscientemente.”¹¹ Antonio Cornejo Polar comenta con pesimismo: “La muerte del Pianista implica inutilidad de todo gesto fraterno; esto es, el abatimiento sin remedio del hombre, su minuciosa destrucción dentro del universo carcelario –que es, también, el universo de la nación.” También el episodio del piurano y su desenlace, Cornejo lo interpreta como “el fracaso incontrastable de todo empeño humano”.¹²

Sin embargo, la ineficacia, inutilidad, fracaso –palabras negativas en un mundo de eficacia y éxito– adquieren ambigüedad si se leen en el trasfondo del *Quijote*. La perspectiva axiológica implícita

¹¹ William Rowe, *Mito e ideología en la obra de Arguedas*, Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1979, pp. 125 y 130.

¹² Antonio Cornejo Polar, *Los universos narrativos de José María Arguedas*, Buenos Aires, Losada, 1973, pp. 178 y 180.

en las actitudes de los personajes quijotescos, Arguedas la subraya explícitamente en el último capítulo refiriéndose a la novela de Cervantes:

Ya en la celda, tomé mi ejemplar de "El Quijote" y busqué el pasaje que prefería: "Come, Sancho amigo, sustenta la vida que más que a mí te importa..." (...) Prendí la vela de mi celda. Me senté y volví a leer el pasaje. "Voy a llevárselo al piurano –pensé–. Él lo entenderá. Le leeré "El Quijote"; todo el libro... (pp. 151-152)

Insistir en lo bueno de la bondad, lo normal de los soñadores, lo malvado de la maldad y lo patológico de la degradación tiene consecuencias a largo plazo. Se enfrentan dos visiones: la que ve a los soñadores como enfermos, y la de éstos que ven con clarividencia y luchan con "un monstruo creado por alguna bestia enemiga de la luz y más enemiga aún de los seres vivos". (p. 151). No saben vencerlo y a diferencia de los propietarios de la verdad les "falta teoría" (p. 45); pero hacen lo que tienen a la mano. Su comportamiento no es ejemplar. Son personajes de la novela moderna, género que carece de sabiduría. Lo dice el piurano, uno de los personajes quijotescos:

- Es Usted como si fuera sabio –le dijo Torralba.
- Vivimos, nomás, amigo –le contestó [el piurano]–. En la actualidad qu' estamos, nu' hay sabios. (p. 126)

Según Walter Benjamin, el hombre desconcertado e incapaz de dar consejos es el origen de la novela moderna: "El primer gran libro de esta índole, *El Quijote*, enseguida enseña que la generosidad, el coraje, la ayuda del hombre más noble –don Quijote– es totalmente insegura y no contiene un grano de sabiduría."¹³

Los actos de estos personajes en *El Sexto*, con toda su ineficacia, no son inútiles: hacen que el mundo sea respirable. Su conducta forma parte de la convivencia. La cárcel, con toda su heterogeneidad y

¹³ Walter Benjamin, "El narrador", traducción checa en *Dílo a jeho zdroj*, Praha, Odeon, 1979, p. 218.

conflicto de cosmovisiones, forma un mundo común. Lo cotidiano tiene su propio ritmo, compartido por todos. Por eso el protagonista insiste en que los tres pisos “no están separados” (p. 59). La cárcel, donde el contacto inmediato entre distintas personas es más apretado, es el espacio condensado de la experiencia de comunidad. El gesto de ayuda personal y de justicia personal no tiene menor importancia que el de la violación: el mundo humano se degrada, el mundo degradado **se humaniza**. En este sentido, los gestos quijotescos sí tienen eficacia: afectan la experiencia común.

Los personajes débiles no son marginales. En las novelas de José María Arguedas el mundo no les pertenece a los fuertes: no se acepta el punto de vista del éxito. La conciencia de la debilidad es una conciencia más precisa del mundo: la humildad significa percibir la totalidad del universo.

La experiencia

En la novela de Cervantes, Alonso Quijano se convierte en don Quijote y los molinos se transforman en gigantes. En la novela de Arguedas, ambos niveles se fusionan: los personajes quijotescos son a la vez Quijanos, y los monstruos gigantes son a la vez hombres malvados. Los ideales del protagonista no emanan de los libros caballerescos y pastoriles, sino de su creencia en la cultura andina. Por falta del nivel metaliterario y todo el juego cervantino de ambigüedad, *El Sexto* no logra la calidad literaria de su antecedente. Pero tiene otro valor, el de enlazar la literatura y la experiencia personal.

El Sexto no es una obra lograda del todo,¹⁴ se nota demasiado la intención del autor. Pero a pesar de eso, o tal vez precisamente por eso, en todo el texto trasluce la personalidad del escritor. El compromiso de actuar en favor de los hombres buenos y de los débiles tiene la urgencia personal de la experiencia de Arguedas. Sus obras mismas son actos

¹⁴ W. Rowe (op. cit.) la considera la novela de menor importancia en la obra total de Arguedas.

quijotescos. Es muy importante la palabra “experiencia”. Ya la he mencionado al comentar la tipología de la novela. Pero la experiencia importa aun más como la palabra clave para la comunicación entre el autor y el lector. Creo que tiene más peso que hablar de “carácter autobiográfico” de las obras de Arguedas. El hecho que él mismo estuvo preso no importa tanto como toda su experiencia de la vida. Aunque no tengamos información extraliteraria sobre la biografía del novelista, en las obras mismas de José María Arguedas encontramos su mundo espiritual.

A mi juicio, en eso consiste la vitalidad de esta gran figura de la cultura peruana y el logro de sus obras narrativas: manifiestan el aspecto personal de la existencia humana. La experiencia personal surge de vivencias “formativas”, vivencias que forman la identidad del hombre. Siempre tiene lugar en un contexto, en una comunicación de la experiencia.¹⁵

Los mejores creadores aparecen cuando hay que expresar una experiencia que quedaba fuera de la literatura. Por la búsqueda de su expresión surgen nuevos géneros literarios. Cervantes dejó aparte los moldes literarios de su época y creó un nuevo género, para lograr el “enlace con la experiencia actual e inmediata del autor y de los lectores.”¹⁶ José María Arguedas hubiera podido optar por el género del testimonio para registrar su vivencia autobiográfica de la cárcel. Tendría un antecedente destacado en *El presidio político en Cuba*, de José Martí. Pero este género, que en los años setenta del siglo XX traerá una ola de testimonios hispanoamericanos de la prisión, tiene sus límites. La experiencia vital que implicara una visión global del mundo, requería buscar otra forma: llevó a Arguedas a renovar un tipo novelesco, creando una variante específica. Si bien no transformó su experimento en una estructura perfecta (el mismo Cervantes demoró en encontrarla, en el segundo tomo del *Quijote*), sí logró dar intensidad literaria a su experiencia de enfrentamiento de mundos heterogéneos y comu-

¹⁵ Cf. Petr Fidelius, “K otázce národní zkušenosti”, *Kritické eseje*, Praha, Torst, 2000, p. 151.

¹⁶ A. Castro, op. cit., p. 268.

nicarla con la experiencia de sus lectores. Pues, como advierte Américo Castro, no hay que olvidar que “en la experiencia literaria se incluye la vida del lector”.¹⁷

En el libro de crítica dedicado a *José María Arguedas 25 años después* de su muerte, Carmen María Pinilla anota: “En muchas de las entrevistas que hemos realizado a diferentes personas, especialmente a las de procedencia andina, nos dicen que cuando leen las novelas de Arguedas sienten revivir sus propias experiencias. Esta identificación y esta revivencia del lector era precisamente lo que pretendía Arguedas con su literatura: expresar al Perú...”¹⁸

Es en su experiencia personal donde el artista encuentra lo genuino de su cultura: “adentro”, según la propuesta de Pedro Henríquez Ureña. La experiencia del escritor creativo, relacionada con la de su pueblo, se comunica también con lectores de otras regiones.

Creo que no se comprende lo otro sin encontrar algo cercano. Hay momentos en la experiencia checa que parecen incluidos en la del autor de *El Sexto*. Para citar un ejemplo, voy a terminar con las palabras que escribió Václav Havel a comienzos de los años noventa, en su ensayo “Fin del comunismo” (Konec komunismu):

Estoy profundamente convencido de que hay que (...) rehabilitar tales fuerzas como son la experiencia del mundo natural, única e irrepetible, el sentido elemental de justicia, la simpatía, la responsabilidad trascendental, la sabiduría arquetípica, el buen gusto, el coraje, la compasión y la confianza en la significación de pasos concretos que no pretenden ser una llave universal y objetiva para la salvación.

Si no me equivoco, son palabras afines con la visión de José María Arguedas.

¹⁷ Ibid., p. 283.

¹⁸ Carmen María Pinilla, “Arguedas y el conocimiento comprensivo”, *Amor y fuego. José María Arguedas 25 años después*, Lima, SUR, 1995, p. 212.

MENE, MENE, TEKEL, UPHARSIN / Mónica Belevan

Buchenwald, Auschwitz, Dachau.

“Piénsenlo en acrónimos y en inglés”, dijo Batonrouge, desollando un cigarillo con una uña ininterminable y negra.

“B.A.D.”, carraspearon los tres o cuatro americanos, en ese unísono imperfecto que sólo ellos sabían orquestrar. En el fondo del bunker, Cabarét, ordenanza vichisois y falsificador de Jan van Eycks en sus ratos libres, practicaba la ortodoncia sobre un rastrillo ultrajado.

“Tantalus Taxworthy, M.D. ”, dijo el capitán Capecod, con su acento sinusítico, dirigiéndose a mí con los tres dedos restantes de su mano izquierda y desajustándose el cinturón con la derecha. “¿Ya lo vio Ud., a nuestro espléndido ejemplar?”

“Le estaban haciendo el examen físico cuando llegué. Pensaba visitarlo ahora que estuviese más descansado.”

Un hedor a axila o entrepierna saturó el ambiente. Dos de los americanos, a sazón telegrafistas y dipsómanos de 9 a 5, estallaron en una sinrazón de risas. Cuando volteé para entrecerrar la puerta, Batonrouge recitaba algún verso residual de Arthur Rimbaud, y Capecod, desvanecido en el oleaje de su opulenta obesidad, pendía como una gota platinada de mercurio sobre un mundo erial.

Tenía la misma edad de Cristo a la hora de morir, es decir, 33 años cumplidos y un aura de infinita desnudez que me incomodó, pues sin excepción alguna, todos los criminales de guerra a los que había entrevistado parpadeaban o muy poco o demasiado.

Se llamaba Rudolph Cantor-Hoffmann. Según su curriculum, el cual se había ofrecido a completar sin la menor reticencia para agilizar nuestras indagaciones, se había graduado de filósofo en la Universidad de Leipzig con una especialización (o, como él me lo explicó en conversaciones subsiguientes, una “ fijación”) en ética. En el período de entreguerras, fue rector de algún que otro Hochschule bávaro hasta que decidió plegarse al nacionalsocialismo para desentrañar no una filiación ideológica con el nazismo, la cual él sabía imposible, sino la dinámica inherente a las oscilaciones pendulares entre el bien y el mal. De ahí que haya trabado relación con altos mandos partidarios y que haya llegado a establecer contacto epistolar y casi diario con el mismísimo doctor Mengele (que, según informaciones recientes, se encuentra aún prófugo en algún vericuetto de la América Latina), quien a su vez le abrió las puertas al ejercicio de su experimentación, desarrollada en gran parte en los tres campos de concentración que Batonrouge apodaba, con su agrídulce afrancesamiento posmoderno, el “circuito B.A.D.”

No sabíamos, por cierto, en qué habían consistido los celebérrimos experimentos de Cantor-Hoffman. Cuando lo vi por vez primera, vislumbré que ninguno de los médicos o interrogadores de nuestro enclave habían logrado descifrar qué era Cantor-Hoffmann en sí. Frente a mí, recostado, con una sonrisa atigrada, sobre su costado, reposaba un hombre de andróginos encantos. Era de una belleza tan desmesurada que atisbar sus ojos de esfinge impenitente tras las barras me resultó en extremo turbador –con la debida precaución, permití que se le sustrajese de su celda, y que se nos dejase a solas.

Se sentó frente a mí con una paz parsimoniosa, con una serenidad indómita y hermosa que me reventó en un sinfín de decibeles. Aún hoy, casi ocho meses después de aquel primer encuentro, me tengo que apaciguar el alma a lengüetazos casi todas las noches, cuando me visita entre las comisuras del espejo o en la predestinación del entresueño, fusilado por la historia, e infinito.

“Mene, mene, tekel, upharsin”, fue su saludo, un saludo que lo remontaba a los muros de la antigua Babilonia, un saludo que lo hacía cómplice y testigo tanto del judaísmo como del genocidio. Un saludo que, de alguna manera, lo reivindicaba como redentor.

Tanto los tribunales de Nüremberg, como una plétora de periodistas y profesores de renombre, solicitaron les remitiese las transcripciones de mis entrevistas reincidentes con Cantor-Hoffmann. Lo que ignoran es que tendrían que dismantelar mi mundo para arrebatarme la propiedad de su palabra, pues esta no se encuentra ordenadamente documentada, sino que la he archivado (en un híbrido de arameo antiguo y hebreo actual) en cada muro de mi casa, de mi cuarto y de mi cuerpo.

Las indagaciones filosóficas de Cantor-Hoffmann, aún antes de su egreso de Leipzig, lo habían remontado a los “textos místicos” de la literatura universal: a la Biblia y el Toráh, a las antípodas dantescas y a las letanías luciféricas del Tiresías Milton, al bestiario de jerarcas sacrosantos de la tradición popular, a la demoniología oleográfica de Dostoievski, a alguna poco conocida publicación de un tal Franz Kafka.

“De poco, de nada, me sirvió el Todo aquello”.

Lo que yo desconocía en aquel entonces, era que yo le serviría para verificar su tesis de un bien y un mal no sólo subjetivos y circunstanciales, sino absolutamente reversibles.

“Abrahmowitz fue un iluminado, eso nunca lo dudé. Era de una serenidad sulfúrica y lacerante, y lo amé desafortadamente. Cuando me lo presentó el Kommander Sch., a manera de curiosidad circense y con el propósito de ofrecer una distracción a lo empedernido de mis lecturas, yo acababa de instalarme en Buchenwald y estaba entretenido tergiversando –lo cual se le apetecerá como un ejercicio audaz– la *Etica* de Spinoza, a quien la mayoría de mis correligionarios (así llamaba a los nazis) desconocían en la crasa obscenidad de su ignorancia.”

“Al semita Abrahmowitz me lo trajeron Sch. y uno de sus subalternos predilectos cuyo nombre ni recuerdo, ataviado con sólo una mordaza ensangrentada y un esófago exageradamente largo –lo cual me hace pensar que perteneció en vida a un individuo de dimensiones hercúleas– colgado alrededor del cuello. Era una suerte de esperpento humano: una noche me distraje contándole los dientes, y le faltaban las piezas molares en su integridad, lo cual lo dotaba de un rictus

sonriente y saliváceo por el cual le he de haber propinado más de alguna cachetada. Estuvo siempre demasiado débil para poder propinarle cualquier golpiza verdaderamente edificante, así que lo espeluznaba infligiéndome daños a mí mismo con una de aquellas fustas exquisitas que usan los flagelantes de Medio Oriente. Mi inclemencia, entretejida a lo misericordioso de su mirada, mi belleza andrógina y autoexpiatoria contrastada a su cuerpo osificado por la deformidad y la intemperie —el jugueteo de contraluces entre ambos me ofrecía un deleite estético del que jamás he conocido igual.”

“Había noches en las que me postraba a sus pies, destrozados por garras inmundas y encarnadas, y lloraba como un estudiante de liceo, implorando lo imposible de su desprecio. En otras ocasiones, le salpicaba la piel entumecida con mi fusta, hasta infligir tenues cortes sobre ella, y en un exabrupto de espanto que una sensualidad desbocada se esmeraba en exaltar, vertía los más finos licores sobre sus heridas, para sellarlas con el fuego de mi admiración. Todas las mañanas, mientras me afeitaba frente al espejucho infecto de mi cuarto, el viejo Abrahmowitz oraba por mí en su lengua asquerosa e intraducible, y, como prueba de mi hastío, limpiaba mi navaja sobre esa nariz tan típicamente judía que tenía. Era una nariz tan horrible, tan ornitoforme, que poco antes de deshacerme de él, le cercené la punta.”

“Una mañana de primavera, cuando lo desperté a puntapiés de su rincón, cuando después de ver tras las cataratas de sus ojos incoloros que Abrahmowitz me amaba, que Abrahmowitz me perdonaba, lo maté a punta de golpes de culata de mi Mauser. Sch. me reprendió por ensuciar el cuarto más que un soldado raso, y creo que nadie se tomó el trabajo de enterrar a Abrahmowitz tampoco.”

“Pero, noche tras noche, mato a Abrahmowitz de nuevo, y noche tras noche, el cadáver ¡ay! sigue muriendo.”

Otra anécdota:

“A quienes representábamos un nicho elitista en Dachau se nos permitía apropiarnos de cualquier muchacha (y alguno que otro se adueñaba de un varón prepúber) para nuestro entretenimiento

personal. Yo llevaba ya un tiempo con el ojo fijo en una jovencita polaca que debía haber tenido unos cabellos negros preciosos antes de su ingreso al campo. La negrura y el largo excepcional de sus pestañas la delataban; de la misma manera que su malgastada y exagerada delgadez, insinuaban que había sido de carnes en exceso apetecibles. Imposible calcularle una edad –mientras su cuerpo quebradizo y casi ambiguo sugería la contextura de una gata emaciada, la arrogancia de su mirada analfabeta, esa arrogancia de ojos varsovianos que jamás le perdoné...se burlaba de mí, se burlaba de mi sórdida belleza, se burlaba de la debilidad y la depravación de mi deseo.”

“La separé de su rebaño. Alguna mujer enjuta que se había encariñado con Polina (así le decían a la chica) entró en histeria y alguien le descargó un merecido disparo en el vientre. Supongo, ateniéndome a lo que conozco de la administración del campo de Dachau, que la deben haberse dejado desangrar ahí donde cayó.”

“Si piensa Ud, Doctor Taxworthy, que alguna vez me acosté con esta Polina, está muy equivocado. Eso hubiese marcado mi derrota a manos de una esclava sucia e inculta. A las mujeres de su calaña se las ultraja de otras formas –se las educa. Se las educa con un cariño indigno de ellas, y las mujeres intuyen que no son merecedoras de tan desmedidas atenciones, y se hunden en la miasma de un despecho agradecido del que sólo son capaces estas espléndidas y absurdas criaturas.”

“Polina era de una inteligencia ágil y exuberante. Tenía una aptitud impresionante para los idiomas, lo que me hizo sospechar que tras su faz de campesina se encontraba algún triste residuo de sangre aria. De alguna manera que no hubiese osado expresar anteriormente, me sentí distantemente emparentado a esta muchacha extraña y terrible. La confiné a mi cuarto, donde se dejó crecer el cabello –que resultó tan hermoso como lo había imaginado– y donde la agasajaba con dulces impensables e incluso vestidos que le permitía ponerse de noche, para que me brindase compañía durante lo frugal de mis cenas. Una vez, tras sortear peripecias impensables, conseguí una de aquellas frutas tropicales, un melón, y se lo llevé como un obsequio de especial calidez. Ni bien lo miró, se alzó las faldas, hasta revelarme su vientre

desnudo, donde tenía una cicatriz enorme, una cicatriz mal suturada y maravillosa; yo me postré de rodillas frente a lo que supuse los vestigios de una cesárea, pero sus ojos tornasolados me sonreían con hilachas de aserrín, casi con una histérica hilaridad, y me decían, “no, Rudolph, es algo peor, mucho peor, tanto peor...”

“Enfermó de tuberculosis. Su raza tiene una predisposición genética a ese tipo de dolencias. Su declive fue lento y doloroso y delirante. Seguía mirándome con sus ojazos de lechuza asustada y eternamente arrogante, y esa consanguinidad herética y ancestral, ese vínculo contranatura que nos unía, parecía acentuarse entre nosotros a medida que la muerte se perfilaba en sus pómulos enhiestos. Cuando Polina falleció, en noviembre, en Dachau, lo hizo con los ojos abiertos e insolentes. Murió riéndose, y riéndose de mí. Fue la primera y última vez que lloré a alguien. La sepulté por cuenta propia, en un lugar que sólo yo podría volver a localizar, pero que ocultaré hasta el fin de mis días. El miedo a los necrófilos y a los saqueadores que podían despojarla de su orgullosa y estridente virginidad, de sus dientes, de los dos ojos socarrones; el miedo a que su cadáver delatase el secreto de un parentesco más comprometedor que el de la sangre, un parentesco que hasta a un hombre de ciencia como Ud. le helaría la sangre, me impide revelar el paradero de Polina.”

