

hueso húmero

50

EN ESTE QUINCUGÉSIMO NÚMERO

Miguel de Azambuja / Enrique Ballón Aguirre / Luz María Bedoya / Luis Hernán Castañeda / Stanley Cavell / Eugenio Coseriu / Paulo Drinot / Peter Elmore / Carlos García Bedoya / José Miguel Herbozo / Ernest Hemingway / Fernando Iwasaki / Emilio J. Laffranderie / Mario Montalbetti / Teresa Moreyra / Guillermo Niño de Guzmán / Jean-Bertrand Pontalis / Pascal Quignard / Emilio Rodríguez Larraín / Jesús Ruiz Durand / Luis Alberto Sánchez / José-Miguel Ullán / Nila Vigil

NUEVA ENCUESTA SOBRE ESCRITORES PERUANOS

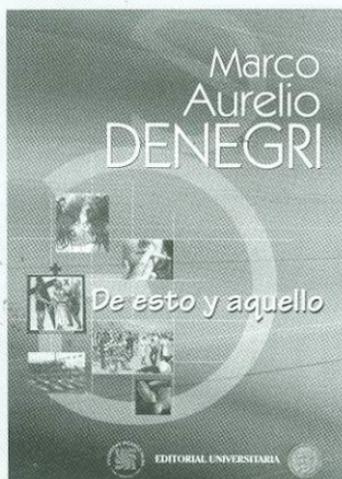
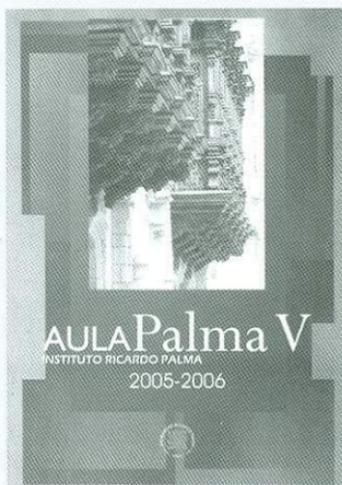




Universidad Ricardo Palma
Formamos seres humanos para una cultura de paz.

Editorial Universitaria

Últimas Publicaciones



De venta en la librería del campus de la universidad, en nuestro Centro Cultural y en las principales librerías de Lima y provincias.

Librerías: Campus URP: Av. Benavides 5440 / Surco
Telefax: 275.3070 / Email: editorial@urp.edu.pe
Centro Cultural Ccori Wasi: Av. Arequipa 5198, Miraflores
Teléfono: 445-3578 / www.urp.edu.pe

hueso húmero

No. 50

mayo

2007

SUMARIO

EUGENIO COSERIU / Diez tesis sobre la esencia del lenguaje y el significado	3
JOSÉ-MIGUEL ULLÁN / Seis poemas	9
PETER ELMORE / Apátridas apócrifos	14
STANLEY CAVELL / La bondad del cine	28
EMILIO J. LAFFERRANDERIE / Seis poemas	50
PAULO DRINOT / <i>El ojo que llora</i> , las ontologías de la violencia y la opción por la memoria en el Perú	53
PASCAL QUIGNARD / Tres fragmentos	75
FERNANDO IWASAKI / Borges, Unamuno y el Quijote	78
ERNEST HEMINGWAY / <i>Fiesta</i> . Los capítulos suprimidos	90
GUILLERMO NIÑO DE GUZMÁN / Fitzgerald y Hemingway historia de un combate literario	101
JEAN-BERTRAND PONTALIS / Fragmentos	110
MIGUEL DE AZAMBUJA / El detective flâneur. Siete fragmentos para Pontalis	118

EN LA MASMÉDULA

LUZ MARÍA BEDOYA / Punto ciego	128
DE LAS MEMORIAS DE TERESA MOREYRA. UN PRÓLOGO Y DOS FRAGMENTOS	138
PREFERENCIAS LITERARIAS. UNA ENCUESTA	150
ENRIQUE BALLÓN AGUIRRE / Al margen de una encuesta: de las contradicciones internas de la crítica literaria en el Perú	158

LIBROS

CARLOS GARCÍA-BEDOYA / Una visión del proceso de la literatura peruana	168
NILA VIGIL / Para entender nuestra cultura de la oralidad	171
PETER ELMORE / Órbitas. Tertulias: circuito abierto	184
GUILLERMO NIÑO DE GUZMÁN / Bajo la máscara de las palabras	189
LUIS HERNÁN CASTAÑEDA / Retrato del artista maduro	192
JOSÉ MIGUEL HERBOZO / Escenarios de la duda y la certeza	198

EN ESTE NÚMERO	204
----------------	-----

TAPA: *CONVERSACIÓN CON JULIO RAMÓN RIBEYRO*, TÉCNICA MIXTA SOBRE TELA, DE EMILIO
RODRÍGUEZ LARRAÍN.

LAYOUT: JESÚS RUIZ DURAND.

VIÑETAS: TOYEN (MARIE ČERMÍNOVÁ).

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, Anibal Quijano, Rodrigo Quijano, Susana Reisz*

IMPRESIÓN: LEDEL S.A.C.

ISSN 1609-0698

DEPÓSITO LEGAL 99-1242

SUSCRIPCIÓN Y CANJE: RAMÓN RIBEYRO 1063, LIMA 04, PERÚ.

FONO 447 4318

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

UNMSM

DIEZ TESIS SOBRE LA ESENCIA DEL LENGUAJE Y EL SIGNIFICADO / Eugenio Coseriu

[El texto que resume a continuación las tesis de Coseriu sobre la esencia del lenguaje y del significado, fue uno de los últimos escritos del gran lingüista rumano que visitó en varias ocasiones la Pontificia Universidad Católica del Perú. Este texto en forma de ponencia que no alcanzó a sustentarse por encontrarse impedido, fue enviado a los congresistas de Estrasburgo reunidos en el Coloquio internacional Percepción del Mundo y Percepción del Lenguaje, realizado entre el 7 y el 10 de octubre de 1999. Es esta versión que entonces se nos alcanzó a los participantes de dicho Coloquio, la que ahora traduzco en su recuerdo y homenaje. E.B.A.]

I. PRIORIDAD ABSOLUTA DEL LENGUAJE

El error fundamental de la mayor parte de las teorías (o filosofías) del lenguaje, es querer reducir el lenguaje o bien a otra facultad o bien a una actividad entre las facultades (o actividades libres) del hombre: al entendimiento (pensamiento racional), al espíritu práctico o al arte. El lenguaje no se deja reducir a otra cosa que no sea él. El lenguaje –Hegel lo vio con justeza– es una de las dos dimensiones del ser del hombre; la otra es el trabajo. El hombre es el único ser que trabaja y que habla, en el sentido propio de esos términos. Por el trabajo, el hombre se construye constantemente un mundo apropiado a su ser físico. Por el lenguaje, él se construye un mundo adecuado a su ser espiritual: un mundo pensable (el mundo de la experiencia sensible es, por cierto, representable mas no pensable). El lenguaje es, por esta razón, la puerta abierta a todas las posibilidades culturales del hombre –comprendiendo

allí el pensamiento discursivo, la ciencia, la filosofía, la poesía. Hegel constataba en este sentido que el lenguaje es «voreilig», ya que contiene por anticipado todas las formas del desarrollo del espíritu. En lo concerniente a los rasgos característicos del lenguaje, todo lo que resta deriva de ese hecho esencial.

2. LENGUAJE Y CULTURA

El lenguaje es actividad creadora y, por ello mismo, actividad cultural infinita. Al mismo tiempo, es una forma de la cultura y la base de la cultura, especialmente como tradición cultural.

3. LOS UNIVERSALES DEL LENGUAJE

El lenguaje se caracteriza por cinco universales, entre los cuales es dable distinguir tres universales primarios –creatividad, semanticidad, alteridad– y dos universales secundarios o derivados –historicidad y materialidad. La creatividad (*enérgeia*) caracteriza todas las formas de la cultura. Entre esas formas, el lenguaje es la actividad que crea los significados al crear signos con significaciones: en ello consiste su semanticidad. Esos signos son creados siempre por el prójimo o, mejor, se dan como anticipados también por el prójimo, y en ello consiste su alteridad. En este sentido, el lenguaje es la manifestación primaria de la alteridad, del ser-estar con el prójimo característico del hombre. La historicidad resulta de la creatividad y la alteridad. Ella, la historicidad, significa que la técnica de la actividad lingüística se presenta siempre en forma de sistemas tradicionales propios de las comunidades históricas, sistemas que se llaman lenguas: lo que se crea en el lenguaje se crea siempre en una lengua. La materialidad resulta de la semanticidad y de la alteridad. La semanticidad es, en efecto, un hecho de conciencia y no sale de la conciencia; para que ella sea para otro, debe ser representada en el mundo sensible mediante significantes materiales. Este es también, por cierto, el caso de las otras actividades culturales cuyos contenidos, como sabemos, se constituyen únicamente en la conciencia

y todos deben ser representados en el mundo sensible. No obstante, la materialidad del lenguaje es diferente a la de las otras actividades culturales, pues es siempre materialidad específica de una lengua. Sucede lo mismo en lo concerniente a la especificidad de la historicidad lingüística frente a la de las otras actividades culturales; en este sentido, los estilos, en el arte, no son análogos a las lenguas. Se observará también que el lenguaje es la única actividad cultural (luego, creadora en cuanto tal) definida por dos universales –semantividad y alteridad– y no por uno solo, y que la alteridad se presenta allí tres veces pues condiciona la historicidad y la materialidad.