Las historias de Cantor-Hoffmann han sido rescatadas en su plenitud. Como ya he dicho, me reservo las epifanías más extraordinarias de su experimento, de su gran experimento existencial, pues yo también me enamoré de él, de su nihilismo prístino, de una pureza inexplicable, inalienable, que se reflejaba cuando me documentaba sus anécdotas y finalmente, las conclusiones axiológicas a las que estas lo hicieron arribar.

Rudolph Cantor-Hoffmann fue condenado a morir por la horca. La noche antes de su ejecución, en lo que fue nuestra última y más íntima entrevista, un verdadero *acte sans paroles*, le ofrecí la cápsula de cianuro que lo exoneró de una muerte indigna e irrisoria. Quienes lo juzgaron jamás lo comprendieron. Pero yo comprendí que él ya se había juzgado a sí mismo, y ya se había pasado sentencia, mucho antes

de que se dictase su condena. Murió el 16 de marzo de 194-, por envenenamiento, y su rostro perfecto y asexuado no revelo más que la paz de quien logró trascender el bien, el mal, y la memoria.

Agarrotado entre sus finos dedos, encontraron su mensaje de despedida: escritas en un hebreo impecable, estaban las palabras de despedida que fueron dirigidas a mí, y que sólo yo entendí: *mene, mene, tekel, upharsin*.

NOTA DEL EDITOR: El Doctor Tantalus Taxworthy, eminente psiquiatra inglés, cometió suicidio por ahorcamiento poco después de que se lo internase en el Stillborn Sanatory de Oxfordshire en 1958. Se le presumía un cuadro severo de esquizofrenia. El Profesor J.G.Hale, quien fuese uno de sus colegas más cercanos en los últimos años de su vida, y que fue quien nos reveló el interior de la residencia de Taxworthy, repleta, como este admite en su confesión, de escritos en hebreo y arameo que son virtualmente indescifrables, nos dice que "la fijación de Taxworthy con la figura del llamado Rudolph Cantor-Hoffmann (quien fue en realidad un checo de ascendencia judía de nombre David Brochmann, quien mediante una brillante estratagema de autoanulación, murió bajo identidad alemana), testimonia la fe infranqueable del hombre en lo imposible. "El nuestro", dice Hale, "es un siglo desesperado e irracional, donde dos almas de sensibilidades similares pueden obviar todo aquello que excluya la posibilidad de justificar existencias dedicadas a causas perdidas".

ADIÓS A PIERRE BOURDIEU / Fabián Sanabria S.

Cuando le pregunté, hace un par de años, qué significaba para él ser sociólogo, respondió sin vacilar: “practicar un deporte de combate”. Pierre Bourdieu, el papa de la sociología –como algunos lo llamaban–, falleció el 23 de enero, a las 11 de la noche (hora de París), en el hospital de Saint-Antoine de la Ciudad Luz de Soledades. A los 71 años y en el punto más alto de su producción intelectual, el célebre profesor titular de la Cátedra de Sociología en el Colegio de Francia, nos deja una monumental obra de 33 libros y cerca de 300 artículos que desbordan el quehacer sociológico, a escala mundial.

Bourdieu, el sociólogo de todos los combates, nació en el seno de una familia de origen campesino, en los Pirineos, el primero de agosto de 1930; estudió en el Liceo Louis Le Grand –donde conoció a Jacques Derrida– y preparó su agregación de filosofía; posteriormente se dedicó a la etnología de la sociedad Kabyle –durante la guerra de Argelia– y, gracias a las lógicas prácticas que allí explicitó, se consagró a la sociología de la producción cultural hasta convertirse en el académico titular de esa disciplina en la institución más prestigiosa de Francia. En 1975, fundó la revista *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* –principal escenario de sus investigaciones–, de la cual sería director, hasta hace poco. En los últimos años, su compromiso con los movimientos sociales provocaría toda clase de reacciones, en pro y en contra de su obra: desde quienes lo acusaban de pesimista y anti-popular, hasta quienes lo reconocemos como genio nihilista del “orden social”.

–¿Qué decir de Bourdieu, más allá de los lugares comunes que en los diarios del mundo por estos días se publican?– Ante todo, era un verdadero maestro: sencillo y feroz; de voz pausada y apasionada,

con la vitalidad suficiente para pedir la cabeza de un primer ministro; implacable con sus adversarios, especialmente con los “pensadores acelerados” que, según él, suelen pensar más rápido que su sombra resaltando sus “complejos de inferioridad” al exhibir jactanciosamente un Mont-blanc firmando autógrafos. Bourdieu, escribía detrás de las hojas impresas, con estilógrafos bellos y poco costosos; siempre nos enseñó el rigor de saber hacer “mapas simbólicos” de los “campos del poder”: aprender a objetivar quién dice qué, y desde dónde, y cuál es la posición de un agente social en el mundo, incluido el propio investigador, por supuesto.

Tras haber estudiado su obra y logrado el privilegio de ser su discípulo en la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales de París, cuatro aspectos considero capitales de su inmensa producción: la construcción de diversas herramientas teórico-metodológicas para explicitar los diversos modos de dominación, una crítica fundamental a la reproducción –material y simbólica– del orden social, el análisis riguroso de los “campos de la producción cultural” en tanto “campos de poder”, y su compromiso total en la conformación de un “corporativismo de lo universal”.

Bourdieu juzgaba fundamental, no confundir las “cosas de la lógica” (las teorías que se construyen sobre la realidad), con la “lógica de las cosas” (la práctica). En su inmensa obra, teoría y metodología son una misma cosa; así, su aprehensión de la práctica exige, más que denunciar, enunciar las estructuras que generan los “hechos sociales”, en tanto relaciones: ante todo, el cuerpo, en calidad de principal receptáculo del “sentido social”; luego, los *habitus*, a manera de disposiciones inconscientes que nos impulsan a hacer lo que hacemos y no otra cosa (maneras de sentir, pensar y actuar sobre nosotros, los otros y el mundo); finalmente, las instituciones que nos conforman y comprenden (familia, escuela, iglesia, estado, trabajo, etc.). Todo ello, enmarcado en un proceso de socialización que nos asigna un nombre y un lugar en el mundo.

Mas no todos los agentes sociales resultan “bien clasificados” en la sociedad: hay dominantes y dominados, ricos y pobres, burgueses

y proletarios, etc. Sin caer en las tentaciones superfluas del “no hay nada nuevo bajo el sol” o “mañana será el Apocalipsis”. Bourdieu logra integrar lo material a lo simbólico, lo económico a lo político: los agentes sociales gozan de diversas especies de capital, desigualmente distribuidas entre productores, reproductores y consumidores de los diversos campos de la producción cultural. Existen luchas simbólicas por controlar las “reglas de juego” en las sociedades porque, como diría Pablo de Tarso, “no todos los competidores llegan a la meta”. Aquí, su gran trabajo sobre la crítica social del juicio –yo diría del gusto y el deseo–, muestra hasta qué punto estamos condicionados por lo que creemos más íntimo: los seres que amamos, la religión o la política que practicamos, los deportes que ejercitamos, los alimentos y bienes simbólicos que consumimos. No obstante, gracias a la consciencia de lo que nos comprende, los “mal clasificados” pueden servirse de la sociología para contestar el orden arbitrario que los clasifica mal.

En ese orden de ideas, tenemos intereses en el mundo, la mayoría de ellos disimulados: clasificamos a los otros porque a nosotros no nos gusta que nos clasifiquen; sin embargo, según nuestras disposiciones y posiciones en el mundo, sabemos relativamente quién es quién y a qué podemos aspirar. Cuando damos, sabemos –en alguna medida– que debemos olvidar cuánto dimos para algún día recibir un valor semejante a cambio. En este punto, qué no decir de todos los “aspirantes a servidores públicos y privados” que “sólo buscan el bien común”, de los “países generosos” que “sólo buscan el desarrollo democrático de los países pobres”, del “nuevo orden mundial” que “sólo busca liberar los mercados para que los seres humanos conformemos un mundo mejor”...

La obra de Bourdieu, traducida a más de veinte idiomas, es un legado que ahora nos aplasta e ilumina: nos aplasta porque al leerla, sentimos el peso de las leyes que pesan sobre los agentes sociales haciendo volar en pedazos la “ilusión de un sujeto libre y transparente”; nos ilumina porque su profunda ironía, contribuye democráticamente a “universalizar las condiciones de una *Real-política de la razón* para acceder a lo universal”.

EL LENGUAJE CON UN GRAN HUECO EN EL MEDIO / Mario Montalbetti

Casi cuarenta años después, el ensayo “Contra la Interpretación” de Susan Sontag se relee hoy como un texto bastante más simplón y panfletario de lo que pareció entonces, tanto que es difícil recrear ahora el revuelo ideológico que causó en su momento. En parte, esto se debe a que la tendencia natural de lo radical es volverse *mainstream*, pero también a que la realidad se radicalizó más que la teoría. La tesis central de Sontag (que el psicoanálisis lacaniano ya había adelantado) es que lo que en moneda estructuralista corriente se denomina “el significado”, está sobrevalorado. Su breve texto remata con una sentencia oracular digna del surrealismo de los años veinte: “necesitamos un erotismo del arte”. Sontag hace un llamado a “reducir el contenido”, a “experimentar la luminosidad del objeto en sí, de las cosas tal como son” (cito de la traducción de González-Pueyo, Seix Barral 1967).

Hoy es claro que a Sontag se le dio lo que pidió, y algo más. En realidad, se le vino dando durante los rápidos años noventa con la creciente virtualización del lenguaje, cuando comenzamos a intuir que la “luminosidad del objeto” no provenía tanto del “objeto en sí, de las cosas tal como son” sino de la luz fría y antihipostática de las pantallas de las computadoras que nos lo transmitían. Pero se le dio con todo el 11 de Setiembre del 2001 con la caída de las torres del WTC de Nueva York. Ese día, y por 24 horas, lo que los medios americanos diseminaron como desarrollo natural de esta virtualización fue la apoteosis del erotismo del significante, de un significante totalmente desvinculado y libre, ahora sí de espaldas a cualquier “interpretación”. Ya no erotismo

entonces, sino abierta pornografía del significante, y ya no privativa del arte como quería Sontag, sino extensiva al lenguaje en general.

Recordemos aspectos de la secuencia visual que los medios se encargaron de repetirnos con meticuloso esmero: un avión comercial estrellándose contra un rascacielos, un individuo lanzándose al vacío desde lo alto del rascacielos, dos edificios altísimos implosionando con gente adentro, una nube de humo, vidrio, aluminio, rodando por las calles del centro de Manhattan como si se tratara de una erupción volcánica. No hay duda de que éstas son imágenes terribles, estremecedoras. Este es el cuerpo físico (no el virtual) doliéndose.

Y cuando el televidente o el cibernauta esperó paciente y angustiadamente por una palabra que vaya con las imágenes, cuando aguardó horas para recibir una "interpretación" de los significantes visuales que con tanta desfachatez danzaban frente a él ¿qué fue lo que recibió? Recibió unánimemente lo siguiente. Le dijeron "esto es indescriptible", "este es un acto de violencia sin sentido" (*a senseless act of violence*), le dijeron "no hay palabras". Es decir, quédense con el significante que no hay significado para él. El sueño de ese gran filósofo americano Andre Agazzi se había hecho realidad: *image is everything* (la imagen es todo).

Las primeras horas son cruciales. Son las horas en las que el Presidente da vueltas en el avión presidencial (literalmente suspendido sobre el país), las horas de la más reveladora asociación primaria (la clase política dijo "Pearl Harbor" como si se tratara de un reflejo instintivo). Son las horas en las que todo puede pasar porque, en verdad, ya todo ha pasado. Como en el caso de Ceaușescu, cuando los manifestantes salieron a las calles de Bucarest portando una bandera rumana a la que le habían hecho un gran hueco en el medio ahí donde el escudo recordaba autoridad y orden (Zizek hizo maravillas con este dato), el 11 de Setiembre el lenguaje tenía un gran hueco en el medio ahí donde el significado solía despachar interpretaciones controlando los desbandes de la asociación in-significante.

Por supuesto, el significado regresó, así como regresó el escudo a la bandera rumana, así como le volvió el habla a los medios de comu-

nicación: con virulencia. ¿Cuánto tiempo podemos hacer un garabato antes de converger en una forma familiar y reconocible? Regresaron las palabras de la interpretación, las que nos explicaron todo con euforia maniquea: estos son los buenos, estos los malos; este es el bien, este el mal; esto es Occidente, esto el Islam; esto es civilización, esto barbarie. Pero quedó claro que las palabras que regresaron no fueron las palabras de la interpretación *de* las imágenes sino las de la interpretación *para* las imágenes. Los significantes visuales mismos quedaron sin palabra que los hablara, sin significado que los iluminara. Lo que se interpretó fue otra cosa, fue “control de daños”.

Cuando Sontag estuvo “en contra de la interpretación” en el fondo estuvo en contra del significado del significado pero a favor, por así decirlo, del significado del significante (revítese, por ejemplo, su breve nota en el *New Yorker* del 24 de Setiembre del 2001). Esa es la naturaleza de su erotismo. Lo que recibimos por una hora el 11 de Setiembre fue distinto: fue el atisbo de aquello que literalmente no significa nada. A lo que se le adosó un rumor verbal que tampoco significaba nada.

Con cada uno de estos golpes el lenguaje, tal como lo creemos conocer, va perdiendo cuerpo, consistencia y densidad. Y se va volviendo más virtual. No hay nostalgia en esto sino mera constatación. Freud, a fines del Siglo XIX en su trabajo sobre la afasia, distinguió las representaciones verbales (el lenguaje hablado) de las no-verbales (los lenguajes visuales, aurales, etc.). Esta distinción la empleó en gran detalle y con gran provecho más adelante en su teoría de la interpretación de los sueños. La idea central es que las representaciones verbales dotan de significado a las no-verbales. El sentido de un sueño es lo que *decimos* de él, el de una imagen lo que *decimos* de ella. Este modelo, que ha sido el modelo lingüístico dominante a lo largo del Siglo XX, se ha resquebrajado a comienzos del XXI. El ser humano se ha aburrido de las representaciones verbales. Estas se han vuelto incapaces de generar significado. Como si el lenguaje hubiera agotado ya todo lo que tenía que decir: el envase retornable al que nos habíamos hecho adictos ya no lo es.

Hay múltiples síntomas de esto. No es casualidad, por ejemplo, que hoy en día las vanguardias visuales estén años luz por delante de las verbales o que en todo caso den la sensación de estarlo porque justamente falta un lenguaje que las calibre. Tampoco lo es la creciente irrelevancia de la novela como género literario o como expresión artística en general, tanto que ha sido elegida como el envase ideal para toda esa porquería confesional que ha inundado el mercado actual.

En realidad, lo que ha ocurrido es que las representaciones no-verbales (especialmente las visuales) han tomado el asilo por asalto y ahora ellas mismas tratan de imponer sus propias leyes y mecanismos; de imponerlos a los códigos estrictamente visuales primero, pero también a las representaciones verbales. El “zapping” televisivo, por ejemplo, tiene un correlato directo en nuestro lenguaje verbal (“si no te gusta esta palabra aquí tengo otra”) y espera fundar en la velocidad de circulación (más paratáctica que sintácticamente eslabonada) la ilusión de significación. La metáfora económica siempre sirvió para explicar los mecanismos lingüísticos. Así como el “patrón oro” fue abandonado en favor de otros mecanismos que terminaron apuntalando el valor de una moneda así también asistimos ahora al abandono del “patrón significado” en nuestros intercambios lingüísticos y a la búsqueda de nuevos mecanismos que (tal vez) terminarán apuntalando el valor de lo que vamos a decir.

No estaremos entonces en contra de la interpretación sino en un limbo hipnótico que la demorará infinitamente.

LENGUAJE Y POLÍTICA EN ARGENTINA / Julio Ortega

Cuando un ministro argentino del nuevo gobierno declaró que su país sería “polígamo” en relaciones internacionales, se distanciaba del ministro anterior que había definido la amistad con los Estados Unidos como una “relación carnal.” No nos extrañará si un próximo funcionario habla de la política como hija de la promiscuidad. En la esfera pública argentina (el espacio político de la comunicación), el lenguaje se ha convertido en un instrumento de escarnio. Se puede demostrar que la actual crisis argentina se anunciaba en el uso del lenguaje como mutuo descreimiento. Los argentinos se leen sospechándose, y se hablan descreyéndose. Se diría que estos políticos mienten hasta cuando tratan de decir la verdad. Esta debacle del diálogo podría ser una auto-denegación del yo civil, y la puesta en entredicho del sujeto colectivo.

En sus crónicas de viaje, Naipaul popularizó la opinión licenciosa de que la argentina era una sociedad “a medio hacer”, incapacitada por una visión ilusa y poco menos que mitologizante de su realidad. Metiendo en el mismo saco el culto a Perón, el supuesto europeísmo, y la literatura fantástica de Borges, concluyó que el país vivía una suplantación desmentida por las evidencias. Este notorio prejuicio condenaba como mito a la Argentina sin advertir que lo hacía desde otro mito, no menos desmentido y contradictorio, el de un Occidente militante de su verdad universal y sanción superior. Aun si se trata de la mera opinión (un plano irrelevante de la crítica), esas sanciones se suman a la violencia civilizatoria de turno.

Bastaba con leer la prensa de Buenos Aires, por lo menos desde los últimos años de Menem, para advertir que se había impuesto un

lenguaje público que empezaba como denuncia, seguía como sospecha y culminaba como apoteosis de escándalo y negación. Cuando el lenguaje se corrompe, lo sabemos, la civilidad se deteriora. Pero cuando los medios distorsionan la esfera pública (allí donde la credibilidad sostiene la salud social) en campañas de escarnio, la infamia reemplaza a la crítica. Esta violencia comunicacional es equivalente a la censura: un abuso de poder. En Buenos Aires los periodistas hacían carrera **agrediendo a cualquiera con un interrogatorio amarillista**: “¿Es Ud. corrupto? ¿Cómo puede probar que no lo es?” En ese tribunal, nadie es inocente.

Pero si la prensa debía superarse todos los días en la diapasón del escándalo, bien alimentado por la evidente corrupción política; el lenguaje de la televisión y, peor aún, el de la radio, propaga hoy impunemente una suerte de auto-denegación feliz. Me escribe Matilde Sánchez, directora cultural de “Clarín”, que en un masivo programa de televisión por cable se escucha cada noche coplas de violencia machista y grotesco verbal. La devaluación del lenguaje se expresa en la “cumbia villera,” cuyo héroe vive la deshumanización de las villas miseria con orgullo triunfal. El grupo “Los pibes chorros” (los chicos ladrones) es el más difundido, y su *hit* se llama “Arriba las manos;” o sea, mueran las palabras. El lenguaje sucumbe cuando el crimen es la expectativa social dominante.

Hace tiempo que se ha hecho las equivalencias simbólicas entre la circulación de la moneda y la circulación de la palabra, y quizá sea sintomático lo que cuenta Tomás Eloy Martínez en El País (14-1-02): “En Tucumán circulan por lo menos cuatro monedas: bonos Lecop, pesos nacionales, bonos provinciales y, en algunos hoteles, dólares.” Es irónico que la moneda “el argentino” naciera con un valor nominal y otro valor real. Pero es una lección no sólo de economía el hecho de que el patrón monetario dominante (el dólar) generara todas esas otras monedas sustitutivas, devaluadas hasta nominalmente. “Casi ninguna moneda significa nada,” dice Martínez, alarmado, como buen novelista, por la suerte de su lenguaje.

No estoy muy seguro que la renuncia de un presidente constitucional, forzada por la violencia civil, sea una buena noticia. Pero leyendo

incluso los comentarios más sensibles (menos sometidos a la “opinionitis” que el pobre español padece en estos tiempos de liviandad rentable) uno encuentra que la interpretación de los hechos es sospechosa de otros hechos, como si la política ya no fuese legible. Para el escritor Rodolfo Rabanal, autor de relatos de precisión y concisión, las protestas callejeras contra el gobierno de De la Rúa evocaban a “la poblada” (lo que los mexicanos temen como el “pueblo bronco,” los peruanos como “la indiana” y los venezolanos como “los talibanes”). Los saqueos, incendios y violencia (“la imagen feroz de la barbarie”) los explica Rabanal como un triunfo apocalíptico del peronismo. Y anuncia el unipartidismo a la mexicana, un PRI argentino de sesenta años, casi una pesadilla sin lenguaje (ABC, 22-12-01). Horacio Vásquez-Rial (El Mundo, 22-12-01) ve, en todo ello, una conspiración: “los asaltos a supermercados y a tiendas...no (los) llevaron a cabo los hambrientos, sino individuos perfectamente organizados, que han levantado botín a la vez que cobraban por hacerlo.” Nos recuerda que el mismo Eduardo Duhalde había dicho: los políticos argentinos, “yo entre ellos”, “son una mierda.” Sin embargo, no son pocas las versiones de esta asonada como un triunfo histórico del pueblo, capaz ahora de protagonizar su propia voz en la calle. Una calle sin interlocutores, donde los medios multiplican la agonía civil.

José Ortega y Gasset escribió una vez que el argentino es alguien que se mira dos veces en el espejo. Ese espejo se ha trizado, y quizá del otro lado el argentino pueda ver a esos otros que, sin escarnio, son él mismo. Recuperar el valor del lenguaje podría permitir esa lectura mutua.

SOLEDAD, VIOLENCIA Y MUERTE EN LA NUEVA DRAMATURGIA PERUANA¹ /

Gino Luque B.

Una mirada sobre la producción dramática nacional de los últimos veinte años nos permite afirmar que el teatro se ha convertido en un espacio privilegiado para plantear y representar las tensiones del proceso de búsqueda de identidad que atraviesa la juventud peruana actual.

Y esta búsqueda está marcada por una desgarradora, aunque muchas veces imperceptible (y quizás, por ello, más destructiva aún), soledad, la cual además pareciera imposible de quebrar, y por una desesperante sensación de incertidumbre con respecto al futuro, duda que sólo parece despejarse para arrojar una imagen que prolonga la desolación y el vacío del presente.

Por otro lado, cabe señalar que estos intentos por construir una identidad (a partir de fragmentos) suponen una vuelta sobre la propia individualidad. Ello no sólo porque se constata una ausencia de discursos colectivos y una renuncia a toda acción conjunta, actitudes que constituyen respuestas naturales frente al fracaso de los ideales y de las promesas de cambio de la generación anterior; sino también porque los personajes, en su mayoría jóvenes, se encuentran encerrados en sí mismos: incapaces de ver al otro y, por ello mismo, de reconocerse en el otro. En consecuencia, son incapaces de establecer vínculos afectivos sólidos, hondos y sinceros. Luego, la incomunicación, el desamparo y la soledad parecieran erigirse como estigmas del ser humano.

¹ La presente nota ha sido escrita a propósito de la aparición de los libros *Dramaturgia Peruana* y *Dramaturgia Peruana II*, cada uno de los cuales recoge diez obras teatrales peruanas contemporáneas.

Dentro de esta producción textual, caracterizada por abordar estos problemas bajo el formato de la comedia, existen tres obras que destacan sobre el resto del conjunto no sólo por constituir una ruptura en la tendencia estilística; sino también por la profundidad y crudeza con la que plantean estos dramas: “Números reales” de Rafael Dumett, “Sichi Sei Houkuku o la historia del cobarde japonés” de César De María², y “Función velorio” de Aldo Miyashiro³.

“Números reales” presenta la historia de una familia conformada por dos hijos adolescentes; una madre desequilibrada y sesgada por el amor a su esposo; y un padre cegado por sus propias fantasías, incapaz de remitir a sus hijos al plano más cotidiano y material de la realidad, e incapaz de brindar verdadero afecto a su familia, es decir, incapaz de cumplir con su rol de padre. En otras palabras, a pesar de que el padre es una presencia objetivamente real en esta familia, la dinámica interna de ésta la convierte, en términos prácticos, en una familia de padre ausente, o lo que es peor, en una familia que debe cargar con el simulacro degradado de un padre. Frente a esta situación, los hijos reaccionarán de maneras distintas: uno de ellos le dará litio a su padre a escondidas; el otro creará y seguirá ciegamente las fantasías de su padre. La decepción y el quiebre se producirán cuando el muchacho descubra que el dinero que robó a su madre para dárselo a su padre para que construyera un telescopio sería utilizado por éste para comprar pasajes para irse de viaje con otra mujer. La reacción del hijo desengañado será implacable: con el telescopio inservible, le destroza el cráneo a su padre. Luego vendrán la cárcel y el suicidio.

El tema del asesinato del padre como un paso necesario dentro del proceso de liberación personal y dentro del proceso de construcción de la masculinidad también está presente en “Sichi Sei Hokuku o la historia del cobarde japonés”. En esta obra, Shigeru mata a su padre como una acción más que lo acerca a su objetivo de concentrar todo el

² Estos dos textos se encuentran recogidos en: Castro Urioste, José y Roberto Ángeles (eds.) *Dramaturgia Peruana*. Berkeley: Latinoamericana, 1999.

³ Este texto se encuentra en: Ángeles, Roberto y Gino Luque B. (eds.) *Dramaturgia Peruana II*. Lima: s.e., 2001.

poder y el afecto de su pequeño universo familiar. Este acontecimiento, aunque apenas es desarrollado en la pieza, funciona como acicate definitivo para que su hermano gemelo, Akira, decida liquidar a Shigeru, a quien tanto amó y de quien sufrió persecución y constantes intentos de aniquilación en medio de un contexto de guerra. En esta pieza, el mencionado proceso de construcción de la masculinidad es bastante más violento y salvaje por tratarse de una lucha entre hermanos gemelos; pero, a su vez, posee una especificidad: dado el contexto particular en el que tiene lugar la acción, ser hombre equivale a ser valiente. Ello sumado a la pérdida de la inocencia producto de la guerra, ocasiona que el paso de la adolescencia a la adultez de estos hermanos no sólo sea traumático, sino que además esté revestido de cierta dosis de locura que se traducirá en desesperación y agresividad criminal y suicida.

Por su parte, "Función velorio" presenta a un director de teatro decidido a lograr el éxito a toda costa. Para ello, escribe una obra que él mismo dirigirá y contrata a cuatro actores idénticos a los personajes que deben representar. Todos son contratados para morir en escena. Y así sucederá, pues nada, ni el amor de su esposa ni los latidos del corazón de su hijo por nacer, lo podrán detener. Es más, los auspicios y la cobertura de la prensa a la puesta en escena son abrumadores. Ni el amor, ni la vida y mucho menos la muerte de otros seres humanos son suficiente obstáculo para que este personaje desista de su propósito. Sin embargo, por un hecho fortuito, él también muere en escena, de manera que nunca puede escuchar los deseados aplausos. Y quizás lo más terrible de esta obra no sea la crudeza con que se aborda el tema de la desconsideración hacia la vida humana; sino que el protagonista crea que a través de esos actos iba a alcanzar, además de un éxito comercial y material, una suerte de trascendencia en tanto ser humano.

Las obras mencionadas acusan ciertos dramas inquietantemente vigentes en la cultura peruana actual: el daño enorme y la cólera incontrolable que produce en un hijo la falta de solidez de un padre o la ausencia del mismo; brutales carencias afectivas que desesperan por ser resueltas, dando lugar a competencias y guerras sangrientas entre hermanos; desconsideración absoluta hacia la vida humana.

Un hijo asesina a su padre, un hermano aniquila a su hermano, un director de teatro liquida a su elenco: la presencia de la violencia y la muerte son constantes en estas tres obras. Pero estos actos de aparente irracionalidad no se dan gratuitamente; sino que apuntan hacia un objetivo común, o más específicamente se inscriben en un mismo proceso de búsquedas y se plantean como respuestas a una misma pregunta: la pregunta por la identidad del sujeto. El hijo mata al padre; el hermano, al hermano; y el director, a su elenco; como alternativas o como maneras de construirse una propia identidad: son vías para lograr dicho objetivo sentidas como válidas y presentes en la juventud actual. No obstante, no sólo son eso; sino que incluso son tres modelos de peruanidad que operan de manera activa en las conciencias de los jóvenes de hoy en día.

Quizás lo más subversivo y revelador de estos tres casos, surgidos en medio de una generación que busca la intrascendencia más radical, sea que nos demuestran que la violencia y la muerte son una presencia constante, cercana y casi cotidiana en nuestra vida diaria, y que el impulso asesino es algo natural en nuestra cultura. Todo lo cual nos obliga a sospechar del discurso oficial que intenta encubrir esta realidad a través de la imposición de la imagen de que estamos viviendo tiempos de concertación y tolerancia, y nos obliga a repensar un tema específico de nuestra historia que extrañamente está casi ausente en la producción dramática de los últimos años: los doce años de guerra contra el terrorismo y las heridas causadas por ésta en nosotros, los que crecimos durante ella sin saber exactamente lo que sucedía, excepto que la muerte no era un tema sólo reservado para los escenarios.

ARGUEDAS Y LA "AUTENTICIDAD" DEL CANTO INDIO / Raúl R. Romero Cevallos

Son varios los temas sobre los que nos hace reflexionar el CD: *Arguedas, canto y herencia*. María Rosa Salas y Walter Humala, editado por la PUCP e Ikono. Lima, 2002. Es, evidentemente, una publicación de carácter histórico, que debe ubicarse en un contexto específico, el cual está muy bien explicado en las notas que acompañan al disco. Su importancia no solo radica en los sonidos per se, no solo en las canciones mismas, sino en el porqué fueron grabadas, cuándo, en qué contexto, con qué motivaciones. Y en este sentido la figura y el significado de José María Arguedas es fundamental. Yo me preguntaba porqué nos llama tanto la atención escuchar cantar a Arguedas. Hay que notar que esta no es la primera vez que se publican cantos del propio Arguedas; pero, ciertamente, se trata de una importante grabación inédita y presentada en un formato digital. En general nos llama siempre la atención oír la propia voz de personajes de la historia nacional cuya dimensión sonora, auditiva, hemos olvidado o desconocemos. Qué interesante sería escuchar para las nuevas generaciones, una conferencia o un discurso de González Prada, por ejemplo, de José Carlos Mariátegui. Y es que el sonido de la voz es parte también del contenido del mensaje, y del carácter del autor. Nos enriquece oír a Arguedas, a los que no tuvimos el placer de conocerlo, porque así podemos tener una idea más completa de él como hombre y autor. El sonido de las voces nos acerca al mundo de las emociones y las sensibilidades, de sus sueños.

Este es un disco muy provocativo por estas razones. Oír a Arguedas nos mueve a pensar y re-pensar muchos aspectos de su obra

(y pensar en Arguedas es pensar el Perú, no hay otro modo de tomarlo). ¿Qué es lo que me provoca a mí la audición de este disco compacto? Fundamentalmente me provoca preguntarme porqué Arguedas sentía la necesidad de cantar, y enseñar a cantar las melodías indígenas respetando estrictamente los parámetros de una estética indígena. Es decir, cantar el huayno tal como lo cantan los indígenas. Podríamos preguntarnos, y ¿porqué? ¿Porqué más bien Arguedas no grababa a los indígenas cantando sus propias canciones? Lo hizo, y parte de sus grabaciones de campo, a las cuales dedicó bastante tiempo, ya han sido publicadas por esta universidad (PUCP), hace años, en formato LP. Para él cantar como los indígenas era importante. No es nada extraño, y nos remite a la noción del “punto de vista nativo,” en la cual Malinowski, el “padre” de la antropología moderna, basó su método etnográfico, a principios del siglo veinte. Cantar como el indígena, era un poco “sentir” como el indígena. ¿Es esto posible? Ciertamente para Arguedas sí, por lo que ya sabemos de su vida, y María Rosa Salas tendría mucho que decirnos de su valiosa experiencia en este sentido. Para Malinowski, captar el “punto de vista nativo” era requisito indispensable para describir eficientemente la vida de una sociedad. Pero no fue tan lejos como para sugerir que el antropólogo tuviera que integrarse totalmente al “mundo de las sensibilidades” nativas. Años más tarde, en el campo de la etnomusicología, Mantle Hood fundó un programa de estudios en UCLA basado en el concepto de lo que él llamó la “bi-musicalidad”, es decir, la capacidad de interpretar, asumir, y “sentir”, la música de diversas culturas del mundo. Mantle Hood creía que no era posible escribir una tesis, menos escribir un libro, sobre una cultura, si es que uno no era capaz de “sentir” al menos la música, como ellos. Lo mismo podríamos decir de la comida, del vestido, del idioma. ¿Es así realmente? Es un tema controversial, y hoy por hoy no creo que sea realista exigir al estudioso del Otro el “sentir como un nativo”, para reconocerle “autoridad”. Y no creo que Arguedas pretendía ni remotamente esta posibilidad. Yo pienso que él quería dejar sentado que había una técnica y una sensibilidad indígenas que había que respetar y entender en su lógica interna, sin tergiversarlas por ignorancia o por a fuerza negativa del racismo y la discriminación, y menos por la tendencia a “exotizar” la música de los indios.

En una reciente investigación, tuve la oportunidad de explorar la importancia que para Arguedas tenía la noción de lo auténtico, y de sus conceptos antagónicos, como “exotización”, “estilización”, y “deformación”, en el campo de la cultura peruana, o como él decía, el “folklore nacional”. En pocas palabras, a Arguedas le interesaba que, como dice Guillermo Rochabrún en las notas al disco, se respetara “la forma indígena de cantar”. Hay aquí un implícito reconocimiento de la existencia de una estética indígena, diferente de la occidental, que en la música se expresa en una manera distinta de vocalizar e interpretar. ¿Pero era acaso, entonces, Arguedas un “purista”? Ciertamente no, más bien le parecía que había un lugar, un tiempo, y un contexto para cada cosa. Arguedas criticó intensamente a Yma Súmac (de quien ahora que se han re-editado todos los discos en EEUU) y es la cantante peruana más vendida en el mundo. La criticó en un artículo periodístico en 1944, acusándola de “estilizar”, y “deformar” el folklore, y esto podría dar una impresión contraria a lo dicho. Pero Yma Súmac se adelantó a su tiempo, porque ella hacía lo que hoy se denominaría “música del mundo” (*world music*), nunca pretendió cantar como una indígena, aunque ciertamente el público de fuera lo creyera así. Creo que esto último fue lo que le molestó a Arguedas.

Su preocupación por la representación “auténtica” de las artes indígenas (un espacio que compartía paralelamente con su faceta de escritor y antropólogo) se inicia desde la década del cuarenta, cuando fue nombrado Jefe de una sección llamada de Folklore y Artes Populares en el Ministerio de Educación. Una sección que tenía por objetivos investigar, recopilar materiales entre profesores y estudiantes de los colegios de todo el Perú, fundar un archivo audiovisual con estos materiales, promover la creación de un museo de Folklore y un archivo de música folklórica, elaborar materiales educativos, publicar una revista sobre Folklore, promover eventos, representaciones, y conferencias. Lamentablemente, la falta de interés del Estado por estas tareas hizo que ninguna tuviera continuidad.

Recién en 1964 es que Arguedas tiene la oportunidad de plasmar su preocupación por la “autenticidad cultural” al ser nombrado Director de la Casa de la Cultura y dictar unas normas que regulaban las

actuaciones de los folkloristas en el país. Dichas normas fueron motivo de una Resolución Suprema del Ministerio de Educación, firmada el 27 de febrero de 1964. Dicha resolución tenía 30 artículos. El artículo número tres introducía la noción de “autenticidad” y preveía que una comisión evaluaría su cumplimiento en base a los criterios de representación, repertorio y vestimenta. Por ejemplo, establecía que el director de cada grupo folklórico debería ser nativo de la localidad representada, a menos que diera garantías de ser un experto en sus artes tradicionales, y asumirse la responsabilidad de que no se hicieran “alteraciones” a “danzas, canciones y costumbres”. Se debería entregar notas explicativas en todas las presentaciones, describiendo y exponiendo la importancia de la pieza representada. En todos los demás artículos se prestaba especial atención a los disfraces de los danzantes, los cuales deberían ser indígenas al área geográfica representada. Las regulaciones se referían inclusive a los “artistas en tránsito”, quienes deberían acreditarse como tales mediante certificados de sus municipalidades y localidades de origen.

Ahora bien, todas estas reglas que nos pueden sonar hoy en día a interferencias burocráticas, exceso de proteccionismo por parte del Estado, etc. fueron muy bien recibidas por los artistas populares. Es más, muchos de ellos recuerdan esta época como una de las pocas en que el Estado sí se preocupó de las artes populares. Todo esto duró hasta 1969, cuando el gobierno militar reemplazó la Casa de la Cultura, y creó el INC, y este reglamento desapareció de escena, junto con la preocupación del Estado por estos temas (coincidentalmente, es en este año en que Arguedas pone fin a su vida).

Pero también hay que agregar que Arguedas no hizo esto como un mero espectador, o como un funcionario público. Lo hizo dentro de su compromiso de promotor cultural. Arguedas estaba siempre rodeado de músicos y folkloristas andinos, iba mucho al Coliseo, era mentor de muchos artistas, escribía sobre ellos en periódicos y revistas. Hasta hoy Arguedas es reverenciado por muchos artistas andinos, que lo recuerdan como su mentor, su defensor, su promotor. Para los artistas andinos, acostumbrados a actuar dentro de la marginalidad e incluso desprecio de los limeños hasta mediados de siglo, que el Estado se

preocupara por reglamentar su “autenticidad,” fue poco menos que un milagro. Por lo menos expresó que los tomaban en cuenta.

¿Qué era entonces la “autenticidad” para Arguedas? Yo creo que era equivalente a una idea del derecho de auto-determinación cultural, es decir, al derecho de expresar las culturas locales tal como son, sin presiones de ningún tipo. No creo que la “autenticidad” para Arguedas fuera sinónimo de “tiempos pasados”, sino más bien un reto del presente, una especie de contra-cultura, de “resistencia cultural”, de presencia inter-cultural diríamos hoy.

No era, pues, Arguedas un “purista” que quería que se cantara solo como cantaba el indígena, y así lo demuestra en este disco. Todos conocemos que Arguedas apostó igualmente fuerte por el mestizaje regional, y celebró igualmente su folklore. Y en muchos pasajes de sus artículos Arguedas apuesta por el crecimiento de las identidades locales andinas dentro de la modernidad, contradiciendo así a quienes equivocadamente han calificado de “arcaico” su proyecto nacional. Yo pienso que Arguedas, buscaba espacios para la defensa de la cultura indígena. Autenticidad como resistencia al cambio forzado por fuerzas externas, no como producto natural de la creatividad popular.

Este disco nos demuestra este compromiso, el de respetar una estética indígena, que hoy por alguna razón en el Perú, hemos devenido en llamar solamente “andina”, un modo de expresarse netamente campesino, y de raíces ancianas. Un modo de cantar francamente diferente al occidental, con cánones de belleza totalmente distintos. El querer que cada cultura local fuera auténtica a ella misma, y se representara con orgullo en la ciudad, a los limeños, y al mundo entero, era el simple deseo de Arguedas. Uno diría que no se llegó a cumplir, y por eso un disco como éste resulta tan vigente, tan provocativo por lo que nos invita a pensar 32 años después de su muerte.

YUYACHKANI: LOS PAPELES DEL VIAJE / Peter Elmore

Notas sobre teatro. Miguel Rubio.

Ed. Luis Ramos (Yuyachkani: Lima-Minnesota 2001).

La vida creativa de Miguel Rubio es inseparable de la del grupo teatral Yuyachkani, que contribuyó a fundar en 1971. A los 30 años de comenzado el trayecto, el director publica *Notas sobre teatro* (2001), volumen de índole miscelánea y múltiples orígenes: entrevistas, comentarios, informes y artículos de opinión publicados tanto en diarios como en revistas especializadas entre 1983 y 1999 componen un libro destinado, en buena cuenta, a documentar la práctica y la poética de un colectivo cuya importancia en la historia del teatro peruano es innegable.