4. COMUNICACIÓN Y COMUNIDAD

El lenguaje (como *decir*) es, evidentemente, comunicación. Pero hay que distinguir la comunicación de algo, hecho práctico que puede no ser tal sin que por ello el lenguaje sea abolido, de la comunicación con otro, sin la cual el lenguaje no es más lenguaje y siempre es (la comunicación está presente ya en la creación de los significados), puesto que corresponde a la alteridad fundamental del lenguaje. Desde el punto de vista de la comunidad, el lenguaje no es simplemente un hecho social, un producto de la sociedad comparable a las instituciones sociales; al contrario, él es, por la alteridad (y Aristóteles lo vio claramente en su *Politeia*), el fundamento de toda asociación humana.

5. NOMBRAR Y DECIR

Las dos funciones fundamentales del lenguaje son *onomazein* y *legein* (Platón), nombrar y decir, lo que más o menos corresponde a la distinción entre léxico y gramática. Pero mientras que en el nombrar (primario) todo es lenguaje (ya que se trata de la organización del mundo en categorías y especies), en el decir (donde se trata de establecer las relaciones en este mundo y con este mundo), es sólo la forma genérica –la modalidad semántica– de esas relaciones la que es, propiamente, lenguaje, dado que, en cuanto a su sustancia, el decir es también ciencia, actividad práctica, sentimiento, arte (poesía), etc.

6. CONTENIDO DEL DECIR

En el contenido expresado y comunicado por el decir, hay que distinguir designación, significado y sentido. La designación es la referencia a las cosas (estados de cosas, acontecimientos, procesos) extralingüísticos (o, mejor, exteriores a los signos). El significado es la posibilidad objetiva de designación dada en los signos de una lengua. El sentido es la finalidad de cada decir, el contenido propio de un discurso en cuanto tal (o de un fragmento de discurso). Así, la constatación, la réplica, la respuesta, la pregunta, la objeción, el acuerdo, el desacuerdo, la plegaria, etc. (todos los *logoi* de los estoicos) son unidades de sentido y no de significación. Desde el punto de vista lingüístico, el sentido es la finalidad del discurso dado (expresado) por el significado (lexical, categorial, gramatical, óntico) y la designación; el conocimiento de las cosas y los entornos contribuyen también a su constitución. El contenido exclusivamente (y propiamente) lingüístico es, en consecuencia, el significado.

7. LENGUAJE Y POESÍA

El significado como identificación de una modalidad del ser-estar, es un acto de conocimiento, más precisamente, de conocimiento intuitivo como la poesía (y el arte en general). Ello ha inclinado a ciertos filósofos a identificar lenguaje y poesía, al menos en lo relativo a los actos imaginarios de creación. Sin embargo, el significado (y, en consecuencia, el lenguaje) no es idéntico a la poesía. Por un lado, el significado es siempre obra de un sujeto dotado de alteridad, mientras que la poesía (como el arte en general) es obra de un sujeto absoluto (que se presenta como absoluto). Por otro lado, el lenguaje como tal es sólo significado (lexical, categorial, gramatical, óntico), mientras que la poesía es un decir con su propia sustancia. Los filósofos que identifican lenguaje y poesía sólo consideran el lenguaje como decir (de un sujeto absoluto). Afirmamos, por el contrario, la prioridad del lenguaje también frente a la poesía. Ello es muy distinto a decir que el lenguaje poético es el lenguaje en su plenitud funcional.

8. SIGNIFICADO Y SER-ESTAR

El significado de un nombre es *diacriticon tes ousias* (Platón): delimitación y, por ello, constitución de una modalidad (siempre virtual) del ser-estar. En sí mismo, el significado de un nombre es siempre universal, pues no nombra los estados [étants] reconocidos como tales sino una posibilidad infinita del ser-estar. El significado no se encuentra al final sino al comienzo de la constitución de una clase (que, en relación al mundo real puede ser también una clase de un solo miembro conocido –por ejemplo, sol, luna– o incluso una clase vacía). Por este hecho, la designación no es el hecho primario del lenguaje sino un hecho secundario, subordinado al significado: es el hecho de remitir una cosa constatada a un significado ya dado. El nombre propio es, en el lenguaje, un hecho secundario: es un nombre de identificación histórica de un estado [étant] al interior de una clase ya reconocida como tal.

9. SIGNIFICADO, VERDAD, EXISTENCIA

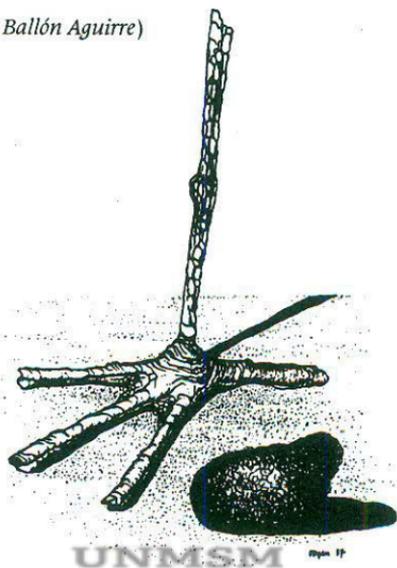
El significado (y, por ello, el lenguaje como tal) no es ni verdadero ni falso: es anterior a la distinción misma entre verdadero y falso. De igual modo, como el lenguaje representa sólo una modalidad virtual (posibilidad) del ser-estar, es anterior a la distinción entre existencia e inexistencia (Aristóteles). Sólo puede ser verdadero o falso el decir comprendido como proposición (*logos apophantikos*). De igual manera, es sólo conociendo un significado que se puede constatar la existencia de estados [étants] designables que le corresponden. Es lo que se conoce como el carácter deíctico del lenguaje: un nombre muestra una modalidad del ser-estar (o, por decirlo mejor, él la constituye y la representa), pero no dice nada de ella. (Los derivados y los compuestos contienen ya el decir, esto es, ellos corresponden desde el punto de vista lingüístico a cierta gramaticalización).

10. LENGUAJE Y COSAS

El lenguaje confiere el ser-estar a las cosas: no es una nomenclatura para las clases de cosas reconocidas por anticipado como tales.

El lenguaje no crea, por supuesto, los estados [étants], pero crea su ser-estar: él los hace ser-estar esto o aquello. Así, el lenguaje no crea los árboles, pero él crea su ser-estar árboles (y no, por ejemplo, plantas en general o un representante de otra especie). Por ello, el lenguaje nos lleva hacia un mundo ordenado de cosas. Delimitando las modalidades del ser-estar, él permite constatar o reconocer en el mundo los estados [étants] **que corresponden a esas modalidades y de esta manera ofrece** la posibilidad de investigar lo concerniente a las cosas mismas y, en consecuencia, la posibilidad de nuevas delimitaciones; delimitaciones, esta vez, objetivas pues son realizadas en el mundo mismo de las cosas y por las cuales se puede crear nombres (términos). Toda ciencia comienza necesariamente por las clasificaciones operadas por el lenguaje, pero no se detiene en esas clasificaciones. Así surge el lenguaje técnico (o terminología). Toda terminología (aún la terminología del conocimiento vulgar) es, en ese sentido, lo inverso del lenguaje originario no terminológico: va de la designación a la significación y nombra efectivamente las clases reconocidas por anticipado como tales. Pero el lenguaje técnico sólo puede ser constituido secundariamente, partiendo de las delimitaciones ya realizadas en y por el lenguaje no técnico.

(Traducción de Enrique Ballón Aguirre)



SEIS POEMAS / José-Miguel Ullán

PUNTO CARDINAL

“E

sto es hecho” –declive del decir,
en plena noche– nunca
nos pertenece por entero;

algo, llegado el fin, reclama y logra
algunos granos más
de arena:

—de esa
que cae del cielo.

PROCHAINEMENT J'EN DIRAIS DAVANTAGE

Sé paciente, pasado,

que lo que, pese a todo,
por fin de ti decimos
sin qué ni para qué

lleva su tiempo en convertirse
en partícula

UNMSM

(fosforescente,
giratoria y líquida)

más o menos visible
para el oído

desde este lado.

ARQUEOLOGÍA DEL VERANO

De vuelta del Circeo y ante esto,
entre dientes y veras,
tú lo has dicho

de cuajo:

—¡Lo que cuesta encajarlo!

(Sobre todo,
dando un salto los dos— de aacorrdeóónn,
cuando ""esto, mira, en realidad, no es nada"":

chasquido /

futuro breve,
símbolo abolido,

azar rodado, tiempo
, por fin y por fortuna,
vacío

al que el amor, en realidad, se aferra
de lleno.)

DUELO

Leo en una novela: "Se levantó
como accionado por un resorte".

Tacho,
corrijo,
barro para casa...

Hasta que ya,
consciente de la esencia del sujeto
lector,

*aquél se tumba
ahora
como accionado por la otra punta
del resorte*

dichoso.

GEOGRAFÍA

Para el fuereño toda
nuestra penumbra sea
—llegue o no llegue a compartir con ella
el secreto

(cruz
de aire /
raya
de agua)

libre
del peso de otra luz
que la del cuerpo
a cuerpo.