Antes que una biografía de Yuyachkani o una exposición prolija del método actoral del grupo, *Notas sobre teatro* se ofrece como un archivo entre polémico y didáctico de las cuestiones y los hallazgos que, a lo largo de sus años como director de teatro, han involucrado a Rubio. Articuladas en las pausas y los intersticios de las acciones teatrales y los montajes propiamente dichos, las ideas y observaciones de Rubio tienen como objeto de inquisición al *espectáculo*, esa forma de comunicación que, para Yuyachkani, constituye tanto el centro de gravedad como la razón de ser del trabajo teatral. Para Rubio, la tarea del director no consiste en garantizar que un elenco reproduzca de una manera más o menos fiel una determinada pieza; más bien, su empeño se orienta a trazar las coordenadas –verbales, musicales, gestuales, plásticas– dentro de las cuales los actores y actrices realizarán, ante y con el público, la experiencia histriónica. *Notas sobre teatro* no alcanza a registrar las premisas y el proceso del trabajo más reciente de Yuyachkani, *Hecho en el Perú: vitrinas para un museo de la memoria* (2001), pero ese

espectáculo –constituido por seis tabladros dispuestos a la manera de una galería en la que, simultáneamente, se desarrollan secuencias unipersonales– ilustra de modo radical una praxis creativa que no se vierte sólo en los moldes habituales del género dramático. De hecho, si bien la producción de Yuyachkani tiene como columna vertebral el montaje de piezas teatrales –desde la temprana *Puño de cobre* (1972) hasta, en el 2000, *Antígona* y *Santiago*–, está lejos de agotarse en la creación de obras teatrales, pues el quehacer del grupo abarca también formas de juego histriónico como los ‘pasacalles’ o las improvisaciones callejeras; la intervención simbólica en los espacios públicos encuentra su fundamento tanto en las tomas de posición a favor del activismo cívico y la búsqueda teatral como en el deseo de asumir –sin ánimo folclórico ni intención arcaizante– una tradición viva de fiestas y celebraciones populares.

Allpa Rayku (1979) –montaje que le sirvió al grupo para poner en práctica la convergencia del documento, la danza, la poesía y la representación dramática– no es la primera obra de Yuyachkani, pero en más de un sentido marca un origen: el de una escritura escénica que reelabora los datos del trabajo de campo e incorpora los modos de significación presentes en las fiestas andinas. El movimiento de tomas de tierras en Andahuaylas, que movilizó a millares de campesinos en 1973 y 1974, es el germen y el estímulo de un espectáculo destinado a acompañar acciones campesinas de la misma índole que, a fines de la década, se generalizaban en el sur andino y el norte. A primera vista, las razones que animan el trabajo no difieren de las que alentaron la creación de *Puño de cobre*, cuyo asunto es la represión sufrida por los mineros huelguistas de Cobriza (y, añadido, el combate sindical es también el motivo clave del segundo montaje del grupo, *La madre*, de Gorki-Brecht). Sin embargo, la manera de producir los signos del espectáculo varía desde el casi ascético propagandismo inspirado en las tesis de Augusto Boal y el método Coringa a un acercamiento que, intuitivamente, procura el encuentro de lo épico –en el sentido peculiar que Brecht le da al término– con las formas activas y vigentes de la memoria cultural andina. Así, señala Rubio: “Tomamos en primer lugar la secuencia histórica de los acontecimientos, partiendo como ya hemos

dicho de Andahuaylas, pero tratando de integrar una visión de conjunto de la lucha campesina; por eso la escena inicial donde los campesinos con la bandera del Tahuantinsuyo dicen el “Poema a Nuestro Padre Creador Túpac Amaru”, de José María Arguedas; luego las partes sobre Andahuaylas hasta el testimonio, después del cual las escenas no tienen una referencia histórica concreta. Incluso el vestuario, la música y las danzas —si bien en su mayoría están referidos a la zona de Apurímac— son de varias procedencias; hay, por ejemplo, motivos musicales y dancísticos tomados de otras zonas como la música de la Huaca-Huaca, de Puno, o la Guardia Campesina con música de los “tucumanos” (Puno), pero con vestuario inspirado en los chumbivilcanos, de Cusco. Otro criterio de articulación de las partes estuvo en función de su tiempo, ritmo e intensidad, así como de su tipo (poema, canción, drama, etc.), a partir de criterios de variedad y del propósito de mantener la relación con el público” (7-8).

La reelaboración y combinación de coreografías e indumentarias provenientes de zonas distintas de la sierra peruana indican, en el mismo quehacer escénico, la naturaleza del vínculo que Yuyachkani entabla desde temprano con la cultura popular y tradicional de los Andes: en vez de intentar el pastiche exótico o el simulacro verista, Yuyachkani se vale del potencial dramático —es decir, de la capacidad de comunicar a través de acciones— que reconoce en las prácticas simbólicas de los grupos subalternos del Perú. Sin duda, la fiesta y el rito son formas de celebración comunitaria que no admiten, en rigor, la distinción entre actores y espectadores; por lo demás, su despliegue no ocurre en el curso de una función, sino en el paréntesis que lo festivo —en sus modos sagrado o profano— inscribe en el calendario social. Por último, los rasgos miméticos y simbólicos de un montaje teatral no pueden ser idénticos a los de una danza dramática —la de los Avelinos, por ejemplo, que en la zona central del Perú evoca la Campaña de la Breña y la lucha contra la ocupación chilena a fines del siglo XIX— o una representación ancestral —como la “guerrilla” que, al final de las festividades de la Virgen del Carmen, en Paucartambo, enfrenta a los q’ollas con los chunchos por la posesión de la Imilla, esa doncella que parece un avatar pagano de la Virgen—. Lo que los trabajos de Yuyachkani acogen y exploran de estas

expresiones culturales es, sobre todo, cuanto en ellas hay de juego escénico, entendido éste como el tejido de relaciones que se urde entre sujetos dispuestos a suspender las normas de la cotidianeidad para reemplazarlas, temporalmente, por las convenciones de la celebración (y, por cierto, la celebración no excluye el pathos, que la vertiente barroca del catolicismo popular subraya). De la familiaridad con los festejos y ceremonias populares del Perú surgen, así, no sólo imágenes y motivos, sino las intuiciones básicas sobre la naturaleza del ejercicio histriónico y el carácter de la experiencia teatral: la representación es, ante todo, una forma particular de presencia, una manera distinta de ocupar el espacio y vivir el tiempo.

Ciertamente, no son del mismo cuño las soluciones formales que el diálogo con el repertorio popular ha suscitado a lo largo de los treinta años de Yuyachkani. Si en *Allpa Rayku* los actores encarnan, a través del movimiento y el canto, a campesinos en pie de lucha, en *Los músicos ambulantes* interpretan ya no a individuos, sino a tipos alegóricos que, en clave humorística y zoomórfica, cifran las idiosincrasias regionales del Perú. Falta en *Notas sobre teatro* una reflexión dilatada sobre lo que, en el área de lo que Rubio y Yuyachkani llaman "dramaturgia del actor", significó el tránsito de *Allpa Rayku* a *Los músicos ambulantes* (1983). ¿Cómo el uso de la máscara modifica el proceso de construcción del personaje y de qué manera influye sobre la expresión gestual del actor?, ¿cómo se encuentran el espesor existencial y la referencia específica de personajes que, por su naturaleza, son híbridos de humanos y animales?, ¿de qué manera la música se convierte en recurso de caracterización y procedimiento escénico? Estas son apenas algunas de las preguntas que Yuyachkani ha respondido en su práctica, pero que valdría la pena contestar también de modo expositivo. En todo caso, si bien los melódicos animales de *Los músicos ambulantes* son los homólogos peruanos del burro, el gato, el perro y el gallo del relato popular alemán que reescribieron los hermanos Grimm, la obra de Yuyachkani no es, estrictamente hablando, una adaptación del cuento tradicional europeo. De hecho, del argumento de base tan sólo se retiene el cronotopo del camino: no hay, en la versión de Yuyachkani, encuentro con la banda de ladrones ni fuga ignominiosa de éstos, sino

una travesía migratoria que sirve para que los personajes afirmen sus semejanzas sin negar sus diferencias.

En *Notas sobre teatro* son más bien tangenciales las referencias a *Los músicos ambulantes*, obra que fue ya objeto de una publicación de Yuyachkani. Sin duda, se trata del montaje que el grupo ha representado más y que mayor afluencia de público ha tenido, por lo que vale la pena detenerse en él. El carácter festivo de la puesta y la lúdica versatilidad de los actores –que integran la música y el baile a la actuación– hacen pensar tanto en las reflexiones brechtianas sobre una experiencia teatral cercana a la circense como en la influencia de los carnavales. Precisamente, inserta en la segunda parte de unas “Notas sobre el itinerario y aportes del teatro popular en Latinoamérica y el Perú desde los años 70” (1988) se halla una interesante descripción del carnaval cajamarquino, hecha con la ayuda de Teresa Ralli, que elucida una de las claves del trabajo actoral en Yuyachkani: “Las patrullas representan a un barrio y están constituidas por grupos de personas vestidas con diferentes disfraces, al mando de un jefe de patrulla con pito y una espada grande de madera plateada. Destacan los ‘clones’, personajes incansables que deben su nombre a una derivación del inglés ‘clown’, con sus largos cucuruchos, trajes multicolores y máscaras diversas” (39). En *Los músicos ambulantes* no se replican las figuras específicas de la celebración callejera, sino que se desarrollan al interior de la lógica del espectáculo teatral: así, el personaje de la fiesta –que es, por su naturaleza, genérico y unidimensional– sirve de sustrato al personaje teatral –el cual tiene, implícita o explícitamente, un pasado y una proyección al futuro–; las interrelaciones en la fiesta, por lo demás, son espontáneas y aunque no pueden calificarse de arbitrarias, pues dependen de convenciones conocidas y compartidas por los participantes, carecen de un argumento propiamente dicho. Puede añadirse, ahora con respecto al desempeño y la presencia de los ejecutantes, que la distinción entre la banda y los miembros de las cuadrillas dentro de la fiesta se resuelve sintéticamente al interior de la obra en el ‘actor múltiple’ que “baila, canta, fabula, toca diversos instrumentos musicales y hace de su entrenamiento corporal el eje articulador de todo su trabajo” (34). Podría extenderse la lista de los rasgos que diferencian la

fiesta tradicional del espectáculo teatral, pero interesa ahora subrayar la índole de la apropiación que este realiza de aquella: no se trata de concebirla como proveedora de artículos de utilería o fuente de color local, sino como la contraparte y el sustrato de un modo nacional de hacer teatro, de una praxis teatral cuyos mecanismos de producción y referencias son indesligables de la teatralidad –o, si se prefiere, ‘espectacularidad’– rural y citadina del Perú. El propósito de hacer un teatro relevante para un público de campesinos, estudiantes, obreros y pobladores dio origen a Yuyachkani, que casi hasta mediados de los 80 se distinguió por hacer un teatro de pedagogía política y afirmación militante del movimiento sindical clasista (el cual, por cierto, tuvo su arco de ascenso y caída entre el primer lustro de los 70 y mediados de la década de los 80). Sería demasiado mecánico decir que el énfasis en el mensaje y la vinculación directa de las piezas con la coyuntura o con grupos populares organizados declinó mientras, por otro lado, se ahondó en los símbolos, los artefactos y los modos de significación de los pobres del campo y la ciudad, pero la historia del grupo parece demostrar que la relación de Yuyachkani con lo popular en el Perú ha tendido en los últimos quince años a concentrarse en las esferas de lo imaginario y de la imaginería.

Lo anterior remite, inevitablemente, a la cuestión del público. En 1990 –cuando los dos últimos montajes del grupo eran *Contrael viento* y *No me toquen ese valse*–, Rubio argumenta en una nota titulada “Nuevos actores, nuevos espectadores” que el circuito teatral en el cual participaron los grupos y actores radicales de los 70 no sólo había ganado espectadores en las clases populares, sino que en el curso de ese proceso había establecido una relación especular con quienes acudían a las representaciones: “Insurgía así un nuevo público, ya no telón de fondo de dramas ajenos, sino protagonista de las imágenes que la escena proponía. De espectador a protagonista, haciendo subir al escenario nuevos personajes. Campesinos, obreros, migrantes, payasos callejeros, ambulantes y, más tarde, personajes del imaginario mágico: arcángeles, diablos, toros encantados, etc.”(73). Me parece que la continuidad –o evolución– trazada en la cita debe ser sometida a un análisis más pausado. Un rápido cotejo entre dos puestas en escena puede resultar esclarecedor. En *Allpa Rayku*, los campesinos organizados se enfrentan

al estado y los terratenientes para realizar una reforma agraria radical; en *Contraelviento*, el mundo de la fábula es también rural y los problemas planteados son no solo actuales, sino apremiantes –la obra, que tiene como asunto la “guerra sucia”, se estrenó tres años antes de la captura de Abimael Guzmán–. Si los motivos y los escenarios de las piezas son comparables, pues en ambos casos se trata de sujetos andinos y de conflictos urgentes, las diferencias en términos de dramaturgia y puesta en escena son drásticas: aparte del deslizamiento del registro histórico al modelo mítico, se advierte también el contraste entre la reiteración explícita de un punto de vista afirmativo al despliegue de una perspectiva abierta y polivalente. En *Allpa Rayku*, las tensiones dramáticas eran, básicamente, ejemplares y típicas, de modo que un espectador sin mayor experiencia teatral previa podía reconocerlas sin necesidad de concentración ni esfuerzo; en *Contraelviento*, la riqueza y densidad de las imágenes en acción hace mucho más exigente la lectura dramática, ya que en juego están no sólo el plano de la experiencia política contemporánea, sino los de la imaginación mitopoética y la memoria ancestral de capas subalternas. De *Allpa Rayku* a *Contraelviento*, el rigor y la dificultad formal de las puestas en escena ha aumentado sensiblemente; al mismo tiempo, las demandas que se les plantean a los receptores han crecido también notoriamente, pues el contrato tácito que el grupo le extiende al espectador tiene, como cláusula principal, la de coparticipar en la construcción del sentido. La propuesta inicial de Yuyachkani era inequívocamente didáctica –y, por eso mismo, privilegiaba la claridad del contenido ideológico–, pero desde mediados de los 80 la orientación que predomina en los trabajos del grupo no subraya la enseñanza. *Los músicos ambulantes*, creo, marca una culminación: la variedad de recursos empleados por los actores se coloca, ostensiblemente, al servicio de la ilustración de una tesis. La alegoría condensa pedagógicamente una realidad social heterogénea, mientras que la forma del relato infantil contiene la promesa de una moraleja. La misma vocación magisterial distingue a *Puño de cobre*, *La madre* y *Allpa Rayku*, así como al repertorio musical que el grupo entonaba en los actos político-culturales de los 70, cuya finalidad era proyectar la imagen pública de la izquierda opuesta a los gobiernos militares de Velasco Alvarado y Morales Bermúdez.

Aunque son visibles las conexiones entre *Los músicos ambulantes* y la siguiente obra del grupo, *Encuentro de zorros* (1985), también resulta notorio que la segunda establece con la primera un ensamble a la vez complementario y paradójico. Señala Rubio, en una entrevista concedida en 1990, que las dos piezas tienen en común “la problemática de la migración” (81). Un año después, en “Notas sobre los trabajos”, el director de Yuyachkani observa: “Con *Los músicos ambulantes*, estrenada en 1982, se iniciaba lo que hemos llamado nuestro proyecto ‘Migración y marginalidad’, en el que *Los músicos...* mostraba la versión optimista, por decirlo de alguna manera, de la migración; posteriormente, luego de una amplia difusión del trabajo asumimos la realización de la otra parte del proyecto, que concluyó en *Encuentro de zorros*, la versión desgarrada o la otra cara de la moneda en un mismo proceso, pues en ambos trabajos aludíamos a las razones del abandono, del destierro ‘voluntario’” (91). Como *Encuentro de zorros* marca mi primera colaboración con Yuyachkani —que más adelante continuaría con *Hasta cuándo corazón* y *Santiago*—, el ejercicio de distancia crítica que la reflexión exige no me resulta fácil, pero por otro lado el hecho de haber participado en el curso del montaje me resulta útil. Inicialmente, nos propusimos construir las escenas de un recorrido migratorio basándonos en episodios de los relatos —autobiográficos o no— de José María Arguedas; luego de varias tentativas que nos parecieron insuficientes sobre todo porque trazaban el recorrido demasiado lineal de un migrante desde el pueblo andino hasta la capital, encontramos una estructura que apela a un *racconto* o *flashback* de carácter visual y contenido onírico para inscribir, al interior de una historia de marginalidad urbana, la dimensión síquica e imaginaria de una experiencia de migración. Antes que citar o ilustrar los textos de Arguedas, partimos de los problemas y situaciones planteados en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*; el argumento y los personajes no mitológicos de *Encuentro de zorros* no son los de la novela de Arguedas, de modo que la obra de Yuyachkani no es, en el sentido estricto del término, una secuela. Sin embargo, la inclusión de los zorros del mito de Huarochirí como narradores y presencias dramáticas indica, sin lugar a dudas, la filiación deliberada de la puesta, que en más de un sentido aspira a rendirle homenaje —pero no pleitesía— al autor de *Los ríos profundos*. Si bien el fenómeno de la migración interna, el motivo

del viaje y la afirmación de la solidaridad enlazan a *Los músicos ambulantes* con *Encuentro de zorros*, es preciso también reconocer que el segundo de los montajes es, en su concepción misma, irreductible a una lectura unívoca de su sentido, pues los conflictos que animan la puesta e impulsan a los personajes –los nómades y periféricos ‘habitantes de la carreta’– no están sujetos a un cierre imaginario. Al final de la obra, lo que ha cambiado es el equilibrio de fuerzas al interior de la carreta, pero la condición marginal de los sujetos no ha cambiado ni es verosímil que vaya a cambiar en el futuro cercano.

Encuentro de zorros convoca a personajes de estirpe mítica, relacionándolos de modo contrapuntístico con una trama que estiliza en clave expresionista una historia de índole realista. El paso siguiente, en términos del tratamiento teatral de lo mítico –que, entre otras cosas, se distingue por su plasticidad, su rigor simétrico y su parentesco con la ritualidad–, lo dio Yuyachkani en *Contraelviento*.

La apropiación creativa de iconos sincréticos del altiplano puneño es abierta y evidente en *Contraelviento*. Lo que podríamos llamar la comparsa del mal –la China Diabla, el caporal, el arcángel– proviene directamente de la fiesta de la Virgen de la Candelaria, que los miembros de Yuyachkani han visitado casi tanto como a la fiesta de la Virgen del Carmen en Paucartambo. Si la fiesta de la Candelaria marca los signos del espectáculo en *Contraelviento*, un rol análogo cumplirán la fiesta de la Virgen del Carmen –así como la procesión cusqueña de Santiago Apóstol– en el proceso que dio lugar a *Santiago*. También las expresiones costeñas y urbanas de la religiosidad popular aparecen en las piezas del grupo, como lo muestran las alusiones a la procesión del Señor de los Milagros en *Hasta cuándo corazón*, pero es evidente que son las celebraciones serranas las que han interpelado más intensa y asiduamente a Yuyachkani. No me parece que eso se deba al influjo de un discurso nativista y telúrico, pese a que a veces los ecos de éste resuenan en las declaraciones o reflexiones del grupo, aunque no en su trabajo creativo. Más bien, la indagación en las formas ancestrales de la devoción popular se vincula, creo, al propósito de acceder a la experiencia peruana por la vía de las prácticas simbólicas que ésta ha generado: las puestas de Yuyachkani, de modo cada vez más consistente, no

pretenden la mimesis de lo cotidiano, sino la incorporación –crítica y dinámica– del repertorio de significantes que la cultura popular elabora. Así, en *Contraelviento* las imágenes de la ‘diablada’ puneña aparecen en un contexto nuevo, como figuraciones del autoritarismo y el terror del estado en un relato de estructura mítica que, sin embargo, no alude a un origen atemporal, sino a un proceso histórico contemporáneo. Once años después de *Contraelviento*, en *Santiago*(2000), las estatuas del apóstol Santiago y el Moro cobran vida para disputar sobre la naturaleza y el futuro del antagonismo que, paradójicamente, las ata; la controversia ocurre en un pueblo de las alturas andinas al que la guerra sucia de los 80 ha reducido a una condición casi espectral. Como se puede notar sin dificultad, las semejanzas entre ambos montajes se posan en tres planos: el de la vigencia histórica, la localización cultural y la configuración del mundo representado.

A propósito de *Contraelviento*, observa Rubio en unas líneas de 1991 que la obra “nos deja al mismo tiempo planteadas nuevas e interesantes preguntas en relación a dramaturgia, teatro y mito, personaje dramático/danzante y fundamentalmente la relación entre realidad escénica y realidad social”(96). Las cuestiones quedan bosquejadas, pero su desarrollo en el entrenamiento y la poética del grupo no tiene aún un correlato en la exposición escrita. Esto es particularmente obvio en la manera de encarar las relaciones entre el ejercicio teatral y las prácticas rituales o entre la ficción dramática y el conocimiento mítico. Cuando Rubio encara estos pares de relaciones en sus apuntes, tiende a asociar la esfera del mito y el ritual con el sueño y la intuición: tácitamente, asume que los relatos míticos se tejen con los hilos del inconsciente –el cual, por cierto, no es aquel del cual habla el psicoanálisis, pues más bien Rubio entiende el término como sinónimo de cualquier saber subjetivo o mágico. No creo que la categoría, usada de ese modo, resulte esclarecedora. “Hoy tenemos una exploración desde el mito que se nos aparece como la condensación del sueño, de las imágenes, de las asociaciones libres con las que nos aproximamos al espectáculo”(99), escribe Rubio en un ‘programa de mano’ para la temporada de 1991 de *Contraelviento*. La frase impresa en el programa no le hace justicia a la escritura escénica, que concibe al mito –al argumento en registro

mítico, debo decir— como un modelo de explicación dramática. Así, por ejemplo, la contradicción entre las dos hermanas —Coya, la vidente; Huaco, la guerrera insomne— es de una naturaleza distinta a la del antagonismo entre la familia humana y lo que en otro párrafo he llamado ‘la comparsa del mal’. El proceso del montaje muestra que la opción por el modelo mítico obedece sobre todo a la necesidad de encontrar un sistema preciso de relaciones que, a través de personajes altamente simbólicos, permita sintetizar visualmente los problemas de la colectividad. En la práctica de Yuyachkani, la ficción teatral se acerca a la gramática del mito, entonces, no para justificar el uso de elementos oníricos o prerracionales (los cuales, por ejemplo, marcan *Hasta cuándo corazón*, obra cuya estructura no sigue en absoluto pautas míticas), sino más bien para diseñar una red coherente de vínculos entre los sujetos de la trama. ¿Cómo representar una guerra civil contemporánea sin replicar, involuntariamente, la impotente y perpleja sensación de quien se siente entre dos fuegos incomprensibles? Pues a través de un cierto distanciamiento, de situarse en un punto desde el cual sea posible aprehender los contornos del referente en cuestión. El simulacro de mito es, en *Contrael viento*, ese lugar imaginario desde donde la mirada podría abarcar la guerra sucia entre Sendero Luminoso y el estado peruano a fines del siglo XX. Por supuesto, las correspondencias entre el espectáculo y su horizonte referencial, entre las peripecias dramatizadas y la Historia vivida, quedan abiertas al debate y el juicio. Lo que interesa subrayar aquí es, sobre todo, la lógica y la poética del espectáculo: el compromiso con la actualidad se establece no a partir del documento y la denuncia explícita, sino de una invención dramática que coloca al presente aún en curso bajo la forma de un presente mítico actualizado en el rito teatral.

De lo anterior se desprende que la dramaturgia es el centro neurálgico del quehacer histriónico. Ese lugar común cobra un relieve peculiar en el caso de Yuyachkani, que a lo largo de su ejecutoria se ha distinguido por montar sobre todo su propio repertorio. Desde su génesis a principios de los 70, la autoría colectiva ha sido la norma para el grupo. Cuando Yuyachkani ha recurrido a la colaboración de autores, éstos han sido escritores dedicados en sus carreras individuales a la

poesía, la narrativa y el ensayo, pero no a la redacción solitaria de obras de teatro; lo más significativo, sin embargo, no es tanto ese dato en sí mismo, sino la comprobación de que el proceso de trabajo conjunto entre el grupo y el escritor conduce a un texto dramático, pero no parte de él: el libreto es el registro escrito del espectáculo, al cual se llega por lo general después de que el montaje cuaja en la relación viva con los espectadores.

No recoge *Notas sobre teatro* la crónica de la puesta de *Antígona* (2000), en la que el texto de Sófocles es recreado para la actriz Teresa Ralli por el poeta José Watanabe. Sería interesante acceder a los detalles de la colaboración entre Rubio, Ralli y Watanabe, en la cual sí hubo como punto de partida un texto que, por añadidura, es uno de los clásicos de la tragedia griega. Por cierto, en otro unipersonal de Teresa Ralli, *Baladas del bien estar* (1985), el espectáculo se erige a partir de poemas de Bertolt Brecht y música para piano de Kurt Weill y Hans Eisler; al montaje lo enhebra la presencia de Brecht, convertido en personaje que “propone ante el público una reflexión sobre su oficio” (90). Añado que *La madre* (1975), en la versión de Gorki-Brecht, es una de las excepciones en la historia del grupo y, de hecho, demuestra que la creación colectiva no es una fórmula destinada a abolir la figura del autor: el Barthes que expidió el cuasi-manifiesto “La muerte del autor” no tuvo lectores en Yuyachkani. Más bien, es el ejemplo del teatro independiente colombiano y, en particular, de La Candelaria el que explica la opción pragmática en favor de la elaboración de las propias obras. Vale la pena citar lo que, en julio del 86, sostienen Miguel Rubio y Benjamín Sevilla en una nota destinada, entre otras cosas, a reivindicar las prácticas del teatro alternativo nacido en los años 70: “El autor de textos está hoy incorporándose a la dinámica de los grupos y captando desde dentro las necesidades de la escena” (16). El planteamiento no se centra en la oposición entre la invención individual y el esfuerzo colectivo ni, tampoco, en la querrela entre el libreto y el espectáculo. En vez de confrontar los signos escritos con los gestos de la actuación –recuerdo, a propósito de esto, el prólogo de Julio Ramón Ribeyro a *Atusparia*, en el cual se declara partidario de un ‘teatro de la palabra’, en oposición al ‘teatro del cuerpo’–, el argumento no contrasta la voz con la anatomía; lo que está implícito en él es el reconocimiento

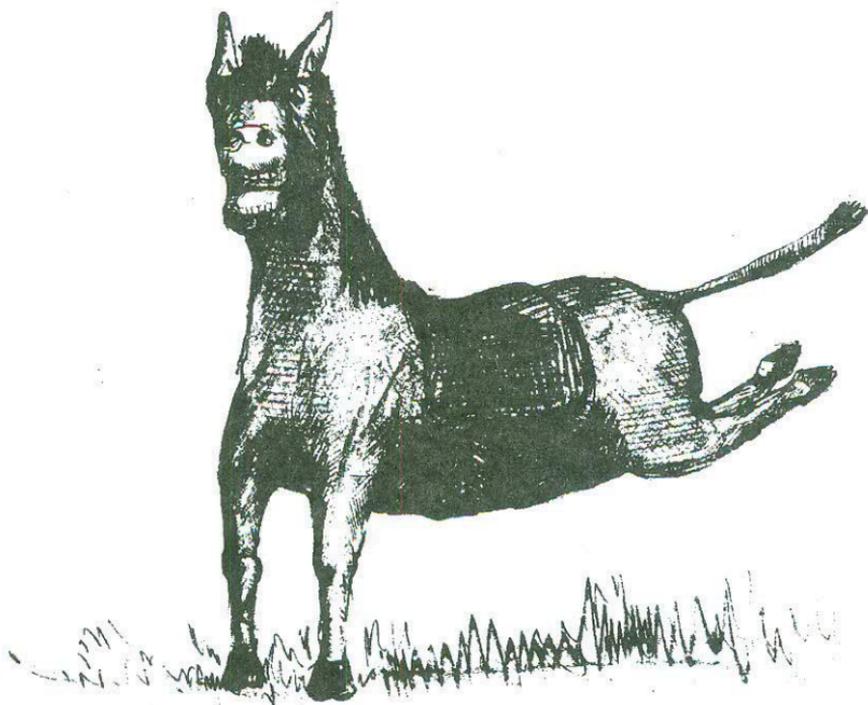
de la especificidad dramática –es decir, ni narrativa ni lírica– de la experiencia teatral. Antes que rechazar la individualidad del escritor, de lo que se trata es de establecer relaciones activas y creativas en las cuales se asuma, desde el principio, que el lenguaje y la estructura del teatro no son los del poema o la novela.

En todo caso, el modelo de composición que Yuyachkani favorece –al margen de si involucra o no a un escritor en el proceso– no se origina ante el papel en blanco. Aunque esto suene paradójico, el libreto señala la culminación del espectáculo, antes que su lugar de origen: el diálogo, los motivos y la estructura dramática de las piezas de Yuyachkani se arman y definen al cabo de un trabajo previo, por lo general prolongado, que tiene sus dos componentes en lo que el grupo conoce como ‘acumulación sensible’ y ‘trabajo de mesa’. La experiencia del teatro colombiano de grupo informa esta metodología, que Yuyachkani ha adaptado a las exigencias de su acercamiento a la cultura popular peruana y a sus propias necesidades expresivas. En *Notas sobre teatro*, Rubio alude escuetamente a los dos momentos paralelos de la dramaturgia que el grupo desarrolla, lo cual hace que permanezca aún como tarea a realizar la exposición sistemática del proceso creativo del grupo. En todo caso, la ‘acumulación sensible’ abarca desde las improvisaciones hasta las lecturas y pesquisas que los actores efectúan en busca de la consistencia de los personajes a los cuales encarnarán, mientras que el ‘trabajo de mesa’ incluye tanto el ejercicio del diálogo autocrítico y plural como la propuesta de núcleos temáticos y líneas argumentales. Los espectáculos de Yuyachkani son, en cierto sentido, la punta de un iceberg cuya masa sumergida está hecha de materiales de investigación y versiones alternativas. Acudo a dos ejemplos. De toda la información sobre los artistas callejeros –charlatanes, payasos, cómicos, malabaristas– que el grupo acopió en 1984 con miras a lo que luego sería *Encuentro de zorros*, apenas una franja mínima llegó al escenario, aunque sin duda el conjunto del material le otorgó confianza y autoridad a los actores. Por otro lado, antes de llegar a la trama de *Santiago*, en el curso de un año se ensayaron no menos de dos argumentos que difieren sustancialmente del que finalmente se eligió, al punto de que comparten con éste sólo el motivo de la procesión.

Si La Candelaria –cuyo director, Santiago García, es un amigo cercano y un interlocutor alerta de Rubio– cultiva un modo afín de construir piezas teatrales, el grupo danés Odin Theatret –al cual anima Eugenio Barba, también próximo al director de Yuyachkani– comparte con el colectivo peruano la manera de asumir la preparación del actor. El Odin nace de la experiencia contracultural europea de los 60, que marca la opción vital de sus miembros; Yuyachkani, en cambio, surge con el ascenso de la izquierda popular (o populista) latinoamericana de los 70. El origen no explica toda la trayectoria de cada agrupación, pero sirve para entender el entusiasmo y las reservas con las que Yuyachkani acogió al principio el trabajo del Odin: “Algunas veces nos escapábamos para ser testigos de sus encuentros con la gente. Muchos de los ahí presentes nos movíamos entre el rechazo ideológico a un grupo que convocaba al pueblo para no decirle ‘nada’ y la fascinación por la relación que establecían con los espectadores”(147). De ese primer encuentro, en 1978, data un intercambio que se sostiene en lo que Rubio llama “el trabajo del actor sobre su presencia”(75). Sería erróneo reducir ese trabajo a un esfuerzo profesional por mejorar la técnica de los intérpretes, pues lo que está en juego es una opción de vida a través del ejercicio teatral. Se trata, en suma, de acceder por medio del movimiento y la voz a una experiencia comunitaria –la del espectáculo– en la cual los participantes experimenten una forma no contaminada por la rutina de experimentar el ser en el tiempo y el estar en el espacio.

De la lectura de *Notas sobre teatro* se desprende que el secreto de la permanencia y la persistencia de Yuyachkani radica, sobre todo, en la opción por el teatro de grupo, la cual se sostiene tanto en la voluntad de no escindir las esferas del trabajo y la vida como en el deseo de conjugar la destreza personal con el propósito plural. El grupo no es el lugar donde los individuos se diluyen, sino el espacio en el que cada cual realiza sus potencialidades. En 1996, a propósito del montaje de *Hasta cuándo corazón*, quizás el espectáculo más introspectivo y melancólico de Yuyachkani, escribe Miguel Rubio: “En todo este tiempo me ha acompañado la foto del director polaco Tadeusz Kantor, viejo, con sus actores también viejos del grupo Cricot 2. Nunca lo he visto personalmente ni he asistido a sus espectáculos, de los que supe a través

de textos, artículos sueltos y programas de teatro, pero sus viejas presencias me impactan y me hacen pensar en el paso del tiempo con dignidad, sin renunciar a la memoria de lo vivido. Es así como me gustaría envejecer, junto a mis compañeros. Yuyachkani significa 'estoy recordando'"(188). Significativamente, la cita vincula tiempos: el pasado que la pasión crítica del grupo interroga y rescata con un futuro en el cual, aún más experimentados, los actores y el director mantengan vigente su compromiso creativo.



LA MÍSTICA DE RELATAR COSAS SUCIAS. CUERPO, ASCESIS Y ESCRITURA EN APARICIONES DE MARGO GLANTZ / Rocío Silva-Santisteban

Margo Glantz. *Apariciones*. México, Alfaguara, 1996.

Introducción

No existe una lectura ingenua de ninguna novela mística; debajo de su aparente bondad siempre se encuentra una alegoría perversa: fugar del cuerpo al encuentro de Dios es la forma más despiadada de autonegación. Por otro lado, tampoco existe la posibilidad de que un lector se mantenga con los ojos lavados ante una novela erótica; de inmediato, los fluidos caerán sobre sus párpados para descartar la inocencia y dejar paso a los que se encuentra detrás de toda pretensión de “fusión”: su aberrante naturaleza. Margo Glantz, en *Apariciones*, busca ambas imposibles rutas hacia la trascendencia y en el camino construye una novela extraña, poderosamente ambigua, “histérica” en la medida que “inscribe” su voz en el cuerpo. Refundirse o fugar de sí, en medio de fluidos y excrecencias, es también una manera de gozar y de perderse: una forma de escritura.

Una de las obsesiones de la novela es el propio acto de escribir. En ella una voz narrativa localizada como otro personaje dentro de la narración se caracteriza como la “escritora” que goza posando las yemas de los dedos sobre el teclado de la computadora y que iguala este acto con un raptó místico, en la medida que sus historias “aparecen” como si se tratara de visiones. La escritura se va hilando en una trama sumamente compleja, casi sin historia, en donde la propia autora trocada en “la escritora” o “la gozadora de la escritura” se desliza por las líneas como una voyeur de los ritos eróticos de sus personajes o como una espía de las flagelaciones de las monjas. La escritora sabe que está

UNMSM

afuera/adentro y este es uno de los elementos más poderosos del texto; en mi opinión, el punto que suscita una adhesión o rechazo de la novela.

La incorporación de la autora como voz narrativa explícita plantea una línea estilística que podría considerarse mucho más cercana a los juegos narrativos denominados por algunos como “torsiones femeninas” (Lértora) que a los textos de las vanguardias o de los que otros denominan “novela experimental”, en realidad, una manera de sacar a las novelas del mercado tradicional para marcarlas con la cruz de lo “difícil”.

Pero, ¿puede hablarse de un texto “femenino/feminista/mujeril” al referirnos a esta novela?, ¿por qué la insistencia tan obsesiva en el cuerpo como espacio del oprobio?, ¿qué encontramos detrás de estas capas geológicas/palimpsesto/bordado que ha confeccionado Glantz para hablarnos de su necesidad imperativa de despojar a la palabra de todo artificio y llegar a una verdad desnuda?, ¿es posible elaborar un lenguaje que realmente roce la verdad?, ¿y qué deseo se esconde detrás de esta exhibición-ocultamiento?

Glantz es una autora que se arriesga en extremo con este texto, no sólo porque haya jugado en su momento con su espacio en la Academia de la Lengua de México –al parecer luego de que fue incorporada a la Academia publicó esta “impúdica” novela– sino porque precisamente en ella deja a la intemperie, expuesta en carne viva, las intenciones más oscuras de un escritor: su afán de totalizar a los personajes, de engendrarlos y desaparecerlos, pero asimismo deja expuestos sus más recónditos placeres y deseos al momento de la escritura. Y goza de este exhibicionismo, al punto que nos sentimos, como lectores, abochornados de tanta libertad.

Creo que este punto es precisamente la materia más polémica del texto y de mayor densidad conceptual: la mística de relatar *cosas sucias* es una tarea en la cual la escritora está siempre sola y afiebrada (Ollé 30). En estas breves páginas intentaré mostrar los argumentos de esta propuesta, a través del análisis tanto de los recursos expresivos de la obra de Margo Glantz, como de los temas que portan los personajes y los conflictos de su elusiva trama.

1. *Glantz y su genealogía*

Margo Glantz ha publicado indistintamente crítica, ensayos, libros de viajes, biografías y autobiografías, así como novelas y libros especializados. Dentro de todos ellos mantiene una trayectoria como escritora de textos fragmentarios:

“su escritura aparece siempre parcelada, fraccionada, troceada, desmenuzada. Ella lo interpretó, en algunas declaraciones, como una asociación de lo femenino con lo fragmentario” (Pasternac 283)

Este dato no es irrelevante para abordar esta novela que está, como otros libros dentro de su propia trayectoria, compuesta por una serie de trozos textuales, rearmados entre ellos, con conexiones sutiles o desconexiones tipográficas.

Asimismo Margo Glantz es conocida (y reconocida) como una de las especialistas en la obra de Sor Juana Inés de la Cruz, pero sus intereses giran en torno a temas tan disímiles como la “vellocidad” en la literatura y el arte (“De la amorosa inclinación de enredarse en cabellos”) o la idea de lo nacional en algunas novelas mexicanas del s.XIX (el título del curso que dictará en el semestre de primavera 2002 en Harvard). Temáticamente, por lo tanto, también encuentra su placer en el fraccionamiento y la dispersión.

“La erudición forma parte de este tipo de coleccionismo, es decir, colecciono datos, cosas curiosas, me interesa toda la literatura, paso de un extremo a otro, de repente estoy en el folletín. Luego estoy en Bataille o estoy en un escritor del siglo XX, o estoy en Sor Juana...” (Lorenzano 252)

No se trata, en ningún caso, de una autora dispuesta a someterse a los designios de las editoriales o arrimada a las modas de la escritura de mujeres como otras autoras mexicanas (Esquivel, Mastretta, Beltrán, etc). Por el contrario, su posición en relación con la suerte que corren las ficciones en un mundo que se rige por las leyes del mercado es categórica:

“este señor [Egon Schiele] llegó totalmente al límite de la verdad. Y yo tengo que poder llegar a esto porque para mí es fundamental, si no todo es “literatura”, no es mas que una banalidad [...] porque es el mundo de la literatura comercial, el mundo de la literatura de mercado, en donde es muy importante estar al día [...], estar a la moda, [...] tener poses, [...] manejar ciertas estructuras de cortesía, de etiqueta, de decoro [...] si te mueves fuera de ahí estás perdido. Entonces, yo no puedo escribir algo que no sea absolutamente visceral...” (254)

Nos encontramos, como es evidente, frente a una autora que mantiene el gesto osado de la escritura y que, como el pintor austriaco, intenta llegar a los límites de la verdad a través de la exposición y de la auto-exposición de sus obsesiones más íntimas, evitando que se agoten en recursos melodramáticos o en confesiones banales, manejando la lengua y la escritura con la rigurosidad de quien maneja un escalpelo frente a un cuerpo vivo: sabiendo que cualquier error lo desangra.

2. *Palimpsesto/ capas geológicas/ bordados:* *estructura formal de Apariciones.*

El *leitmotiv* de la novela es un cuadro de un pintor de caballos: luego de una restauración sabemos que se descubre una amazona sentada de lado, a *mujeriegas*, debajo de un jinete sentado a horcajadas. El cuadro es una metáfora de lo literario e incluso de la forma cómo se ha escrito la novela: se superponen unas capas sobre otras pero siempre se mantiene la huella de lo anterior. Se trata, según la narradora (Glantz 25) de un palimpsesto, es decir, de una forma de recuperar “un texto anterior” convertirlo en “blanco” para colocar sobre él otra suerte de texto que le es ajeno, pero al mismo tiempo, complementario. De alguna manera en esta explicación del cuadro la autora (jugando a narradora) nos entrega la forma cómo ha concebido su propia novela: en capas.