CASI

Puestos así, no me parece ni bien ni mal que a menudo un poeta se frene en seco, se salga de lo suyo (“Nemoroso, me ausento con retraso”) y se fije, no sé, aunque sea un tantico y de reojo, en esas comprensibles expresiones orales que, desencadenadas justo después de una desgracia, rápidamente se transforman, al ir y pretender dar cuenta de ella, en mensajes que tienen, hasta para el oído mejor pensado, una comicidad involuntaria.

Véase como digna ilustración el caso de Javier Muñoz, vecino de la localidad madrileña de Tres Cantos, que, en la madrugada del miércoles 23 de junio de 2006, fue víctima de un robo mientras dormía a pierna suelta en la cama, situada ésta en el interior (lo aclaro al pormenor y en este instante por lo muy caluroso de la época) del dormitorio de su propia casa.

Horas más tarde, todavía con el susto en el cuerpo, halló las suficientes y adecuadas palabras para decir en público lo mismo que por dentro sentía que pensaba: “Es muy fuerte que se metan casi en tu cama y que no puedas hacer nada”.

Lo que ocurre a continuación, una vez desleídas las descabelladas sonrisas (“oye, me sabe mal”), es que en tal testimonio, aireado con signos de experiencia medio forzada entre el querer y el poder, alcanzamos a percibir que tanto la impotencia como la salvación no dependen en absoluto de la Naturaleza maltratada ni tampoco de un Hacedor antojadizo, menos aún de uno mismo o de los otros mortales, sino sólo de un nimio *casi*, eso sin pertenencia fija –que, si azar fuera, yo lo llamaría azar, pero no– y que ese amanecer de finales de junio, ilo que cambian las horas de un potencial difunto!, andaba dando tumbos por Tres Cantos en lugar de acudir y centrarse (“a ti no hay quien te entienda”) en la bronca estructura de un poema más

o menos.

Como tantos que no lo confiesan, este poema no es tal; pero puede llegar a serlo, a lo menos en este ejemplo, por remitir de lleno a su ausencia: “de afectos puros, lícita jactancia / mental”. Por otra parte, Jacques Lacan también pensaba, aunque con menor crudeza que el pintor-escritor José Gutiérrez Solana, que, por el simple hecho de hablar de las cosas, ya las cosas no son ni sombra de lo que son.

APÁTRIDAS APÓCRIFOS / Peter Elmore

*P*rosas apátridas se titula el libro de fragmentos ensayísticos y autobiográficos que Julio Ramón Ribeyro publicó por partida doble –en una edición española, de Tusquets, y una peruana, con el sello de Milla Batres– en 1975. Ese libro, heterogéneo e íntimo, desgaja sus notas de los cuadernos en los que, a veces con hiatos de meses, el escritor deja constancia desde 1950 de los avatares y las exigencias de su vocación. Ribeyro descubrió pronto que la literatura no era un oficio sedentario y que el viaje a otras tierras no era solamente un motivo clásico: dedicarse a la escritura, vivir con ella y para ella, resultaba en la Lima de su juventud una extravagancia y una imposibilidad. A los 24 años, en 1953, Julio Ramón Ribeyro partió a Europa; a radicarse en el Perú –salvo por un interludio de dos años, más frustrante que intenso, a fines de los 50– volvió en 1990, cuatro años antes de su muerte. La parte principal y más extensa de su obra se debe a un autor expatriado.

Expatriado, pero no apátrida. “La palabra ‘apátrida’ no está relacionada con mi condición personal –dice, en una entrevista concedida en 1978–, sino con la condición de los textos, que son fragmentos de diarios, fragmentos de notas sueltas, incluso algunos son fragmentos de relatos; textos que no tenían ninguna ubicación en ningún género y que entonces decidí reunir con ese título expresivo de *Prosas apátridas*”. Apátridas, puede añadir uno, pero no expósitas. Ribeyro había escrito, a propósito de ese mismo volumen liminar y lateral, que para darle forma lo incitó el ejemplo de *Le spleen de Paris*, de Baudelaire, al cual su autor no describe como una criatura sin carta de ciudadanía, sino como un monstruo versátil que es “cabeza y cola, recíproca y alternativamente”. En todo caso, el libro de Baudelaire y el de Ribeyro comparten no solo la fisonomía –que es aleatoria, sin ser arbitraria–, sino la ciudad de origen.

París es su ámbito y su ambiente, pero la urbe es menos la capital de Francia que la del siglo XIX, como propuso Walter Benjamin. Alguien dijo en la Lima de los 60, con malicia, que Ribeyro era el mejor escritor peruano del siglo XIX, y esa *boutade* hizo las veces de un juicio sumario sobre la obra del autor de *Cuentos de circunstancias* en una década que festejaba el ánimo experimental y el culto a la ruptura. No deja de ser irónico, por eso, que el XIX sea la cifra de lo moderno en el ensayo de Benjamin ni que el *flâneur* –ese viajero urbano, a la vez lúcido y ligero, que exalta Baudelaire– sea un pariente espiritual del yo que, en *Prosas apátridas*, reflexiona en los fragmentos y se desplaza por ellos.

Mario Vargas Llosa vivió también en París y, en *La tía Julia y el escribidor*, su encarnación adolescente sueña con el día en el que pueda por fin escribir en una buhardilla del Barrio Latino. Alfredo Bryce Echenique le da una residencia parisina a su alter ego, el joven escritor de *La vida exagerada de Martín Romaña*, condenado por sus compañeros a redactar una novela poblada de proletarios chimbotanos. Sebastián Salazar Bondy, que estuvo de paso en Francia, publicó a fines de los 50 *Pobre gente de París*, a contracorriente de una fascinación que fue casi unánime entre los artistas e intelectuales del Perú hasta entrada la década del 70 del siglo pasado. “Me moriré en París, con aguacero, / un día del cual tengo ya el recuerdo”, escribió César Vallejo, en versos que casi todo escolar peruano conoce. Por cierto, la peruanidad de Vallejo no estuvo nunca en duda ni en disputa, pese a que en un arranque apocalíptico dijo que volvería al país cuando en éste no quedara piedra sobre piedra.

Los ejercicios adolescentes de Ribeyro, publicados en diarios y revistas pero no recogidos en libro, delatan a un lector ávido y un poco cándido de Kafka. Casi todo los separa del realismo urbano de *Los gallinazos sin plumas*, que a pesar de la truculencia del título revela en sus cuentos a un observador alerta, inteligente y sensible de quienes viven en los bordes precarios de la Lima modernizada, pero tenazmente conservadora, de mediados del siglo XX. Aunque la obra narrativa, ensayística y teatral de Ribeyro es muy variada, la imagen del autor está ligada desde su primer libro a Lima y un cierto tipo de limeño: el pequeño burgués melancólico y tímidamente fantasioso que, en un medio opaco, vive el mínimo drama de su anonimato.

“No forman el verdadero Perú las agrupaciones de criollos y extranjeros que habitan la faja de tierra situada entre el Pacífico y los Andes; la nación está formada por las muchedumbres de indios diseminadas en la banda oriental de la cordillera”, había dicho Manuel González Prada en el “Discurso del Politeama”, de 1888, que inspiró a pocos en su hora pero capturó en los años 20 la imaginación de los actores de la Generación del Centenario, la de mayor peso y prestigio en el siglo pasado. Por encima de sus diferencias, los indigenistas cusqueños, José Carlos Mariátegui y Víctor Raúl Haya de la Torre admiraron el gesto polémico y el magisterio crítico de González Prada. Un lugar común radical –que luego pasó a ser un lugar común, a secas– afirmaba, precisamente, que Lima vivía a espaldas de la nación. Cuando Jorge Basadre, el autor de *Perú: problema y posibilidad*, se refería al “Perú profundo”, era obvio que la capital de esa patria moral no era Lima, que ya desde la época de la Colonia tenía fama de superficial y frívola. No es tan extraño, entonces, que en la visión de muchos el limeño no pareciese un peruano auténtico, aunque sí es curioso que no pocos intelectuales nacidos en Lima la suscribiesen. En la retórica entre esotérica y reivindicativa de algún indigenismo –el que viene de *Tempestad en los Andes*, de Luis E. Valcárcel–, la Costa y, en especial, Lima, no habría sabido sentir la energía telúrica que anima y da fuerza al Perú milenario. Esa fantasía, aunque muy desacreditada en el arte y la crítica, no se resigna a desaparecer y persiste, como un sarro imaginario, adherida a la prédica de las corrientes ultranacionalistas que en el Perú de principios del siglo XXI cubren el espacio antes ocupado por los grupos de la izquierda.

Lima es desde hace cuarenta años, por lo menos, la ciudad del país con mayor número de quechuahablantes y son varias ya las generaciones de limeños con ancestros serranos, de modo que lo que Sebastián Salazar llamó la Arcadia Colonial en *Lima la horrible* tiene cada vez menos arraigo: a estas alturas, es una fe a la que casi no le quedan devotos. No quiere eso decir que la tensión histórica entre la capital y la Sierra se haya relajado ni, menos aún, desaparecido. El centralismo y el racismo le garantizan larga vida, pero en la galería de las visiones del Perú no solo amarillean la que idealiza el mestizaje o la que extraña los fastos coloniales, sino más recientemente también la que identifica lo andino con el rostro verdadero de la nación. En todo caso, para los intelectuales y

artistas de la Generación del 50, en la cual el mejor de los narradores fue Ribeyro, estaba aún latente la inquietud sobre el lugar (¿central o ajeno?) y la pertenencia (¿real o espuria?) de Lima y de los limeños en la comunidad imaginada de la nación. Recalcar que uno no se siente apátrida, ¿no es un indicio de esa inquietud?

Vivir la mayor parte de la vida en el extranjero y haber escrito toda su obra fuera del país no ha hecho, en cambio, que se ponga en duda la filiación del Inca Garcilaso de la Vega. No sólo está en el canon, sino que es quien lo inaugura. El joven Gómez Suárez de Figueroa vio por última vez el Cusco en 1560, cuando tenía 21 años. “Roma en aquel imperio”, llamó famosamente a la ciudad que para los incas había sido el ombligo del mundo, en la primera parte de los *Comentarios reales*. Medio siglo había pasado desde el viaje sin retorno a España, donde a los pocos años de llegar tomó el nombre con el cual se identificaba, el nombre con el cual buscaba su reconocimiento. Sería una exageración y un anacronismo decir que el viajero mestizo se reinventó radicalmente en la metrópolis, porque su propósito no era –en absoluto– comenzar de cero y afirmarse como un hombre que, por un acto de la imaginación y la voluntad, se hace a sí mismo y se da su propia identidad. Todo lo contrario: el mito del *self made man* es democrático, mientras que el individualismo del Inca es aristocrático y renacentista. Como se sabe, su deseo fue el de contar la historia de sus dos linajes para darse –para que se le diera– el lugar que le correspondía por su doble filiación nobiliaria. Y, sin embargo, quien reclamaba su herencia no aparece en el orden de las letras como descendiente, sino como fundador y ancestro. En tanto escritor, el Inca no es un fin de estirpe –él que, al morir, no legó hacienda a un hijo que continuara su apellido–, sino un iniciador. Ese rango de patriarca imaginario explica, en parte, la predisposición en las últimas décadas a cuestionarlo y a ver en Guamán Poma de Ayala un icono más representativo del país y una encarnación más cabal de sus desgarramientos. En una versión conservadora y castiza, se figuraba al Inca Garcilaso de la Vega como la síntesis ideal y temprana de la Conquista, transfigurada en romance de españoles e indígenas. Al igual que la apología de la Lima virreynal, el tropo del mestizaje armónico subsiste apenas como una fantasía residual o un clisé sin poder de

convicción. De todas maneras, proyecta una sombra de elitismo retrógrado sobre la imagen del autor de los *Comentarios reales*, al punto de que ya en el cambio de milenio es cada vez menos común ver al Inca Garcilaso como alegoría de la nación naciente.

El Inca debe de haber sido el primero en una larga lista de expatriados que se mantuvo en contacto con el país lejano a través del correo. Al menos, es lo que sostiene. Sin la colaboración de los amigos del colegio y de la parentela cusqueña no habría podido corregir los errores ni llenar las lagunas de los “españoles curiosos” que antes de él habían escrito crónicas y relaciones sobre las tierras del Perú. Como sea, el que está lejos y afuera necesita más las cartas que quienes permanecen en el país: desde tiempos de la Colonia hasta hace poco, en que la comunicación se ha hecho instantánea y barata, los escritores peruanos se han quejado de las cartas esporádicas y las noticias escasas. Detrás de esa queja latía una ansiedad. Hasta los que solamente salieron por temporadas más o menos cortas –como Abraham Valdelomar, que estuvo en Italia unos meses–, sienten que al salir del país se les ha olvidado. Esa sensación de que la ausencia lo vuelve a uno inexistente está en la raíz de una conocida –y repetida– frase de Luis Alberto Sánchez, el dirigente aprista y autor de una gruesa historia de las letras peruanas para cuya redacción confió, casi por partes iguales, en su memoria (que era muy buena, pero no tanto como él creía) y en la intransigencia de sus gustos. “El que quiera ser en el Perú tiene que estar en el Perú”, sentenció Sánchez muchas veces; una de las últimas, en la presentación de la edición definitiva de *La literatura peruana* (1975). Tiene razón Fernando Iwasaki cuando hace notar que “al solemne tratadista se le escaparon el Inca Garcilaso, Pablo de Olavide, César Vallejo, Mario Vargas Llosa, Alfredo Bryce Echenique y Julio Ramón Ribeyro, a quienes no les hizo falta estar en el Perú para ser en *La literatura peruana*”. De todas maneras, uno puede notar que la fortuna del juicio de Luis Alberto Sánchez se sostiene menos en la solidez de los datos que en la persistencia, hasta más o menos los años 80, de un temor muy extendido entre los escritores peruanos: el de que, con la distancia, uno deje de existir como interlocutor.

Vale la pena dedicarle una digresión al tema epistolar. A diferencia de lo que se comprueba en otras tradiciones nacionales, el hábito de

escribir cartas no fue común entre peruanos. Las excepciones son quiméricas. En el siglo XVIII, se publicó en Francia –siguiendo la estela de Montesquieu– un volumen de *Cartas de una peruana*, que fue un best seller ilustrado, al punto de que las reediciones superaron largamente el centenar. La corresponsal, Zilia, es una Virgen del Sol que vive un improbable exilio francés, luego de haber huido de los conquistadores españoles. Zilia podría pasar por una pariente lejana y, sobre todo, ficticia del Inca Garcilaso de la Vega. La inventó Madame Françoise de Graffigny, que fue amiga de Voltaire y de Rousseau. En el siglo XX, Georgina Hubner sostuvo un casto amorío por carta con Juan Ramón Jiménez, quien sufrió con la noticia de la muerte temprana de su corresponsal. El creador de Georgina Hubner fue José Gálvez, modernista tardío y autor de las crónicas de *Una Lima que se va*, que utilizó el nombre de una dama realmente existente para agenciarse ejemplares autógrafos del poeta español. Parece sintomático que las cartas más célebres ligadas al Perú lleven la rúbrica de criaturas ficticias.

En todo caso, la sequía (o el goteo) de la correspondencia es solo el reverso del problema. El anverso, más inquietante y complejo, tiene que ver con los lectores peruanos del escritor expatriado. Vuelvo al Inca Garcilaso de la Vega. Aparte de las dedicatorias de rigor a figuras de la Corte, es notorio que el Inca comparecía con los *Comentarios reales* ante los españoles de su tiempo para ser reconocido, por las virtudes y la autoridad de su prosa, como un escritor digno de fama y renombre. Pero hay también otros destinatarios, lejanos y prójimos al mismo tiempo. El prólogo de la segunda parte de los *Comentarios reales* está dirigido, precisamente, a los “indios, mestizos y criollos de los reinos y provincias del grande y riquísimo imperio del Perú”; a esos lectores deseados los **alaba y halaga diciendo que para todas las artes y facultades “no falta habilidad a los indios naturales y sobra capacidad a los mestizos hijos de indias y españoles o de españolas e indios. Y a los criollos oriundos de acá, nacidos y connaturalizados allá”**. Todo indica, sin embargo, que los contemporáneos de Garcilaso en el Cusco se interesaron poco o nada en el trabajo de éste. ¿Qué podía decirles desde la distancia sobre el pasado del suelo que pisaban? Los descendientes de las panacas incaicas que aceptaron el nuevo orden colonial recibieron, como consuelo de vencidos, curacazgos. Aunque subalterna y supérstite, a la aristocracia

indígena no solo le quedaba su orgullo de casta; muchos de sus miembros tenían los recursos para vivir no solo holgadamente, sino hasta con lujo. Ese lujo, con el paso de los años, habría de volverse más vernáculo y nostálgico. Los lectores que el Inca Garcilaso no tuvo entre sus pares en el primer tercio del siglo XVII aparecieron ya en el siglo siguiente, cuando se extendió entre los incas nobles el gusto por los usos y las cosas de sus ancestros. **El más importante de esos lectores fue José Gabriel**

Condorcanqui, el curaca de Tungasuca, que tomó el nombre de Tupac Amaru II cuando encabezó en 1780 la vertiente cusqueña y quechua-hablante de la Gran Rebelión que, por el lado altiplánico y aymara, tuvo en Tupac Catari a su líder principal. El primer Tupac Amaru, último de los incas rebeldes de Vilcabamba, fue decapitado en la plaza del Cusco doce años después de que partiera de su ciudad el Inca Garcilaso, que en la segunda parte de los *Comentarios reales* cuenta la ejecución del antepasado del curaca. Se sabe que, en sus frecuentes viajes de arriero rico, José Gabriel Condorcanqui llevaba siempre un ejemplar de los *Comentarios reales*: monumento portátil, el libro conmemoraba una sociedad ideal y autóctona; plano de la utopía, la obra del Inca inspiraba la visión de un reino independiente en el cual un Inca católico gobernaría benévolamente sobre los naturales del Perú. El pasado y el futuro se encontraban a través del puente de una lectura que orientaba al texto de Garcilaso en un sentido imprevisto. Acabada la rebelión, las autoridades españolas quisieron, sin éxito, retirar de la circulación todas las copias del libro. A más de ciento cincuenta años de su primera edición, *Comentarios reales* se había convertido en una publicación peligrosa y urgente, capaz de afectar incluso las vidas de quienes no se contaban entre sus lectores.