Diamela Eltit en una reseña al libro de Glantz *De la amorosa inclinación a enredarse en cabellos* sostiene que la escritura de la autora

mexicana, trabajada alrededor de citas, es una forma de exploración geológica:

“La cita es uno de los elementos que Glantz explora para señalar que toda escritura es geológica (como capas terrestres, como ciudades construidas sobre otras, como los recuerdos humanos) y que los temas literarios ya estaban ahí, se derriba la vanagloria fundacional [...] la voz popular se intercambia con la voz religiosa [...] lírica [...] académica...” (272)

Nos encontramos, entonces, ante una autora que plantea el recurso del palimpsesto con frecuencia, pero sobre todo, con insistencia en esta novela. *Apariciones* no tiene una historia organizada a la manera realista, por el contrario, se trata de tres propuestas de tramas que se encadenan “por capas”:

- a. la historia de la amistad sadomasoquista entre Sor Lugarda de la Encarnación y de sor Teresa Juana de Cristo: tampoco sabemos con exactitud –no existe ninguna posibilidad de exactitud en esta novela– si se trata de dos personajes o de uno solo, sin embargo al final del mismo nos encontramos con Sor Teresa que “ayuda” a Sor Lugarda a flagelarse, y que a través del goce de la otra con la ascesis mística, también goza
- b. la historia perversa-voyerista de los amantes sin nombre y de la hija de ella que los espía con curiosidad “malsana”
- c. la historia de la propia narradora que, a su vez, espía con curiosidad “malsana” a sus propios personajes y les permite, a través de un recurso ficcional, ser los receptores de sus propias dudas al momento de la escritura, pero también, de la sensualidad de su tarea

Estas tres tramas se han organizado alrededor de una sucesión de capítulos minúsculos, todos con título, a veces separados por la tipografía entre cursivas y redondas, otras veces sólo organizados por la propia voz de la narradora. Entre ellos existen múltiples cajas de

resonancia, a la manera barroca, imbricadas unas en otras, y separadas a veces sólo por una diferencia de estilo o de tono.

Esta forma de escritura también ha sido calificada como un *brocado* (Mansour 273), es decir, un bordado sumamente elaborado, con hilos de todo tipo y finura, con los cuales y a través de un ejercicio muy refinado del manejo de la aguja, logra tallar en la tela visiones, apariciones y desapariciones, sueños y escenas, que se entrelazan en varios niveles, por delante y por detrás de la trama, superpuestos y antepuestos a la urdimbre. Una novela a su vez breve y compleja, con afán de despojarse de todo exceso formal, para adentrarse por los abismos de la sensualidad en todas sus manifestaciones.

La novela, asimismo, insiste en los detalles, los repite pero al mismo tiempo, en cada repetición les otorga otra mirada, como es el caso de la pintura del jinete/amazona que ya hemos comentado, pero sobre todo, como son las descripciones al milímetro de los vestidos que usan (o que dejan de usar) los personajes: la ropa discreta, de estampados pequeños, de la escritora; las joyas en las manos de la amante; los vestidos burdos de las monjas; los casi invariables pantalones azules de la niña. Las descripciones de los vestidos destilan la personalidad de cada uno de los personajes femeninos: la discreción de la escritora, la coquetería de la amante, la concentración de las monjas, la desfachatez de la niña. No se trata sólo de una forma de portar la ropa: se trata de una manera de ser ante el mundo.

Por otro lado también nos encontramos con una serie de “detalles culturales”, es decir, de referencias concretas en torno a la música (la Oda a Santa Cecilia de Purcell, la voz de los *castrati*), pintura y escultura (sobre todo la escultura del Cristo de Piero de la Francesca en Arezzo) y mitología (desde Ariadna hasta Lilith). Todas ellas nos dan la escenografía referencial del mundo de la escritora y de los amantes: un viaje alrededor de tópicos sexuales pero también de tópicos culturales que, en muchos momentos, se confunden. Esta confusión nos permite percibir con más fuerza el erotismo de la obra en tanto que, como lo sostiene Roland Barthes, lo erótico está organizado alrededor de lo cultural y jamás de lo “natural”.

Asimismo en la novela hay muchas referencias a la corporalidad desde sus fluidos y excrecencias hasta la dureza de los músculos o la blandura de la piel para recibir las caricias del amante o las flagelaciones. El cuerpo es otro protagonista, no sólo en las cimas de su goce, sino y, sobre todo para las narraciones místicas, en los abismos de su propia oscuridad. El cuerpo es el espacio donde el yo se encuentra íntimamente consigo mismo y con la divinidad, el lugar secreto, hábitaculo de las contradicciones de la psique, *locus* en donde la dominación masculina ha dejado sus marcas pero también sus intersticios, espacio en el cual la mujer también puede producir, escribir o inscribir.

“Sientes también, cosa curiosa, el tramado de la sangre, una mañana perfectamente articulada de venas y de arterias” (Glantz 63)

“La viscosidad de la sangre, el color parduzco de la placenta y otras excrecencias que dan náuseas” (105)

“Por eso se atormenta, quiere y detesta las visiones y arrebatada se flagela, cubre sus carnes con cilicios, llaga su cuerpo, y con esmero, cuida sus manos, las deja vírgenes como palomas blancas, la máxima ofrenda para su redentor, con ellas acaricia, embelesada de amor, al crucificado, al sanguinolento” (72)

Por último hay un “detalle” lingüístico que está sumamente remarcado en el texto y que, en su exasperante repetición, lleva al límite el discurso: la constante de que los personajes se pregunten sobre su gozo: ¿Gozaste?, ¿Gozas?, ¿Has gozado? ¿Gozas mucho mirándolos? No se trata de una función fática del lenguaje ni de frases hechas: son preguntas cuya finalidad es separar el gozo del cuerpo, sacarlo de los bordes de la piel, colocarlo en la razón de la escritura.

3. *Anatomía del tormento: la voz masculina como Ley*

Esta novela es sin duda una propuesta de unir en un mismo hilo narrativo el placer sexual casi perverso de dos amantes que no

dejan de copular insistentemente, con la historia de dos monjas, también arrebatadas a su propia perversión, que no dejan de intentar fugar del cuerpo para encontrarse en fusión con el Divino Esposo. Ambas tramas, planteadas en un paralelismo persistente por los referentes corporales y los goces, pero también por una voz masculina similar e intolerable, son las razones para la incursión de la tercera historia: la de esta escritora voyeur aquejada asimismo por otra voz masculina, pero esta vez, casi inaudible: la voz del canon, de la Ley de la palabra del Padre, de la reglamentación aristotélica de la escritura (y su clásica propuesta estructural de inicio, nudo, desenlace).

En las diversas reseñas a la novela (Pasternac, Mansour, Moreno) que he podido consultar, las comentaristas –todas mujeres, por cierto– no reparan en el paralelismo entre la voz masculina que da órdenes a la mujer-fornicadora y la voz de Cristo que aparece en algunas ocasiones como revelación en los raptos místicos de Sor Lugarda y que, aunque “amorosamente”, también obliga.

“Ve, ponte de pie”, “Alza los brazos”, “¡Álzalos!, repite en voz baja, tajante” (21)

“¡Desnúdate! Ordena”, “¡Ponte en cuatro patas!”, “Las niñas deben sentarse con las rodillas juntas o con las piernas cruzadas” (24)

“Échate en el suelo a cuatro patas” (29)

“Hija mía, puesto que me has deseado con todas tus fuerzas, con tanto empeño, quiero aliviar tu sufrimiento y por ello te concedo la gracia de verme [...] Vísteme, Lugarda, vísteme, cúbreme como cubren en la Iglesia mi cuerpo el día de la pasión” (70)

“...Y cualquiera que en esta cárcel estuviere, se entienda haber perdido la voz, así activa como pasiva, y el lugar: y será privada de todo acto legítimo y de todo oficio” (55)

Si bien una voz da órdenes y la otra plantea preceptos, ambas voces, la del amante y la de Cristo, son voces que detentan poder, fuerza, vigor, en suma, autoridad. El amante exige poses y movimientos,

ordena la forma del goce; la voz de Cristo normativiza también el otro goce, y excluye, de ese espacio al que llama “cárcel” –que bien puede ser el cuerpo femenino– cualquier acto legítimo y todo oficio (por cierto también a la escritura). Se trata de despojarse de todo lo propio para entrar en el territorio de lo impropio: el erotismo del goce del falo o la mística del goce del cuerpo de Cristo. Sólo en la fusión donde el cuerpo femenino desaparece se encuentra el placer.

“Lugarda y Cristo forman ya un solo cuerpo. La boca de la monja absorbe con fruición el espeso, encarnado, sabroso líquido, y sus labios corporales, clavados en la herida se vuelven labios celestiales. Su destrucción se gesta en la codicia de esa sed, toda tacto, asoladora.” (99)

En esta imagen Cristo asume la posición de madre y Lugarda la de hija que “absorbe” la sangre como si fuera leche: Cristo la está amamantando. A través de este acto ella pierde todo sentido de sí misma y se “funde” con el Divino Esposo formando un solo cuerpo: un cuerpo místico. En esta fusión uno de los implicados tiene que desaparecer: la monja que se destruye precisamente por su ansiedad de posesión del otro.

“¿No es el “amor puro” un deslizamiento perpetuo del vacío al Uno, del Yo que sólo existe en El, a El que es un Yo vacío, en la permanencia de la Unión? (Kristeva 274)

La unión, por lo tanto, es también una forma de sometimiento. El amante se convierte en Cristo y viceversa.

“Admiras sus manos, largas y nerviosas, los dedos también largos, las uñas rosadas y cortas; y los pies, como los del Cristo de Piero de la Francesca en Arezzo [...] Los pies de Cristo son bellísimos” (Glantz 89)

Tanto el amante como la voz de Cristo, y fuera de la novela, los márgenes de actuación que se les otorga a las mujeres en el campo literario (podría decirse, junto con Jacques Derrida, el *falogocentrismo*):

todo está marcado por el gozo del hombre que es a su vez una pulsión desatada y omnipresente. ¿Cuál es el goce de la mujer, entonces?

“Una obsesión perpetua, buscar al hombre amado al otro lado del hilo y sentir el grito de Ariadna dentro del vientre” (Glantz 100)

Como si sólo fuera posible acceder al poder en la medida que asimos a un hombre, las mujeres de la historia (y las mujeres) requieren de la penetración, tanto de cuerpo o alma, para poder llegar a una sola certeza: el abandono (incluso de una misma). Ariadna es la representación de la mujer abandonada: el héroe Teseo se libera del Minotauro gracias al hilo pero luego la traiciona y la abandona en la Isla de Chipre. Aislada y atormentada, Ariadna se deja llevar por la muerte hasta que la rescata Dionisio. En las tres subtramas las mujeres se dejan llevar por su pasión: la amante innombrada terminará “abofeteando” al amado; las dos monjas intentan fusionarse con Cristo pero sólo logran fusionarse entre sí: la escritora asumirá que su lenguaje es transitorio, precible, ambiguo e incontinente. Las dos primeras se dejaron arrastrar por lo dionisiaco del cuerpo asumiendo cada actitud como materia prima para el goce de la otra: de la narradora y de la autora: “Gozo cuando escribo” (29).

4. *Punza, quema, sangra: la escritora como mística*

La escritora de nuestra narración emula, insistentemente, a sus personajes, de tal manera que a veces se confunde con la mujer de la segunda historia y, otras veces, intenta a través de los mismos gestos conseguir la ascesis mística de Sor Lugarda.

“Me desnudo el torso. Antes de escribir suelo acariciar mis pezones, son rugosos, el tacto me excita, los retuerzo entre mis dedos, uno a uno, alternativamente, quiero que se pongan rojos, erectos, brillantes, calientes. Paso las yemas sobre la aureola, mis yemas se contagian y con esa exaltación me preparo. Ya coloco los dedos sobre el teclado. –¡Escribe– me repito...” (26)

La escritora se desnuda el torso como si sobre él fuera a recibir las flagelaciones a las que Sor Teresa Juana somete a Sor Lugarda, pero en vez de este acto, la descubrimos acariciándose los pezones como lo hubiera hecho la otra protagonista, aquella mujer lasciva que también se somete a los designios de su amante. Este ritual antes de la escritura coloca a la narradora también como una gozadora-fornicadora-cuerpo del sacrificio: a partir de su búsqueda en el acto de escribir quedará sentado el placer o el dolor. No se trata de narrar historias, como ya lo hemos visto, sino de relatar cosas sucias: el juego de la escritura y la belleza de su hechura es también una manera de llegar a la experiencia interior (Bataille).

“La escritura y la sexualidad se ejercen siempre en espacios privados y por ello mismo susceptibles de violación. Espacios secretos, sí, espacios donde se corre un riesgo mortal” (Glantz 26)

Así como la sexualidad, profana o divina, representa el riesgo del autoabandono, la escritura también arriesga sobre todo cuando se produce desde un cuerpo de mujer, porque la penetración de una palabra femenina con poder al territorio de la Razón por antonomasia siempre será un desborde a ser ocultado, acallado o maquillado a través de las leyes del mercado, de la feminización tradicional de la novelística, de la estetización del erotismo.

¿Cuál es el territorio de la escritura?, ¿puede localizarse en el cuerpo como espacio donde, a pesar de la dominación masculina, se ejerce la producción textual?

“Estás metida en un territorio muy específico, y al mismo tiempo tienes costumbres demasiado definidas, tienes un idioma aparte de otros idiomas, la gente te mira y te señala con un apelativo negativo que es al mismo tiempo tu identidad” (Lorenzano 253)

Esta definición es en realidad una descripción del *ghetto* judío o específicamente del *pogrom* –porque la genealogía de Glantz es rusa– pero bien podría aplicarse a la llamada “literatura femenina” o “literatura escrita por mujeres”. La mujer escritora ha logrado crear un territorio

propio, pero así como señala Adrienne Rich para Marie Curie en ese poema llamado *Poder* ("la fuente de sus heridas es la fuente de su poder"), este espacio de reconocimiento produce paradójicamente poder y exclusión. En este sentido el territorio propio se convierte en un encierro, en un gueto y la forma de vivir en el gueto es una manera de lucha mística: sola y afiebrada. Esa es la paradoja con la que debe vivir la escritora: que el apelativo negativo sea al mismo tiempo su identidad. El gueto de la "literatura femenina" es una manera de otorgarle visibilidad a la mujer para invisibilizarla mejor, una forma de confirmar la ausencia de la mujer en los verdaderos espacios de poder (Monsiváis 15).

El planteamiento del gesto místico de la escritura pretende reconfigurar la posición de la mujer desde una ruptura con el gueto:

"Quizá una posibilidad de ensanchar las fronteras de lo nombrable más allá de los límites que le asignaría un discurso de método e ideas: extrapolando a los signos la experiencia no de un sujeto punto de apoyo a la razón, análogo blanqueado del Dios creador, sino la experiencia de un sujeto amoroso, panoplia de permanencias y ausencias, dialéctica de pérdidas y plenitudes..." (Kristeva 276)

La experiencia del sujeto amoroso, el acto de caridad o el manejo de la pulsión erótica desde los frenos del lenguaje: se trata de crear una manera *otra* de simbolizar al cuerpo y la experiencia de este territorio ambiguo, asumir la creación desde una identidad femenina pero problemática, es decir, no-homogénea, múltiple, basta y diversa para *punzar, quemar y sangrar* los márgenes de la literatura desde adentro.

Por eso mismo se habla de un peligro mortal: se trata de escribir como mujer entendiendo el gesto como un movimiento político en la medida que permite construir diversas variables de textualización desde múltiples ángulos, marcando la diferencia genérico-sexual desde la huella de cuerpo en el texto y soportando la huella del texto en el cuerpo (como en el caso de Glantz y su posición ambigua frente a la Academia de la Lengua de México). La huella generalmente aparece en el momento menos previsto y bajo numerosas formas de simbolización.

OBRAS CITADAS

Eltit, Diamela.

"El alertado y riesgoso cuerpo de la letra". *Debate feminista* N. 17, Año 9, abril 1998. México.D.F

Glantz, Margo.

Apariciones. México: Alfaguara, 1996.

Kristeva, Julia.

"Un puro silencio: la perfección de Jeanne Guyon". *Historias de Amor*. México: Siglo Veintiuno, 1987.

Lértora, Juan Carlos (compilador).

Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit. Santiago: Cuarto Propio, 1993.

Lorenzano, Sandra.

"Del amoroso enredo en la literatura: entrevista a Margo Glantz". *Debate feminista* N. 17, Año 9, abril 1998. México D.F.

Mansour, Mónica.

"Margo Glantz, Apariciones". *Debate feminista* N. 17, Año 9, abril 1998. México D.F.

Monsiváis, Carlos.

"De la construcción de la sensibilidad femenina". En: *fem*, año 10, N.49, diciembre 86-enero 87.

Moreno, Hortensia.

"Apariciones". Reseña al libro del mismo título de Margo Glantz. *Debate feminista* N.14, Año 7, octubre de 1996. México D.F.

Ollé, Carmen.

Noches de Adrenalina. California: Floricanto Press, 1997.

Pasternac, Nora.

"El caso Margo Glantz: Apariciones". *Debate feminista* N.17, Año 9, abril de 1998. México D.F.

UN MUNDO FLOTANTE / Mirko Lauer

Goran Tocilovac. *Extraña Comedia*.
Lima, Editorial San Marcos, 2001.

En *Extraña Comedia*, la serie narrativa de Goran Tocilovac, cada tanto aparecen un crimen y su cadáver, y sin embargo no es seguro que estemos ante cinco *nouvelles* policiales. Por lo pronto no es así como las presentan el autor o la editorial. Y en todo caso algunas de las *nouvelles* son más policiales que otras. Hay un inspector, incluso dos, revoloteando en torno de las víctimas. Pero descubrir al culpable no es lo más importante, o al menos no es a lo que más atención dedica el narrador.

En la primera, a través de un muerto Tocilovac penetra la intimidad de un *menage a trois* que pronto se nos descubre como un *menage a sept*, por lo menos. En la segunda un crimen nos introduce a la intimidad de un hotel. En la tercera descubrimos la intimidad del propio inspector. La *nouvelle* número cuatro nos devuelve al hotel, en un viaje por la nostalgia. La quinta es un intento de explicar lo que le hacen las relaciones afectivas a las relaciones mafiosas, y viceversa. Los personajes dan vueltas de una obra a otra, pero por largos momentos el tiempo extra-narrativo parece detenido.

Es un poco lo que le sucede a aquellas obras de Georges Simenon donde por largos tramos todo se mueve menos la investigación policial propiamente dicha. Pero el inspector de Tocilovac, que protagoniza las primeras tres *nouvelles*, no es el discreto y burgués Maigret, sino un personaje original hasta la marginalidad, omnipotente, que por su capacidad de seducción casi no parece de este mundo, sino sacerdote en algún culto de sexo al paso. Comprensible entonces, quizás, que

resolver el crimen y llevar al asesino a la justicia es la última de sus inquietudes.

En efecto, la comedia a la que alude el título es extraña porque tiene problemas de género literario: los elementos de la *serie noire* están presentes, pero son otras cosas las que mantienen la atención del lector. Para comenzar, más que *nouvelles* policiales, se trata en verdad de *nouvelles* de asesinatos, que no es lo mismo. Son crímenes cuya resolución interesa muy poco a los protagonistas, inspector incluido (en un momento dice "Te diría que el clima es por ahora el peor crimen que me he propuesto resolver"), y en más de un caso no hay realmente a partir de qué resolver nada.

A diferencia de lo que por lo general sucede con las novelas policiales, para estos personajes el lenguaje es clave, casi tan clave como el sexo. Aquí quienes van a morir, van a matar o acaba de hacer alguna de las dos cosas, son capaces también de largas digresiones que el cuerpo central del texto acoge con gran habilidad (el diario de Laura, los mensajes telefónicos de Elizabeth, la confesión del asesino de la enfermera, para no hablar de las reflexiones del propio narrador).

Son policiales existenciales, también en el sentido de antitecnocráticas. Pero digo existencialistas también en el sentido de que el núcleo de esta obra es un planteamiento muy decidido acerca de qué es la vida. Para Tocilovac la vida digna de ser narrada es la de la persecución del amor a tiempo completo, y la vida de las cosas que le pasan a esa espinosa cacería por el camino. Son cosas casi todas tristes y grotescas, o simplemente tristes, o simplemente grotescas.

¿Puede todo esto interesar al lector standard de policiales? No me atrevería a recomendárselo. Pero si no a ellos, ¿a quién? Pues a los lectores de novelas a secas, sobre todo a los lectores de novelas exigentes, a quienes de plano los recomiendo. *Extraña comedia* es todo menos *light*. Se sale del marco policial por el lado de la profundidad (algo que también le pasa a veces a Simenon). Estamos ante un conjunto de personajes básicamente desesperados que, como los de Henry Miller, digamos, han hecho de una gran capital una burbuja

metafísica. Roma en el caso de *Trópico de Cáncer*, París en *Extraña comedia*. La desesperación da pie al Tocilovac autor de aforismos originales, sobre todo acerca de las relaciones entre los grandes espacios de la existencia. Como en “Es justamente lo que le decía a Losada ayer. Pero aunque no lo crea es importante. Siempre he pensado que el crimen y el sexo tienen un lazo en común (como la práctica me lo demuestra sin cesar), que se resume a la voluntad de asumir una humillación hasta las últimas”.