Cuando el ciclo de las rebeliones en los virreynatos del Perú y el Río de la Plata terminó, ya en 1783, las autoridades coloniales dieron la cifra de los muertos. Cien mil, la mayoría de ellos indígenas. El censo no pudo ser exacto, pero es un hecho que la mortandad fue enorme para un territorio cuya población no llegaba a los dos millones. Solo se sabe del destino de unos cuantos protagonistas. Consta, por ejemplo, que Tupac Amaru II fue ejecutado en el mismo escenario donde, dos siglos antes, el verdugo había exhibido a un público de indios y españoles la cabeza de Tupac Amaru I. Parece imposible que el lector de los *Comentarios* no haya pensado en esa simetría.

¿Quién controla el itinerario de los textos? No el autor, ciertamente, que no sabe en qué manos caerá lo que ha escrito ni con qué ánimo será leído. De hecho, a veces el escritor no controla ni siquiera su propio trayecto, como en el caso de los exilados. En *Mucha suerte con harto palo*, su libro de memorias, Ciro Alegría narra –entre otras cosas– los peligros de la militancia en un partido –el Apra de los años 30– que despertó grandes esperanzas y desató odios intensos. Como Dostoievsky, Ciro Alegría se salvó en el penúltimo minuto de que un pelotón le diera muerte. De lo que no se salvó fue de la cárcel, primero, y luego del exilio, que lo convirtió en escritor. Para ser exacto, los primeros años de destierro le revelaron su oficio: entre el 34 y el 41 escribió y publicó *La serpiente de oro*, *Los perros hambrientos* y *El mundo es ancho y ajeno*. Esos tres libros definen y agotan su obra, que luego del lapso accidentado y fértil en el que los compuso se reduce a pasos en falso o proyectos abandonados. El premio Farrar & Rinehart, que era de una escala desconocida hasta entonces en la literatura latinoamericana, hizo de *El mundo es ancho y ajeno* un éxito de ventas y de crítica; también hizo de su autor, que apenas pasaba los 30 años, una celebridad que trascendía las fronteras del castellano. A Orson Welles, por ejemplo, le gustó tanto la novela que compró los derechos y trabajó por un tiempo en la adaptación cinematográfica de *El mundo es ancho y ajeno*. En sus memorias, sin embargo, a Alegría le halaga más el entusiasmo que, según compañeros suyos, generaban sus obras en un público popular y no académico, al punto de que no habría sido raro turnarse en la lectura y comprar los libros a través del sistema de ‘pandero’, que fue hasta los años 70 una forma de financiamiento colectivo muy usada en el Perú popular y de clase media. Saberse (o creerse) leído por los pobres del propio país equivale a recibir una especie de voto de confianza, un respaldo moral: el juicio estético importa menos que el gesto ético. Esos lectores anónimos y humildes del Perú eran, en la visión del autor exilado, la prueba decisiva del valor de sus ficciones. Había compatriotas a los que les costaba tiempo y dinero leer *El mundo es ancho y ajeno*, gente dispuesta a sacrificar lo que no le sobraba para acercarse, por medio de la novela, a una realidad que en último análisis era también la suya. La emoción de Alegría es, como la de muchos escritores realistas, paradójicamente romántica. A estas alturas, uno podría pensar que Ciro Alegría le pertenece más a la historia de la literatura que a la

literatura, pero ese sería un veredicto injusto. Es cierto que un lector actual siente anticuadas tanto su dicción grandilocuente como la textura mundonovista de una prosa que tiene como modelos de estilo a Rómulo Gallegos y José Santos Chocano, pero hay también en los relatos de Ciro Alegría un ímpetu narrativo que nace tanto del gusto por la caracterización melodramática como de la destreza para narrar las aventuras de personajes que viven circunstancias límites. La protesta contra la injusticia cubrió a las ficciones de Alegría con ese manto de respetabilidad que muchos lectores de los años 30 y 40 exigían de la literatura, pero –como en el caso de John Steinbeck– el goce de la lectura proviene de la destreza con la que usa los géneros más populares del siglo XIX. En todo caso, la razón de su popularidad es también la causa de que al llegarle la muerte al autor –en 1967, el año de *Cien años de soledad*– su obra pareciera anacrónica. También corresponde a otra sensibilidad, siente uno, la convicción de que el mérito de la obra y la justificación del exilio dependen de aquellos lectores que, más que interesarse en las virtudes literarias de los textos, buscan en ellos el mapa de la realidad social y la afirmación de la esperanza utópica. La imagen entre épica y mesiánica del escritor como profeta desterrado había muerto, de hecho, antes que el mismo Ciro Alegría. Su contrapunto y complemento desde el interior del país se ve en el mito del escritor como mártir de la cultura en crisis, cuya expresión más visceral y torturada está en los diarios que José María Arguedas incrustó en el cuerpo de su novela póstuma, *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1969).

En la literatura peruana, los exilados –en el sentido estricto de la palabra– han sido escasos. Vivir en el extranjero, sin embargo, resultó ser tanto una elección como una imposición para quienes fueron leales al deseo –estético, pero también erótico– que los definía. César Moro, por ejemplo, encontró intolerable la homofobia limeña (lo cual explica, en parte, que fuera el primero en llamarla “Lima la horrible”, como en el título del ensayo de Sebastián Salazar Bondy). Surrealista radical e intenso, Moro se expatrió largamente no solo del país, sino de su lengua materna: casi toda su poesía la escribió en francés. Fiel a una pauta impredecible e irónica, Moro regresó al Perú en el momento menos propicio: en 1948 acababa una primavera democrática de tres años y

comenzaba una dictadura, la de Manuel Odría, que duró los ocho años que le restaban a la vida del poeta. El retornado fue, en la práctica, un extranjero y un extraño en su propia patria, como lo fue también Martín Adán, con la particularidad de que Adán –pese a su formación cosmopolita y su cultura políglota– nunca se radicó fuera del país y, más bien, se alejaba periódicamente del medio limeño internándose en un manicomio que dirigía un siquiatra amigo. Los poetas homosexuales ocupaban un lugar ambiguo, despreciado y precario en un medio que fingía no reconocerlos en su diferencia. Martín Adán, a la edad en que sus compañeros de generación se habían convertido en burgueses respetables, practicaba una forma raída y señorial de la bohemia. Por su parte, Moro trabajó como profesor de francés en el colegio militar Leoncio Prado y, de hecho, aparece fugazmente en *La ciudad y los perros* bajo la forma de un instructor afeminado que soporta, con enigmático estoicismo, la mala conducta de los cadetes. La ironía es el tropo del distanciamiento y, al menos en parte, parece haberle dado forma a la persona pública –excéntrica y en apariencia inocua, pero a la vez inquietante e incómoda– que cultivaron tanto Adán como Moro.

César Moro regresó a Lima el mismo año en el que Jorge Eduardo Eielson, acaso el más dotado entre los poetas de la admirable generación del 50, partió del Perú para ya no volver nunca a vivir en él. Eielson había mostrado ya, sobre todo con *Reinos y Canción y muerte de Rolando*, que era capaz de conjugar la escenografía medieval y la melancolía posvanguardista en una obra precozmente madura. A la edad en la que se fue, poco antes de cumplir los 25 años, Eielson no debía de sentirse listo para asumirse plenamente y sin subterfugios en Lima : el sitio de la libertad, de la autoafirmación artística y sexual, quedaba en otra parte. Eso se nota al leer *Habitación en Roma* (1952), que es uno de los libros imprescindibles de la poesía peruana moderna. “He aquí mi oficio/ pero cuánto me ha costado/ he convertido en agua/ mi paciencia/ en pan/ mi soledad/ doy de comer/ a los muros/ de beber/ a las sillas/ me quema todo/ y todo me congela/ no sé leer/ ni escribir/ ni contar/ y lo que es claro para todos/ para mí es tinieblas”, dice el poeta en un tramo del rapsódico “Poema para leer de pie en el autobús entre la puerta Flaminia y el Tritone”. Las privaciones que sufre el becario desconocido no disminuyen su

experiencia ni empobrecen su sensibilidad. Al contrario: se diría que la paradójica ventaja del expatriado consiste, precisamente, en no ver ya más con esa claridad –rutinaria, familiar– con la que los otros ven el entorno que los rodea. Los títulos de cada poema del libro mencionan lugares de la ciudad a la que llevan todos los caminos, pero más que un sitio de llegada Roma es un punto de partida, la base desde la cual el poeta se proyecta a una experiencia tan irrestricta y audaz que ni la escala del cosmopolitismo le resulta suficiente: “haz que amanezca nuevamente/ esta ciudad que es tuya/ y sin embargo es mía/esta ciudad que beso día y noche/como besaba lima en la niebla/ y luego besé paris/ y mañana besaré moscú/ nueva york y tokio/ londres y pekín/ y enseguida besaré la luna/ y más tarde marte/ venus y saturno/ y toda la vía láctea/ hasta las últimas estrellas/(...)”, apostrofa la voz poética al Mediterráneo. *Habitación en Roma* no es el libro de una persona satisfecha, pero precisamente por eso alienta en él una euforia insólita: de un modo extremo y catártico, la condición de extranjero precario le permite al poeta quitarse de los ojos el velo de la costumbre y de los hombros el peso de las convenciones. Una sensación de casi vertiginosa ligereza emana del ritmo, la dicción y la imaginería de *Habitación en Roma*: en este caso, la ligereza –para evocar lo que sobre esa propiedad escribió Italo Calvino en *Seis propuestas para el próximo milenio*– no es la de la pluma que cae, sino la del ave que vuela. La pesadumbre de la nostalgia está en Vallejo (dónde más conmovedora que en estos versos: “Fue domingo en las claras orejas de mi burro,/ de mi burro peruano en el Perú (Perdonen la tristeza”). En Eielson, por el contrario, el viaje no inspira el dolor del retorno, sino que impulsa a la aventura de la perplejidad: desconocer lo conocido y conocer lo desconocido son las dos operaciones de ese expatriado que no admite ni las comodidades del turista ni las certidumbres del ciudadano formal.

A partir del último tercio del siglo XX, me parece que el status y la imagen del escritor peruano expatriado cambian. Se diría que la razón del cambio no es estética, sino demográfica: hasta la década del 70, el número de la gente que emigraba al Perú (voluntariamente, como fue el caso de las varias colonias europeas; forzosamente y con engaños, como sucedió con los *coolíes* chinos en el siglo XIX) superaba al de los peruanos que decidían partir hacia otras tierras. A principios del siglo XXI, más del 10% de la población peruana vive fuera del país. Es cierto que hubo

avanzadas de inmigrantes peruanos a los Estados Unidos, como la que se estableció en Paterson, la ciudad de New Jersey que le da nombre y sustancia histórica al libro principal de William Carlos Williams, pero el verdadero éxodo empezó a mediados de los 70 y se volvió casi aluviónico en los 80, cuando la guerra interna y la hiperinflación les hicieron pensar a muchos, sombríamente, que el Perú se había hundido en el cuarto mundo de los estados fallidos y las naciones sin futuro. Perversamente, las condiciones del retorno que habría estipulado Vallejo décadas antes parecían cumplirse al fin. Por otro lado, la ruta al exterior –a Estados Unidos, España, Argentina o Japón, entre los destinos más populosos– puede verse como una versión a escala internacional y con personajes urbanos de otro gran movimiento migratorio: el de los peruanos andinos que, desde antes de mediados de siglo, bajaron de la Sierra semifeudal a las superficialmente modernizadas ciudades de la Costa y, en particular, a Lima. Concluido el siglo XX y cerrado el ciclo de la imaginación radical que se abrió en los años 20, se sabe ya que la revolución real en el Perú no consistió en el derrocamiento de la clase dominante por las capas oprimidas, sino en el desplazamiento masivo del lugar de origen a los sitios de la migración. ¿Qué relatos cuentan (o, al menos, dan cuenta de) esa experiencia del viaje como eje del destino y condición del cambio? Pocos, sin duda. El más importante, a mi entender, es *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, de Arguedas. En ese relato, que su propio autor llamó “lisiado”, las referencias míticas, la confesión autobiográfica y una trama al mismo tiempo quebrada y panorámica ponen en escena un doble drama con protagonistas desplazados y serranos: en los ‘diarios’, el escritor pugna por terminar su libro, que se vuelve así en el escenario de una esperanza –patéticamente trunca, a la larga– de salvación, mientras que en la fábula los personajes se esfuerzan por encontrar su lugar y su destino en un puerto industrial que es, al mismo tiempo, un vertiginoso campamento del capitalismo y un laboratorio delirante de la cultura popular urbana. Los migrantes andinos sobre los que escribe Arguedas no parece que están en tránsito al extranjero; sus hijos y sus nietos, en cambio, bien podrían estar entre los muchos que desde los años 80 del siglo pasado han partido –con visa o sin ella– a Europa, Norteamérica o a países limítrofes. Las capas medias ciudadanas, de las cuales provienen muchos de los que migran legal o ilegalmente, no están acostumbradas a

ver las intersecciones y las semejanzas entre la migración de los Andes a la Costa y la emigración del Perú al exterior. En la literatura peruana, que es mayoritariamente mesocrática y urbana, los trazos de esa relación son todavía tenues y tácitos, pero no insignificantes. Pienso en la protagonista de *Las dos caras del deseo*, de Carmen Ollé: en un tramo de la historia, la protagonista, que es una intelectual desarraigada y en crisis, pasa **una temporada en New Jersey, trabajando de obrera en una fábrica**. El empleo precario y la pérdida de status del letrado que vive fuera del país han sido antes materia de la ficción peruana, pero en la novela de Ollé hay una novedad, pues la protagonista asume, al menos pasajeramente, que su condición de trabajadora inmigrante no es externa y ajena a su 'verdadera' condición de intelectual, pues le resulta evidente que su situación no es distinta a la de los compatriotas que, en esa pequeña ciudad del Norte de Estados Unidos, forman una colonia popular y numerosa: ni el aura de la bohemia ni el aroma de la aventura prestigian su residencia en tierra extranjera. Otro ejemplo, de una índole distinta, se ve en el caso de un escritor nacido en el Perú y criado en los Estados Unidos, Daniel Alarcón, que en varios de los cuentos de *War by Candlelight* examina –en clave realista o distópica– las circunstancias de personajes moldeados por la migración interna o la emigración.

Esa narrativa de tránsitos y arraigos tiene un horizonte amplio, pero acaso el efecto más marcado de los flujos de población se note en las actitudes y las opciones de los escritores. La corriente principal de la narrativa peruana moderna es realista y se impone no solo la representación de los desgarramientos sociales sino que, al hacerlo, se pregunta tácita o abiertamente por el sentido mismo de la nación y por el destino de quienes en ella tienen una vocación creativa: no es azaroso que *Conversación en la Catedral* (1969), la summa y la cumbre de esa poética, haya sido escrita lejos –pero, por eso mismo, no a espaldas– del medio peruano. El pathos y la sensación de urgencia que el relato transmite, sin que por eso deje de notarse su rigurosa arquitectura, delata un vínculo visceral y afirma una responsabilidad moral; si bien la autoridad del novelista proviene de su arte, esa autoridad se vuelve también en la de un profeta que revela y en la de un tribuno que denuncia. Sin duda, el nervio y la envergadura de *Conversación en la Catedral* no se explican por el hecho de que Mario Vargas Llosa la redactara fuera del país, pero es

significativo que el Perú de la novela aparezca como una realidad claustrofóbica y, por eso mismo, asfixiante: para realizar una obra de largo aliento, el escritor siente que necesita otro ámbito. La novela tiene un epígrafe de Balzac –“la novela es la historia privada de las naciones”–, pero el temple del autor hace pensar, inesperadamente, en Victor Hugo, acaso porque no se limita a ser una figura cívica, un miembro activo de la sociedad, sino alguien que –en el terreno de la imaginación– debía medirse con ella y confrontarla. Desde dentro del vientre de la ballena, no podría dar en el blanco. A propósito de la puntería, ¿no coincidían varios de los escritores centrales del ‘Boom’ en afirmar que el novelista debía ser un francotirador? En esa visión, el autor cultiva la rebeldía y la contestación, pero también la soledad: el sitio que ocupa está –en un sentido figurado, pero no pocas veces también en el literal– afuera.

El lapso que va de la década de 1960 a los comienzos del milenio no se cuenta sólo en años. El retrato del novelista como francotirador expatriado era un modelo ideal –o idealizado– pero vigente en la conciencia de los creadores de primera fila, del mismo modo que antes lo había sido el del artista como profeta desterrado. Hoy, esas metáforas solo inspiran a epígonos despistados, lo cual es cierto para las letras peruanas y, también, para las de los otros países latinoamericanos. Las escenas literarias nacionales tienen todas sus matices propios y su consistencia particular, pero el marco es compartido. La época es la misma: al término de lo que Eric Hobsbawm llamó “el corto siglo XX” y en el curso de una globalización asimétrica, Latinoamérica no ejerce –entre propios y extraños– la misma seducción que en los años 60, cuando parecía tener a su favor los vientos del cambio radical. Los naufragios, cuyas consecuencias todavía sentimos, comenzaron a mediados de los 70. El del Perú ocurrió en los 80 y fue de los más graves, por el oleaje de una violencia que causó setenta mil muertos y por el remolino de una crisis que dejó en escombros la base productiva del país. No sorprende que tantos buscaran desde entonces otras orillas; esa elección, sin embargo, no los nivela ni los vuelve idénticos. De hecho, las historias, los planes, las vocaciones y las circunstancias de los que partieron son tan distintas que dan para una comedia humana extraterritorial. Escribirla –y, en el proceso, encontrar otro rol y otra imagen para el escritor emigrado– es una de las posibilidades que este tiempo ofrece.