La prosa de Tocilovac es exacta. Sus párrafos se abren y se cierran con eficacia. Un buen ejemplo es el inicio de la cuarta *nouvelle*, *Cuerpo y olvido*: “Cada vez que se encendía la luz de la escalera desde los pisos superiores, Jill se enderezaba ágilmente y en tres pasos alcanzaba la puerta del cuarto de baño del primer piso. En cambio, cuando se trataba de una persona que emprendía la subida, de un solo salto se refugiaba en el patio interior en el que no permanecía más de dos minutos, el tiempo preciso que la luz demoraba en apagarse. Poco después volvía sigilosa frente a la puerta del cuarto uno, doblando el cuerpo hasta que el ojo se pegaba a la cerradura en una postura incómoda y poco natural”. Pero a cambio de ser exacta, esta prosa es exigente, en cuanto está libre de las mil muletillas que forman la complicidad entre un prosista y un lector mutuamente relajados. Esta es una obra que debe leerse en cierto estado de tensión, como sin duda fue escrita.

A pesar de que aquí los peruanos son incidentales, incluso en la última *nouvelle* –en la cual son mayoría– esta obra me resulta a su manera, *Pobre gente de París*, de Sebastián Salazar Bondy, otra vez. Lo digo en el sentido de que *Pobre gente* es una novella de la emigración. Con la diferencia de que en los 60 el tema era una picaresca entre peruanos y en el 2001 estamos ante un gran baño postmoderno de sangre (o si se prefiere, de sangre postmoderna) entre personajes de todo el Tercer Mundo. Soy consciente de que preguntarse si se trata de una obra peruana es de un provincianismo subido, pero no puedo evitarlo. Quizás es precisamente por el escenario elegido. Hay sólidos argumentos para decir que París es la capital de la poesía peruana en

el siglo 20. Tocilovac me mueve a preguntarme si existe en nuestra narrativa algo así como un tratamiento peruano de París. No tengo una respuesta, solo una gran familiaridad con el enfoque del autor. En todo caso nos convendría como comunidad literaria subir estas *nouvelles*, de un autor rodeado de peruanidad por todas partes, escritas en el castellano del Perú y editadas en Lima, a bordo.



¡DANZANDO CON EL SOL PORQUE NO HAY ESCUELA! / Alfredo Villar

Entre cuadernos y barrotes. Carlos Mayhua, Jesús Cossio, Luis Rossell,
Editorial Cultura y Sociedad. Lima, 2000.

But to go to school in a summer morn,
O! it drives all joy away

William Blake

Nunca haber otorgado más que una leve atención a cuestiones de dinero, y absolutamente ningún lugar a la ambición de sostener alguna función brillante en la sociedad, es un rasgo tan raro entre mis contemporáneos que será sin duda considerado algunas veces increíble, aun en mi caso.

Guy Debord

Los panfletos no tienen fecha. Pertenecen a la eterna era de la insatisfacción. El mundo que condenan es el que continúa vigente y el mundo que imaginan sigue siendo el sueño, incómodo y a la vez fascinante, de lo imposible. La fantasía del panfleto nos alimenta tanto con su absoluto rechazo como con su absoluta promesa: el reino del mal caerá, pero vendrá el nuevo reino de lo desconocido.

El panfleto está hecho más para derruir el orden que para construir uno nuevo. El panfleto es subjetivo, incendiario, tambaleante. La utopía es racional, ordenada, afirmativa. El panfleto es algo más desesperado y lúcido que la utopía. Su fuerza negativa nos señala la oscuridad, pero su final del túnel es algo más que la perfecta luz de lo utópico. *La ciudad de Dios* de Campanella o *Utopía* de Moro se diferencian del *Discurso sobre servidumbre voluntaria* de la Boetie (el primer gran panfleto anarco publicado por Montaigne) o *La sociedad del espectáculo* de Debord,

en que las primeras inventan una tierra de armonía donde no hay nada que rechazar porque todo es perfecto. Las utopías prometen un reino de belleza, pero también de obediencia. Las utopías finalmente se convierten en las sanguinarias cárceles del bien.

La sociedad del espectáculo fue publicada en París un noviembre de 1967, pero el aporte de Debord recién comienza a ser reconocido. **Asqueado porque los héroes de mayo 68** (influenciados en buena parte por las consignas situacionistas) empezaron a convertirse en estrellas de la tele, el ultra radicalismo de Debord lo condujo a la cuasi alienación/ aislamiento y nihilismo total. Debord estaba enamorado de la poderosa fuerza negativa de la revolución, una fuerza que debía disolvernarnos en el sinsentido, en un lenguaje liberado de toda imagen, en una imagen liberada de todo lenguaje.

Quizás lo que he dicho parece absurdo, pero no hay libro que lleve a mayor extremo este absurdo que *La sociedad del espectáculo*. Debord sueña que la ruptura de una lectura única de las imágenes que nos rodean conducirá a la liberación del sentido y de ahí a la “situación” revolucionaria. A Debord más que la opresión económica le interesa la tiranía de los significados y de las imágenes. Para los situacionistas en el espectáculo la experiencia ha sido transformada en un conjunto de relaciones entre imágenes, imágenes que huyen de lo cotidiano y se convierten en la fantasía de poder y absurdo de un sábado por la noche frente al gran escenario del televisor/la película/la canción pop/la publicidad/la cultura. Las imágenes en la sociedad del espectáculo exigen admiración y sumisión. Su “riqueza e importancia” es justificada y medida a partir de una economía elitista y de obediencia. Las imágenes del consumo son el sueño de los pocos, el desprecio de los muchos, el cotidiano de los “escogidos”. Las imágenes del espectáculo están ligadas a la riqueza económica pero sobre todo al status, la apariencia, al éxito, a la uniformidad de los deseos.

La sociedad espectacular es el circo romano del consumo, la jungla de las ondas eléctricas, la psicodelia de los satélites, la paranoia de la satisfacción visual. En ella el poder es cada vez más sutil, y cada vez el rol del espectador frente al espectáculo es más un rol de pasividad y

sumisión. Satisfacción es obediencia, y el castigo a la desobediencia es la “aterradora” insatisfacción y “marginación” social.

Hablo de Debord, como podría hablar del joven La Boetie, o de Herzen, o de Bakunin, porque todos ellos “fracasaron” para la sociedad, porque todos ellos nunca “ganaron” una revolución, porque todos ellos amaron el panfleto sobre la utopía. Porque todos ellos me hacen creer que el panfleto propone las pasiones/razones para la desobediencia y que la utopía propone la razones/pasiones para la obediencia.

La primera gran desobediencia comienza en la escuela. La escuela es el mejor microcosmos de lo individual y lo social (sólo hay que recordar las grandes novelas que giran alrededor de la escuela y la lucha contra la obediencia a ella, el *Ferdydurke*, el *Retrato de un artista adolescente*, *La ciudad y los perros*, etc, etc). Es en el mundo de la escuela donde se prepara nuestra “carrera de obediencia y búsqueda de poder”. Desde pequeños nos dicen que si queremos tener “éxito” en la vida primero debemos obedecer. Pero la mentira es grande: una vez empezado el camino de la obediencia esta continuará eternamente porque siempre habrá alguien más poderoso, exitoso y fuerte que tú. Ni que decir de los hombres que logran (o que intentan) ser los más “poderosos” de un país (nuestro país ha sufrido –y sufre, y ¿sufrirá?– de ejemplos vergonzosos de ese tipo). No ha existido hombre grande, poderoso, empresa, ni imperio que no haya caído ni desaparecido. Si todo comienza con obediencia todo termina con obediencia.

Una de las formas más silenciosas de la desobediencia es el sabotaje. El burlarse de las reglas y las órdenes, de burlarse no con afán de poder sino con afán de sembrar el sinpoder. El sabotaje puede ser sutil, lleno de sentido del humor, lúcido, respetuoso tanto de la libertad como de la obediencia del prójimo. *Entre cuadernos y barrotes* no sólo es un panfleto y un sabotaje, es un libro de escritura e ironía, visualmente inteligente, de ideas llenas de subjetividad, de ideas que se desvanecen en la imagen, para enriquecerse, para destruir el espectáculo.

El fantasma de Debord recorre *Entre cuadernos y barrotes*, Mayhwa es el situacionista fundamental, su fatwa ataca todos los/las órdenes del

espectáculo y la uniformización social: la televisión, el trabajo, la escuela, la “cultura oficial”, la academia. Como en Barteby las respuestas de este libro son un continuo “preferiría no hacerlo”. Un “preferiría no hacerlo” que va más allá de la desobediencia y la sumisión, lo cual ocasiona la absoluta confusión del enemigo (y en la guerra contra el poder la confusión de éste nos hará ganar tiempo para inventar nuevas formas de sabotaje y sobrevivencia).

Por otro lado Cossio y Rossell se encargan de destruir vía la imagen no espectacular y “poco artística” del cómic cualquier duda acerca del absurdo de la obediencia.

Cómics y panfletos, no es raro que el *Memoirs* de Asger Jorn y Debord, también fuera un libro visual y escrito. *Memoirs* es un gran ataque no sólo a la cultura de la imagen sino a la cultura letrada. El libro está encuadernado con un forro de lija para provocar la destrucción de los demás libros de biblioteca. Debord y Jorn se niegan así a pertenecer a la Biblioteca, a lo académico, a la cultura oficial.

Es raro que ahora las devociones debordianas sean tan académicas, lo bueno de *Entre cuadernos y barrotes* es que, además de ser el primer libro situacionista publicado en el Perú, es un libro que no tiene nada de académico. No es un libro analítico, aunque hay análisis. No es un libro discursivo, a pesar de estar hecho de discursos. Es un perfecto panfleto: emotivo, subjetivo, irresponsable en sus denuncias y en sus promesas.

Es un panfleto cuyo eje, como he dicho, es el sabotaje y el humor. Las “lecciones y consejos” del libro sirven para cuestionar: hay “lecciones y consejos” para plagiar, para vagar, para huir de una carrera profesional, para justificar los “jalados”. En el esolio número seis de la “Lección #3” se recomienda decir lo siguiente para justificar (ante tus padres o la autoridad de turno) el haber sido “desaprobado” en lenguaje:

“Declara oficialmente tu autismo balanceándote en un rincón del patio. O declárate, hablando vivamente, en contra de la Dictadura

de la Academia de la Lengua y de sus pedantes miembros que, para ponerse al nivel de la vida, reconocen a tropezones las “nuevas” formas nacidas de las múltiples posibilidades de expresión, error y entendimiento que permiten que el lenguaje no termine como un papiro mohoso. Añade que estuviste leyendo el “Ulises” de Joyce y que su lenguaje te influenció de tal manera que te jalaron inexorablemente.”

La prosa no solo es irónica, a veces se utiliza el mismo lenguaje analítico de los profesores y/o académicos para burlarse de la “objetividad” discursiva como sucede en este manual de instrucciones para el plagio:

“Utilizar papelitos, generalmente de 3x4 cm, donde con letra minúscula pero clara, de forma abreviada pero suficiente, se encuentran registrados los datos que el profesor se cansó de dictar y los alumnos de escribir. El papelito se cubre bajo la palma de la mano con la que no se escribe, sobre la carpeta. O sobre uno de los muslos. O sobre el asiento al costado de alguna nalga. Las mujeres tienen el recurso de esconderlo sobre su pierna, bajo la falda. Es imprescindible hacerlo con naturalidad, tranquilamente, como si no tuviera ninguna importancia aprobar no aprobar, lo que en el fondo siempre es verdad. Es todo un clásico.”

Esto no sólo ironiza el lenguaje académico/profesoral, esto es un retrato de porqué el discurso académico es una trampa, una inteligencia dormida y apagada, un malabarismo de conceptos y sistemas que se disuelven en la nada, el discurso perfecto y vacío de la *verdad*.

Como sostuvo alguna vez Blake el pensamiento es solo la “cáscara”, la superficie, la perfecta circunferencia, que casi nunca podrá contener a la energía. El plagio puede convertirse en una de las formas del contra-pensamiento, de robar/destruir ideas falsas por las cuales no queremos darnos esfuerzos inútiles, el plagio como cortina de humo para autoeducarte y leer y consumir los elementos de tu propia cultura, para crear tu propia cultura, para crear, si es posible, una nueva subcultura.

Las subculturas: si Mayhua pertenece a aquella subcultura de panfletos, a aquella frágil estela que puede unir a La Boetie, Malatesta, Tzara y Debord; Cossio y Rossell pertenecen a aquella no más secreta de los cómics. Cossio y Rossell no sólo manifiestan un conocimiento de su subcultura sino que sin querer, o queriéndolo no lo sé, realizan homenajes y profanaciones (los situacionistas llaman a este proceso *détournement*) de sus artistas favoritos en cada trazo de sus historietas anti-autoritarias. Por momentos la línea parece “plagiar” el estilo de Crumb (de hecho su más obvia “influencia”), Gilbert Shelton o Spiegelman. Pero el plagio también conduce a la invención.

En *Peepshow* (Drawn & Quaterly, 1999) el desvergonzadamente autobiográfico “diario de cartones” de Joe Matt, hay una excelente historia que retrata mejor lo que trato de decir. En el cómic cuyo “título” es “Sept. 15th, 1988”, Joe Matt se encuentra en una pesadilla que a mí alguna vez también me persiguió: aquella en la cual nos encontramos de vuelta en el colegio. “¿Qué estoy haciendo de vuelta en la secundaria?! ¡Debe haber un error! ¡No pertenezco aquí! ¡Ya cumplí mi tiempo! ¡¡¡Auxilio!!!” grita un desesperado Joe Matt rodeado de sus sorprendidos compañeros, mientras se retuerce en su cama y un desconocido de monóculo y cigarro de pitillo intenta despertarlo. En el segundo cuadro, cuando Matt despierta, su horror no puede ser mayor: “¡¡¡Aaaaahhhh!!!! ¡¡¡Es un crítico de arte!!! ¡¡¡Atrás !!! ¡¡¡Atrás!!!”, a lo que el crítico le contesta sin inmutarse: “Simplemente deseaba informarte que encuentro tu trabajo extremadamente derivativo de *Robert Crumb*”.

Matt intenta defender su posición diciendo que Crumb es para él sólo una “influencia”. “¿Influencia?” le pregunta con ira al crítico y a continuación le muestra cartones que evidentemente ha “plagiado” (¿homenajeadado, profanado, convertido en *déteournement*?). Matt atrapado y al borde del terror le confiesa al crítico: “¡No! ¡Todo es una coincidencia bizarra! ¡Todo era subconciente! ¡¡Lo juro!!!”. En el cuadro siguiente Matt se echa a llorar (Matt se dibuja extremadamente delgado, frágil, las lágrimas formando un pequeño lago sobre la cama). Mientras esto sucede el crítico recibe una puñalada. En el cuadro

siguiente el rostro de Joe Matt estalla de alegría gritando: "¡R. CRUMB!". El "maestro" ensangrentado y cuchilla justiciera en mano se encuentra con el "alumno". Pero mientras Crumb se dibuja como un monstruo robusto, lleno de líneas gruesas, y de un exceso de oscuridad que agregan esa dimensión grotesca e hiperrealista a su dibujo, Matt se autorretrata con un trazo sencillo y sintético. En los siguientes cuadros Crumb le va a mostrando a Matt las diversas influencias/plagios/détournements que él también ha hecho: Los dibujos de E.C Segar (del ultraconservador cómic *Popeye*) y de Kurtzman, Elder y Wolverton (de la ultraliberal revista *Mad* de los años 50s). Crumb palmorea a Matt con el cariño del maestro: "Continúa en esto muchacho...¡Lo estás haciendo bien!". De pronto el rostro de Crumb se altera y amenaza a Matt con el hecho de que "¡no continúe plageándolo!". En el cuadro siguiente Crumb ve inmenso trasero en jean, esos inmensos traseros que hacen que las estudiosas de género y las feministas lo llamen "sexista" (esta interpretación "moral" del arte creo que es una de las cosas que falta denunciar en nuestra cultura: ¿Leeremos Shakespeare para interpretar los géneros, criticaremos a Otelio por su "machismo", a el Rey Lear por su "autoritarismo político y patriarcal"? ¿Nos acercaremos a las películas de Cassavetes para estudiar sus "roles masculinos", alabaremos las novelas rosas de las feministas latinoamericanas por su "retrato del género oprimido? ¿Será "inmoral" escribir ahora una novela como *El corazón en las tinieblas*, nos acercaremos a Kurtz para contemplar "el patrón del opresor/patriarca sobre las minorías" y no para contemplar algo más misterioso y desconocido, que no sabemos si es el mal ni el bien, que no importa "saber" si es el mal o el bien?). Crumb huye detrás del trasero y se despide de Matt diciéndole, con la lengua afuera de la lujuria: "Sólo recuerda muchacho, cualquier cosa que te inspire...¡síguela!".

Creo que la complejidad de los 18 cuadros que componen esta historia es la complejidad no sólo de la idea del plagio, es sobre todo una afirmación de "libertad artística". Esa libertad proclamada una y otra vez en los comics de Crumb. En *Haciendo llegar el mensaje* (cómico strip de solo 4 cuadros publicado en 1969 en la mítica revista de cómics underground *Motor City*) un típico trabajador americano obrero o

burócrata con “la mente estupidizada por años de opresión” camina por una tienda de revistas buscando algo que leer, de pronto toma una *Motor City*: lo que ve lo deja estupefacto. En el último cuadro, el hombre levanta su puño en alto con los ojos cerrados en actitud de triunfo y liberación (a pesar de ser un “loser” y un obrero o quizá por eso mismo) mientras un globo arriba suyo dice: “¡Su espíritu ha sido renovado! viejas esperanzas y sueños...su vida otra vez tiene un sentido, se ha convertido en un inspirado revolucionario”.

Esto se llama crear una “situación”, para los situacionistas no habría revolución si no había un cambio en la vida cotidiana. Son las emociones, los pensamientos, las horas de diversión, la angustia, el deseo, la confusión, el placer. Son esos instantes o “situaciones” cotidianas las que deben ser renovadas. La teoría revolucionaria se va al tacho porque aquí se trata de una experiencia y no de un discurso ideológico/académico/autoritario. O como diría Debord en el esolío 124 de *La sociedad del espectáculo*: “La teoría revolucionaria es ahora enemiga de toda ideología revolucionaria, y sabe que lo es” Lo cual es el intenso y comprometido nihilismo que surca no sólo “los rastros de carmín” sino la sangre compartida que puede haber entre Debord, Crumb, Matt, y en general los artistas de cómics y graphics novels.

La historia de la aceptación “literaria y oficial” de las graphic novels comienza con un “pequeño suceso en la historia” o “situación”: La publicación en 1986 de la primera parte de *Maus* de Art Spiegelman, el director de la combativa revista de cómics *Raw*. Spiegelman recupera la vida de su padre en los campos de concentración. El trazo opresivo, el mundo fantástico deudor tanto de Orwell como de Kafka de *Maus* (recordemos: en *Maus* los nazis están representados como gatos y los judíos como ratones) convirtieron a esta discreta “novela gráfica” en un suceso crítico: una beca de la Guggenheim para publicar la segunda parte y un premio Pulitzer al “opus” completo significó que, por primera vez, la literatura gráfica comenzara a ser considerada “literatura”.

La oficialidad es también un fantasma del poder. No me parece raro que nuestros medios de comunicación masivos puedan criticar al poder político pero pocas vencer al poder de las imágenes y el

espectáculo y poquísimas al poder cultural. Eso es algo que sólo hacen los panfletos, los cómics, la literatura poco “artística”, los fanzines, el rock, los subgéneros.

Los subgéneros tienen un poder que la literatura “oficial” jamás podrá lograr: la total negación de lo existente. Pocas veces el nihilismo se expresa radicalmente en la literatura (Dostoievski, Lowry, Cioran, Caicedo) pero sí muchas en los subgéneros. El subgénero es todo lo que huye del canon (a veces creo que en realidad la primera gran novela de subgénero es... ¡el Quijote! Recordemos que en aquella época lo canónico era la poesía épica, la literatura religiosa, etc. y el Quijote era considerada una novela de divertimento, algo que podía leer “la plebe”. Incluso el propio Cervantes miraba a menos a su Quijote y creía que su “prestigio” literario estaría en su última obra, mucho más “canónica” y “artística”. No es raro, que a veces crea que los subgéneros de ahora son la literatura del futuro).