LA BONDAD DEL CINE / Stanley Cavell

En la película *The Green Ray*, de Eric Rohmer –subtitulada a veces *Summer* en relación a su obra maestra en cuatro partes, cada una de las cuales toma su nombre de una de las cuatro estaciones, y la última de las cuales, *A Tale of Autumn*, fue lanzada hace unos pocos años–, una joven se extravía de una conversación de sobremesa con nuevas amistades en el jardín, y, en el curso de una caminata sin incidente por senderos rurales, se encuentra aislada y perdida, llorando entre árboles que tiemblan ante un vendaval en alza. En una reciente película de Jim Jarmusch, *Ghost Dog*, una niña negra de unos ocho o nueve años a la que un hombre, negro y grande y misterioso en la banca de un parque, ha dado un libro cuya opinión le ha solicitado, acaba de devolverle el libro a éste, dándole su opinión, cuando el hombre es llamado a la calle por un hombre blanco que le dispara. El negro, a quien hemos visto vaciar la pistola, la saca de su abrigo y la lanza en dirección de la chiquilla. El hombre blanco dispara dos veces más y el negro cae muerto. Cuando el asesino se voltea para correr, como espantado ante esa falta de resistencia, la niña alza la pistola de su amigo y la apunta a la espalda del asesino. Al oír el chasquido de la pistola vacía, el hombre da un bandazo pero seguidamente se endereza para entrar al automóvil que lo espera. En la película de Howard Hawk *His Girl Friday*, del género que he dado en llamar *remarriage comedy* (comedia de recasamiento), el cinismo de un miembro inconspicuo de un grupo de reporteros encargados de cubrir una ejecución con móviles políticos, es silenciado al leer uno de ellos en voz alta un recuento, incompleto, escrito desde la perspectiva de la víctima y hallado en la máquina de escribir de su camarada reaparecida (interpretada por Rosalind Russell), quien ha dejado el cuarto con la amiga de la víctima a quien los reporteros venían hostigando. Otro periodista observa que “I don’t think it’s ethical to read other people’s work” (no me parece ético leer el trabajo de otros), a partir

de lo cual otro miembro cualquiera del grupo le impreca: "Where do you get that ethics stuff? You're the only one who'll swipe any of it (¿A qué viene aquello de la ética? Serás el único que quiera birlarse algo de eso).

Antes que mi hora expire, espero haberles demostrado que estos momentos pertenecen a un círculo de intereses que define a qué me refiero al hablar de la bondad del cine.

Al aceptar la asignación a mano, consistente en decir algo sobre filosofía moral a partir del cine, queda claro que soy libre de interpretar la consigna de manera un tanto idiosincrática, por no decir muy personal, habida cuenta que no estoy al tanto de ningún modo canónico de hablar sobre esta relación. Para decir que he sido llevado a pensar sobre el asunto, y a valerme de esta ocasión para tratar de avanzar esta línea del pensamiento un paso o dos más adelante, no hablaré sobre los problemas morales que tienden a alzarse por el hecho del cine en sí, con su tendencia a lo violento y erótico y su capacidad general de evocar y exigir reacciones indiscriminadas y extravagantes a sucesos obvios. Tampoco hablaré sobre dilemas morales de primera página, como la pena capital (*Dead Man Walking*), la delación (*Insider*), la desobediencia civil (*Gandhi*), la denuncia (*The Front*) o el aborto (*Love with the Proper Stranger*), ya que tales películas, fueran los que fuesen sus considerables méritos, tienden a ceñirse a la ley de un cierto compromiso popular que exige el despojamiento de la complejidad moral en luchas entre un bien evidente y un mal flagrante, o su inversión irónica. No es que yo piense que es poco interesante o importante el preguntarse por qué esta tendencia abunda en el medio fílmico. Así como no hay mayor instrucción moral en preguntarse si el asesinato en serie, el canibalismo, las erupciones volcánicas, los rascacielos en llamas, los barcos que se hunden con muy pocos botes salvavidas o los meteoros que se dirigen a la tierra son cosas buenas o malas, de seguro valdría la pena saber cuál es la película que puede mantener una grata conexión con una gran audiencia a lo largo de esos lineamientos. Quizá tenga que ver con su capacidad de crear contextos espectaculares en los que el talento humano para el pensamiento y la acción improvisados sea librado de las restricciones normales del juicio moral.

Pero mi atención a lo largo de los años se ha sentido atraída por los casos en los que se muestra que las películas, las grandes películas, son afines a una concepción del bien un tanto divergente del contraste entre kantismo y utilitarismo provisto por nuestras teorías morales pedagógicamente dominantes. De modo que para comenzar diré algo respecto a qué entiendo por un buen filme, y daré algunas caracterizaciones de este concepto, distinto, del bien.

Mi criterio para lo que constituye un “buen filme” es que soporte el tipo de crítica al que invitan y se espera de obras serias dentro de las artes clásicas; obras que den fe que el cine es la última de las grandes artes, y en las que el interés y hasta el desapego apasionado de la audiencia sean premiados con una articulación de condiciones de interés que la iluminen y permitan expandir su autoconciencia. En el caso del cine, esta capacidad de sustentar y retribuir a la crítica se realiza, a veces, en películas que han logrado merecer un cariño universal a través de las décadas sin haber dado a torcer el brazo de su artisticidad. Fue para mí revelador el descubrir la profundidad de la conciencia intelectual y artística de las comedias y melodramas de Hollywood, a cada una de las cuales dediqué un libro.¹ En pocas palabras, lo que creí descubrir fue que yo –al igual que la mayor parte de la cultura norteamericana– había dado por hecho tanto mi apego a estos filmes como a mis recuerdos de ellos, es decir, había asumido que su valor podía cifrarse en algo que no fuera entender que escritores, actores, directores, diseñadores y fotógrafos de cine estuvieran siguiendo, adaptando y cotejando oficios antiguos.

¹ Cavell se refiere, respectivamente a *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*, (Cambridge: Harvard University Press, 1981) [hay traducción castellana: *La búsqueda de la felicidad: La comedia de enredo matrimonial en Hollywood* (Barcelona: Paidós, 1999)] y a *Contesting Tears: The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman* (Chicago: The University of Chicago Press, 1996). En el presente texto hemos preferido traducir “remarriage” como “recasamiento”, en lugar de “enredo matrimonial”, como lo hace el traductor español, pues la característica esencial a la que apunta la lectura cavelliana tiene que ver específicamente con la reunión (el re-casamiento) de la pareja “enredada”, más que con su enredo, propiamente. [N.E.]

Durante décadas no se cuestionó el que aquellos melodramas de Hollywood que he llamado de “la mujer desconocida” (*unknown woman*), se entendieran como meras instancias de las que en Hollywood son conocidas como “películas para mujeres” (*the woman's film*) o *weepies* (lloronas), películas como *Letter from an Unknown Woman* (con Joan Fontaine y Louis Jordan), *Gaslight* (con Ingrid Bergman y Charles Boyer), *Now, Voyager* (con Bette Davis y Paul Henried) y *Stella Dallas* (con Barbara Stanwyck).

Por qué y cómo estas películas del cine-arte llegaron a ser bienvenidas como miembros rutinarios de una forma conocida de entretenimiento, no es algo que pueda aceptarse sin tutía. Tal y como lo veo, la explicación recaba en una elucidación de por qué el cine, en tanto tal, ha permanecido sin un discurso digno de él; por qué, por ejemplo, sigue siendo mayormente ignoto para la filosofía. Escatimar estas películas no implica la candidez de no saber reconocer su poder estético, sino una forma activa de imponer una visión sobre, digámoslo, su punto de vista moral. Hasta la lectura más sofisticada de *Now, Voyager* como un abrazo a la patriarquía que da un respaldo crítico a los excesos comodificados y fetichizados de la sociedad capitalista tardía, depende del que se entienda que el personaje de Bette Davis —en su transformación de “Tía” solterona a audaz mujer de mundo— sacrifica su vida por la del personaje de Paul Henried y su hija básicamente huérfana. Mi contraargumento parte del notar que la idea de que esta mujer inteligente, poderosa e imaginativa se sacrifique por este hombre carenciado es precisa y expresamente la impresión que de ella se lleva ese hombre; de modo que mientras esta visión sea posible, uno puede muy bien preferir mirar a otra parte en aras de determinar qué es lo que la propia perspectiva que ella tenga sobre su comportamiento denota sobre sus deseos que, según mi lectura, tienen que ver con el que ella haya sobrevivido al hombre, con aspiraciones que van más allá del sentimiento de insuficiencia secuestrada que este mismo haya tenido con respecto al poder salvarla a ella, pese al agradecimiento que ella le guarda por sus encantadoras y atinadas atenciones previas, que le fueran a su vez benéficas. Es aquí donde ingresa la concepción particular del bien para la cual una clase indefinidamente grande de buenas películas se muestran

afines. Se trata de la concepción hallada en lo que he llamado perfeccionismo emersoniano (*Emersonian perfectionism*), concepción no muy considerada por la pedagogía moral actual en comparación al conflicto imperante entre, digamos, kantismo y utilitarismo.

En la medida en que se trata de un perfeccionismo, cabe decir **que tendrá algo que ver con la autenticidad para con uno mismo**, o, como en el título de Foucault, con el cuidado de sí mismo; es decir, tendrá que ver con una insatisfacción, y a veces una desesperación, del yo tal como está, de modo que se tratará de algo que implique un progreso en materia de autocultivación, junto a algún amigo cuyas palabras tengan el poder de ayudar a orientar ese progreso. Los románticos hablaron de la idea de convertirse en quien se es. Quizá pueda mejor describir esta versión de lo que llamo perfeccionismo emersoniano evocando los varios orígenes de mi interés en él, puesto que el sentido que le doy está aún desarrollándose.

Uno de estos orígenes estuvo en el que me preguntara –tras terminar de escribir un largo libro que en buena medida intenta reconciliarse con el suceso filosófico que fueron las *Investigaciones filosóficas* de Wittgenstein²–, sobre la experiencia de algo parecido a un fervor moral o religioso en ese texto, cosa por lo demás bastante evidente, pero parecería que característicamente sentida por los filósofos en la dispensa prevalente que se hace de la filosofía como un fastidio pedagógico. Es verdad que los alumnos que se adhieren con presteza a este aspecto del texto no están preparados para penetrar muy hondamente en sus contenidos. Ahora bien, algo del mismo fervor puede encontrarse en *Ser y tiempo*, de Heidegger, y de manera tan obvia que Heidegger tiene que detenerse repetidamente para prevenir que no está escribiendo una obra sobre ética. De modo que comencé a preguntarme qué tipo de obra es esa en la que el importe ético pareciera penetrante pero en la que la ética no llega a entenderse como un área de estudio separada, como si la filosofía misma fuese la que va poniéndole exigencias morales a sus adeptos.