El canon es siempre una institución conservadora y generalmente sus defendidos se caen con el tiempo (piensen en todos los grandes poetas canónicos de nuestra literatura, piensen en Chocano, hasta Eguren lo admiraba y creía que era “mejor” poeta que él. ¡Si hasta le decía maestro!), en cambio obras rechazadas, arrojadas al olvido, son después recuperadas.

Con todo esto sólo he querido rastrear algunos de los encuentros y “situaciones” que unen formas tan diversas de subculturas y subgéneros: el panfleto, el cómic, la crítica del espectáculo. Lo extraordinario y vital de los subgéneros es su capacidad para comunicarse y ser invadidos: pueden ser líricos, analíticos, gráficos, antiliterarios, experimentales, estilistas de un momento a otro. Su libertad es su confusión y viceversa.

Lo importante de los panfletos es que son incomparables entre sí, su utilidad en el presente es lo que importa: son una llamada a la acción, a la situación, a la liberación. En *Entre cuadernos y barrotes* la llamada es a destruir a todo lo que conocemos como educación oficial, desde el “jardín de infantes” hasta “la universidad”. Como dicen los autores:

“Desear seguir estudios superiores poco tiene que ver con un loable interés intelectual o con un ánimo de aprehender más conocimientos, y mucho con un más bien desagradable afán de vanidad –la categoría profesional como símbolo de status– y con un ánimo de lucro -la categoría profesional como arma para trepar en la pirámide social-. (...) todos alimentan el mito de ser profesional, sea esforzándose por lograrlo o para que lo logren los hijos y sean mejores que uno”.

No sé porque esto me hace recordar aquella declaración de Debord en sus “memorias”:

“No podía ni pensar en estudiar una profesión de las que llevan a tener un trabajo estable, pues todas parecían completamente ajenas a mis gustos o contrarias a mis opiniones. Las personas que yo respetaba más que cualquiera otra viva eran Arthur Cravan y Lautréamont (...) me mantuve (de esta manera) firmemente apartado de toda apariencia de participación en los círculos que pasaban entonces por intelectuales y artísticos. Admito que mi mérito con respecto a esto está muy atenuado tanto por mi gran pereza como por mis muy magras capacidades para afrontar el trabajo de tales carreras.”

Muy bien, esto lo habría podido decir un vago, ¿y qué? ¿No fueron vagos Villon y Rimbaud, Céline y Kerouac, Ginsberg y Artaud, Santiago del Prado y Andrés Caicedo? Muchas veces los extraviados pueden tener una visión más lúcida sobre la vida. Por eso ahora recuerdo a Walter Benjamin, me lo imagino vagando por la ciudad, como un paseante, un *flâneur*, quizás después de haber probado haschish, y de pronto tiene una visión del Mesías que lo lleva a una librería o a un prostíbulo, y mientras la sangre corre en su mente, encuentra un libro que es una media de seda y el perfume de los pasajes del París de Haussmann, y quizás ese perfume ahora es Sao Paulo, o Medellín, o Lima y Walter regresa a su buhardilla, es un pequeño judío miope que se suicidará antes de ser capturado por los alemanes, antes de ser convertido en uno de los ratones de Spiegelman, en los fantasmas de

Kafka o de Bruno Schulz, en Jakob Von Gunten, y el Mesías lo lleva a su cuarto y empieza escribir sobre Eduard y Charlotte, los amantes de las *Afinidades electivas* y él siente que su corazón está destrozado por la desdicha, por la desdicha de las promesas que no se llegan a cumplir, por la desdicha de los que han perdido la esperanza, de los “fracasados”, de los extraviados, y él aún sigue viviendo con ellos, con nosotros, cuando se inclina, y coge su tinta, y se obliga a escribir, me obliga a escribir:

“La esperanza sólo nos ha sido dada para los desesperanzados”.



EL NOMBRE DEL PADRE / Elizabeth Kreimer

Isaac Goldemberg. *El Nombre del Padre*.
Alfaguara, Lima, 2001.

*E*l *Nombre del Padre* es una novela social y psicológica. Es también un remake muy transformado de *La vida a plazos* de don Jacobo Lerner, publicada por Isaac Goldemberg en 1978 (Libre1, Lima; segunda edición, Ediciones del Norte, NY, 1980). Cuenta el drama de aquellos a quienes se les quiebran los vínculos, y con ello también, la continuidad y sentido de sus tradiciones. Es también un detallado camino por los abismos y soledades que llevan a la locura. Es la historia, no del migrante exitoso, sino de aquel a quien, por su incapacidad de relacionarse con su nuevo entorno, se le va inexorablemente desmoronando la existencia. Si bien la historia se centra en un grupo étnico particular –el personaje es un judío que ha migrado de Rusia al Perú– la novela describe de modo tan íntimo a sus personajes, que logra transmitirnos experiencias humanas esenciales que podrían ser las de cualquier migrante, en cualquier parte del mundo. Inevitablemente la novela nos trae resonancias de las vivencias de los migrantes andinos a la urbe y, de la misma manera, de peruanos migrantes al extranjero. Es un libro intenso sobre el dolor, sobre limitaciones, odios y mezquindades, pero también sobre intentos de reparar y rescatar. A grandes rasgos, es la historia de Jacobo Lerner, un judío que va a vivir a un pueblo de provincia con el fin de trabajar para juntar capital con el cual regresar a Lima y establecerse junto a sus paisanos. Se describe sus sueños, su encuentro con diferentes personajes, y su unión con Virginia, joven hija de migrante inglés con una india. Cuando la muchacha queda encinta, Jacobo huye despavorido a Lima dejando atrás a un hijo, a quien la familia católica llamará Jesús. La historia se desarrolla entre Lima y la provincia,

UNMSM

describiendo las dificultades de convivencia entre diferentes culturas y clases sociales. La novela no se limita a la relación del judío con los lugareños o con otros migrantes judíos como él, sino que a través de su trayectoria vivimos en esencia, la dificultad de la relación con el "otro". Este tema de la relación con el "otro" se convierte así en el eje central que articula todo el relato. La historia se mueve en un contrapunteo de posibilidades. Por ejemplo: el personaje de "la ciega", esposa provinciana de un judío que ha enloquecido, parece representar la ceguera de cada uno de los personajes, incapaces en su mayoría de ver y de encontrar sentido. Frente a los múltiples impedimentos de vincularse y reconocerse, algunos personajes, a modo de respiro, ofrecen alternativas de sensatez y vida. En un relato que reaparece con cierta frecuencia en la historia, la selva lugar remoto y desconocido –se revela como un espacio mítico de convivencia y libertad. A través de dos periódicos locales: "La Voz de San Sebastián" y "Alma Hebrea", se van enunciando en la novela los temas centrales que a modo de complemento y de espejo van enfatizando el carácter no exclusivo de las vivencias que se exploran. El primero de los temas es el de la relación con el hijo. El tema del rescate del hijo funciona como una alegoría de la propuesta central: el hijo es un producto de la relación con un "otro" y es el eslabón de la continuidad. Es en estos dos vínculos en donde reside la salvación. Pero el hijo vive y proviene de un mundo que es visto como peligroso y que produce aversión. Y es la incapacidad de superar estas aversiones lo que lleva a los personajes de la historia a perderse. El tono emocional de la novela también es enunciado. El periódico local comenta la construcción de una réplica de la Vía Crucis en el pueblo: "Esta Vía Crucis que nos invita a la reflexión ¿qué significa para los cristianos –y para toda la humanidad sin distinciones de ningún tipo– sino una Ruta del Dolor?" Y eso es *El Nombre del Padre*, una experiencia dolorosa sobre las distorsiones en la percepción del otro, y sobre el rechazo a éste. Estas distorsiones son exploradas a través del choque entre las diferentes culturas, entre las etnias que conforman nuestro país y a través del atropello a los obreros que luchan por reivindicaciones sociales, y de las relaciones de género. Pero la tendencia a la distorsión no es vista tan solo como producto del choque entre diferentes grupos. Esta tendencia es bosquejada, dolorosamente,

como parte de nuestra naturaleza humana. Este libro es doloroso porque es un adentrarse en los múltiples sufrimientos de la locura. A lo largo del texto se plantea una propuesta: la vida cobra sentido sólo a través de los vínculos, y en ausencia de éstos, la violencia, la desintegración, el caos, la locura. El mundo interno de muchos de los personajes está poblado de sentimientos de persecución y de tortura. **Están sometidos a existencias claustrofóbicas cada vez más empobrecidas.** El tiempo se va apretando, va haciendo entumecer y envejecer a sus habitantes. El tiempo, otro eje central del libro, se les "va rompiendo en pedacitos", mientras que las vidas y las emociones se van desintegrando. Conmueve especialmente, la ruta familiar que va construyendo la locura en el niño. El mundo de Jacobo está poblado por fantasmas propios de su cosmología que le impiden arraigarse en la nueva realidad. Lo mismo sucede con el universo de Virginia: la madre andina y la familia católica del padre también vuelcan sobre ella tal caudal de atropellos, prejuicios y desconfianzas que la sumergen en una locura sin salida. La vida del niño será el fruto de estas locuras. Cada uno de los personajes representa un aspecto de las vivencias y actitudes que conllevan a la insania: el odio reprimido y la proyección del mal en el otro; las emociones que carentes de palabras no se pueden canalizar y que se convierten en tortura; la comunicación que lejos de unir, invade y ataca; la culpa que no se resuelve; la soledad irremediable que produce la ausencia de vínculos y la herida narcisista que ello produce. Interesantemente, la locura es explorada también desde otros ángulos: la locura como refugio ante la humillación; el delirio y los fantasmas que la habitan, antes que la amenaza del vacío total. Paralelo a este universo de impotencias y fatalismo, avanza también la posibilidad de la opción. Los personajes que se sublevaron ante la opresión, que rescatan y que construyen una vida, son aquellos que escogen hacerlo. El brazo que tienden y su capacidad de identificarse y solidarizarse con el "otro" son el bálsamo que cura la dramática experiencia que es leer *El Nombre del Padre*.

LAS CARAS DE ANA / Enza Verduchi

Julio Ortega. *Habanera*. Pontificia Universidad Católica del Perú.
Serie Ficciones. Lima, octubre del 2001, 110 Págs.

El peruano Julio Ortega ha desarrollado una amplia obra como crítico literario, sus ensayos sobre literatura hispanoamericana son de brillante ejecución y una referencia obligada; sin dejar de cultivar la narrativa y la poesía, Ortega nos ha entregado libros como *La mesa del padre* (Monte Ávila, 1995) y *La vida emotiva* (1996), sus relatos están incluidos en numerosas antologías y traducidos a diversos idiomas, ha merecido el premio COPE y el premio Juan Rulfo de París.

Habanera es su más reciente novela, se centra en la dualidad y el reconocimiento de la individualidad a través de la historia de las gemelas Ana Margarita y Ana Rosa, tan idénticas que ni sus padres pueden saber quién es quién. De manera paralela a la biografía de las hermanas, se despuntan la Barcelona de los años setenta, la crónica de los convencionalismos, preocupaciones y ocupaciones de una sociedad franquista, la transición política en *impasse* y la bienvenida al mundo globalizado.

El autor abre la novela con un epígrafe de César Vallejo tomado de *Poemas Humanos*: “Me viene, hay días, una gana ubérrima, política, de querer, de besar al cariño en sus dos rostros”. Los aspectos embonan en armonía y, al mismo tiempo, las partes son el conflicto entre una estructura patricia, de prosapia anquilosada donde “la felicidad repentina tornaba desdichada a la buena gente” y sus transgresores, los hijos, se percatan que “nos hemos entrenado durante muchos años en la perfección del tiro de gracia”, una suerte de equilibrio enrarecido como reflexiona una de las protagonistas: “En cuanto al único mundo

posible, sigue más real que nunca, advertía Ana Margarita. Los demonios cambiaban de nombre pero seguían aquí: los partidos del desaliento, los impuestos más altos, las nuevas burocracias, la banalidad reaccionaria de la España forjada en la obediencia, ese bajo profundo”.

Ortega en *Habanera* carea al pasado con el presente, “en sus rostros” expone a España, donde “desde su orilla catalana la dictadura **había sido una forma de conciencia ante la pared**, porque se sabían cuáles eran las libertades perdidas y se vivía en esa prolongada decepción”. Así como ambas niñas son tan parecidas e imposible de diferenciarlas, al grado que “era mejor asumir a las dos como parte de una sola”, así el presente y la incertidumbre del futuro contraponen en los márgenes de España, días de “una gana ubérrima, política, de querer” llegar a un acuerdo entre generaciones.

En el relato se entretiene la relación de una de las gemelas con un escritor aficionado, un mexicano; la protagonista en esta segunda historia es sólo Ana Bonet, en la ambigüedad del juego de tiempos y personalidades se cumple el ser *una*. Ortega plantea el reconocimiento de la individualidad, en el acuerdo de evitar formar una pareja como negociación e inventar nuevas maneras en la relación, lo que ellos denominan como una “Acta de matrimonio protestante”; aquí es “Ana milagrosa (ve más y mejor)”, como la define el amante; lo que ella observa en el espejo es *su* reflejo, no la otra, no de ambas destinadas a ser “dos en una, una en dos, como la reafirmación viva del discurso arcaico del Renacimiento familiar”. Esta Ana cuenta con gustos propios, un discurso definido, expresa sus sentimientos y obsesiones, es más libre al momento de reconocer errores y virtudes, esta Ana rechaza la mera sospecha de obedecer la consigna de la estirpe familiar y nos remite a las palabras de Safo a Britomarte en los *Diálogos con Leucó* de Cesare Pavese, que segura de sí misma aclara: “No envidio a nadie. Yo he querido morir. Ser otra no me basta. Si no puedo ser Safo, prefiero ser nada”.

Ese oráculo familiar destinado a las gemelas, se manifiesta en el cumpleaños número catorce de las chicas, cuando la madre cree tener la lúcida revelación de darse a “la tarea superior de casarlas”, la

obligación de encontrar una pareja de hermanos gemelos. Cabe señalar que de las circunstancias que se desarrollan y dan vida a *Habanera*, este afán clarividente y estratégico de la madre es narrado por Julio Ortega con fino sentido del humor, de registros de álgida ironía: la audacia de la mujer que “Recorrería tierra y cielo para encontrar a esos hermanos y sentarlos a su mesa con una taza de chocolate en las manos”, la orilla a colocar un aviso en los periódicos de la península anunciando que “gemelas casaderas, de familia respetable, educadas y dotadas, buscaban amistad seria con hermanos de condición similar” y la lleva a tomar un tren a la ciudad de Alicante para conocer a los Lujanes, mellizos enanos y toreros en un espectáculo grotesco para niños; es un retrato a la medida de una generación ceñida a las normas de la pequeña burguesía que se debate entre el *ser* y el *deber ser*, de antepasados que “nunca habían ganado una batalla pero habían negociado, con ventaja, todas la derrotas”. Y aunque en el lecho de muerte, la madre se ve “en la obligación cristiana de pedirles perdón a las gemelas por la vida desdichada que suponía haberles dado”, en el pasado sus acciones desatan episodios memorables por inverosímiles, como la llegada de Rudolf, “un príncipe africano cuyo mellizo había muerto en una revolución sofocada con ayuda de los ingleses”, donde se muestra una gama de prejuicios ridículos en el círculo familiar de los Bonet. Inauditos como el descubrimiento de Rudolf sobre la clave del amor en occidente que consiste –según el príncipe– en aprender a inventar el deseo.

En *Habanera*, Julio Ortega hace gala de una prosa amarrada y fluida en la que no sobran los adjetivos, aborda de manera crítica, ilustrada y mordaz un cuadro de gran densidad: los modelos y los procesos de la dualidad e individualidad, rodeados por el nexo familiar e ideológico.

Daniel Loayza es profesor de lenguas clásicas en la Universidad de París y asesor artístico del Teatro de Europa. Flammarion publicó el año pasado sus versiones al francés de *L'Orestie*, *Agamenon*, *Les Choéphores*, *Les Euménides*, de Esquilo, con introducción y notas suyas. Este año se encargó de la dramaturgia de *Coriolano*, de Shakespeare. El trabajo que aquí damos acompañó una nueva traducción al catalán de esa obra, puesta el último enero en el Teatro Nacional de Cataluña por el Teatro de Europa.

Sobre teatro escriben también JOSÉ CASTRO URIOSTE, narrador y autor teatral actualmente profesor en la Purdue University Calumet, en USA; GINO LUQUE B., actor, poeta y estudiante de literatura en la PUC; y PETER ELMORE, colaborador habitual de esta revista, quien acaba de terminar un libro sobre Julio Ramón Ribeyro. En torno de los textos narrativos de este último autor prepara una *Introducción a la semiótica* SANTIAGO LÓPEZ MAGUIÑA.

Juan Morillo Ganoza ha entregado a la editorial San Marcos la novela *Fábula del animal que no tiene paradero*, de la cual es prólogo el texto que publicamos. El mismo sello editó anteriormente otra novela suya: *El río que te ha de llevar*. MÓNICA BELEVAN, narradora y poeta, conoce aquí la imprenta por primera vez.

Los poemas de MAGDALENA CHOCANO son parte del libro que próximamente dará a la luz. Los de RAÚL DEUSTUA, fueron escritos en los años cincuenta, cuando residía en Nueva York.

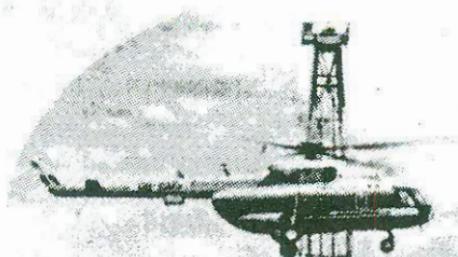
Han permanecido voluntariamente inéditos, como otros del mismo conjunto al que pertenecen. En esa ciudad nació JORIE GRAHAM, en 1950. Hoy tiene ya publicados ocho libros de poemas. En 1996 ganó el Premio Pulitzer.

Fabián Sánchez, antropólogo y sociólogo, es profesor de la Universidad Nacional de Colombia, su país. De JULIO ORTEGA la PUCP acaba de publicar la primera edición peruana de *Habanera*, novela que ganó en España el Premio de Novela Breve Juan March. RAÚL R. ROMERO es director del Centro de Etnomusicología Andina del Instituto Riva-Agüero. La poeta y escritora ROCÍO SILVA SANTISTEBAN está haciendo un doctorado en la Universidad de Boston. La mexicana ENZA VERDUCHI, poeta y escritora también, forma parte del grupo editor responsable de *Ácrono*, colección dedicada a la traducción de poesía. ELIZABETH KREIMER es sicoanalista y antropóloga. ANNA HOUSKOVÁ es profesora de literatura hispanoamericana en la Universidad Carolina de Praga, donde dirige el Departamento de Filología Hispánica. Publicó en checo el libro *Imaginación de Hispanoamérica. Identidad cultural hispanoamericana en ensayos y novelas* (1998), participó en el *Diccionario de escritores latinoamericanos* (1996, escritores peruanos y chilenos) y en varios libros colectivos sobre la literatura comparada; tiene artículos publicados en *RCLL* y en otras revistas hispanoamericanas. Es co-editora de las revistas académicas *Svét literatury* y *Literaria Pragensia*. Ultimamente ha prologado la primera antología checa de Nicanor Parra, que está en prensa.

Alejandro Alayza es decano interino de la Escuela de Artes Plásticas de la PUCP. El título del óleo que aparece en nuestra tapa es "Ballenero".

HELICOPTEROS DELSUR S.A.

HELISUR



AVIACION DEL SUR S.A.

AVIASUR

**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

UNMSM

FUNDACIÓN

Telefónica

Una nueva mirada a nuestro legado cultural

Disfrute de las expresiones artísticas y culturales de nuestro valioso pasado y dinámico presente, con una visión seria y entretenida



Publicaciones

- Choquequirau: santuario histórico y ecológico por Luis G. Lumbreras.
- Los Mochicas por Rafael Larco Hoyle.
- Ojo Verde: Cosmovisiones Amazónicas.
- Tilsa Tsuchiya: 1929-1984.
- Elena Izcue: El Arte Precolombino en la vida moderna.
- Spondylus: Ofrenda sagrada y símbolo de paz.
- Catálogos II, III, IV y V del Concurso Anual de Artes Plásticas.
- Arte Español Contemporáneo en la Colección de Telefónica: Chillida, Fernández, Gris, Picasso y Tàpies.

CD Roms multimedia

- Chavín por Luis G. Lumbreras.
- Los Incas por María Rostworowski.

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



000000302645

De venta en el Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera, Museo de Ar

pales librerías.

UNMSM

Telefónica