² *The Claim of Reason: Wittgenstein, Skepticism, Morality and Tragedy* (Oxford: Oxford University Press, 1979) [traducida al castellano como *Reivindicaciones de la razón: Wittgenstein, escepticismo, moralidad, y tragedia* (Madrid: Editorial Síntesis, 2003)]. [N.E.]

Un segundo origen fue el perplejo descontento que me inspiró la lectura que hace John Rawls de Nietzsche como representante de un perfeccionismo esencialmente elitista o no-democrático, y que encontré que se basaba en la que era, para Rawls, una lectura inusualmente descuidada de una serie de citas, algunas de las cuales incluso mostraban a Nietzsche en su más íntima y harto explícita asociación a Emerson. Esto me llevó a articular aspectos de *La República* de Platón, obra paradigmática de perfeccionismo elitista, contra la perspectiva propuesta por los escritos de Emerson. En *La República*, la ética no se considera un área de estudios distinta de la epistemología, la metafísica y la estética, el alma es vista como si estuviera de viaje hacia el bien, un bien que requiere una liberación –dramatizada como un “volver la cara”– de su vida cotidiana; transformación que se inicia y se avanza a partir de un tipo doloroso de conversación con una figura más evolucionada que pone, a quienes se le acerquen, sobre un camino educacional. En su famoso ensayo “Confianza en sí mismo”, y acorde a lo interpretado, la figura evolucionada es designada como la del hombre auténtico a cuyo estándar nos sentimos atraídos, y cuya conversación educativa resulta ser el texto conversacional de Emerson en el que este, no obstante, asegura estarme devolviendo mis propios pensamientos rechazados; de modo que el proceso de leer el ensayo de Emerson resulta un ejercicio regresivo hacia uno mismo, como si se hubiera estado en trance. (No es de sorprender, entonces, que tanto Emerson como Heidegger se valieran del lema del “convertirse en quien se es” para referirse a la obra que pretenden que sus escritos describan e inspiren; tampoco debe sorprendernos que en las *Investigaciones* Wittgenstein no lo haga, pese a haber yo efectivamente argüido que su visión moral, en lo que él da con llamar “el retorno al uso cotidiano”, nos retrata como criaturas parlantes cuyas palabras crónicamente se nos escapan, como si estuviéramos, por tomar la imagen de Kierkegaard, “afuera”, es decir, no en casa, o no disponibles, o sin dar con nosotros mismos). La diferencia decisiva entre el punto de vista de Emerson y el de Platón radica en que el viaje del alma hacia sí misma no se percibe como un tramo continuo ascendente y dirigido hacia un punto de compleción, sino más bien como un zigzag de pasos discontinuos que siguen la guía de lo que Emerson llama “mi yo alcanzable pero inalcanzado” (como si hubiera un sabio en cada uno de

nosotros), idea que no proyecta un único punto de llegada sino apenas una voluntad de cambio, dirigida por aspiraciones específicas que, aún siendo rechazadas, pueden retornar impredeciblemente con fuerzas renovadas. El camino ya no es, pues, hacia la incorporación en una cierta condición social, sino hacia el poder juzgar tal condición. El sabio que llevamos dentro es lo que queda tras todos nuestros posicionamientos sociales.

Un tercer origen de mi interés en el perfeccionismo –el que me llevó a pensar que podría haber en esto una serie de ideas dignas de comunicarse– fue el reconocimiento de que el género de comedia hollywoodense que comencé a estudiar hacia mediados de los años setenta, aquellas a las que en *Pursuits of Happiness* llamo las “comedias de recasamiento”, desarrollaban ideas sobre el perfeccionismo emersoniano. (La presencia, en este género, del melodrama de la mujer desconocida prueba, a mi parecer, su derivación de su pariente cómico). Tomo como instancias clásicas de la comedia de recasamiento entre los años 1934 y 1949, *The Philadelphia Story* (con Katherine Hepburn y Cary Grant), *Bringing Up Baby* (otra con Hepburn y Grant), *Adam’s Rib* (con Hepburn y Spencer Tracy), *The Awful Truth* (con Grant e Irene Dunne), *His Girl Friday* (con Grant y Rosalind Russell), *The Lady Eve* (con Barbara Stanwyck y Henry Fonda), e *It Happened One Night* (con Clark Gable y Claudette Colbert), cada una dirigida por un maestro del Hollywood de la época: Howard Hawks, o George Cukor, o Leo McCarey, o Frank Capra.

Me pareció que había dos piedras de toque para esta conjunción de comedia y perfeccionismo: por un lado, la presión que hay en estas películas de ser convertidos, o transformados, en un cierto tipo de persona (la misma, pero otra); de otra parte, el que en estas películas, cuyos diálogos se encuentran entre las joyas del cine mundial, los intercambios de ingenio –así como también los de confrontación y cuestionamiento– dan prueba de una ausencia notable de conversaciones sobre problemas morales convencionales, como si las perplejidades de la vida moral ordinaria, o los asuntos de igualdad, o los conflictos de la inclinación para con el deber, o del deber para con el deber, o de los medios y los fines, no plantearan dificultades intelectuales para estas personas. Este indudablemente sospechoso segundo aspecto emerge en

varias formas. Es flagrante en la línea que cité de la apertura de *His Girl Friday* (“¿A qué viene aquello de la ética?”). Otra vez, en una secuencia de *Adam’s Rib*, después que Adam, el esposo, ha dejado a su mujer Amanda tras una riña amarga y hasta violenta sobre las diferencias entre hombres y mujeres, vemos a Amanda tomándose un trago junto al *playboy* de su vecino/cliente a través del pasillo. Los cumplidos enamoradizos que este le dirige no la impresionan, pero es a quien de momento le comparte su ansiosa impaciencia para con la súbita incapacidad de Adam de honrar el pacto de igualdad en su matrimonio. Cuando el vecino (Kip) sugiere que Adam podría sencillamente estar molesto por perder su caso en la corte ante ella –este es el primer plano del filme–, Amanda le devuelve una mirada fulminante de desdén y sigue con su diatriba, como si la atribución de malas intenciones a los actos del hombre con el que se casó apenas revelaran la atrofiada sensibilidad moral del propio Kip. Más entrada la película, cuando la pareja de protagonistas está reconciliándose, completan el intercambio privado que han venido manteniendo de manera intermitente en la oficina del contador mientras trataban de identificar posibles deducciones a su declaración de impuestos, a partir de la cual, y, para la sorpresa del contador, se apuran en salir de la oficina diciendo, por sobre sus hombros: “Oh, inclúyelo todo, nos encanta pagar impuestos”, como si el amañamiento moral de los pecadores de a pie estuviera muy por debajo –o lejos– suyo.

La otra piedra de toque que marca la moralidad de las comedias de recasamiento como el perfeccionismo de convertirse en una nueva y mejor persona se manifiesta en todo, desde cuando Cary Grant le dice a Rosalind Russell, quien cree haber regresado a ver a su ex esposo para decirle que deje de esforzarse por prevenir su divorcio y eventual matrimonio con otro hombre (cuando el hecho es que somos invitados precisamente a ver que ella ha regresado, lo sepa o no, para darle la oportunidad de impedirselo): “Te tomé cuando eras un palurdo con cara de muñeco y te convertí en un hombre de prensa”; a la exclamación de Katherine Hepburn en *The Philadelphia Story*, cuando se enfrenta al prospecto de casarse con otro hombre tras divorciarse –otra vez– de Cary Grant: “¡Oh, el serle de provecho al mundo!”. Cuando el otro hombre contesta diciéndole que esa vida no es para ella, que más bien debería ser

metida en un castillo y adorada, sabemos que sus días están contados. La exclamación fue una expresión del deseo de ser importante, de contar, como si requiriera nacer-en-el-mundo. Las palabras con las que cierra la película la encuentran declarando que se siente como un ser humano.

Pero si estas películas son estudios sobre el perfeccionismo, contamos entonces con un pequeño laboratorio a partir del cual estudiar la conversación moral, no como un intento de persuadir a alguien de asumir un cierto accionar, o como evaluaciones de instituciones sociales, sino como algo en lo que pienso a veces como previo y preparatorio al llegar a esos objetivos familiares de razonamiento moral, a veces como subsiguiente y suplementario a los mismos –verbigracia, la responsividad y examinación de un alma por otra–. Resulta previo en tanto nos provee de estudios respecto al posicionamiento que un agente moral reclama al enfrentarse a otro con sus juicios; resulta subsiguiente en tanto nos provee el espacio para evaluar el marco moral a partir del cual se viene razonando. La oclusión de esta particularidad de reclamar una posición en el encuentro moral fue, diría yo, la causa principal del desencanto y triunfo asociados al dominio que tuviera en la filosofía angloamericana la teoría emotivista del juicio ético (un análisis del juicio moral como el intento de usar la expresión de sentimiento como un poder mediante el cual conseguir que otro haga –o no– algo), durante las décadas de los cuarentas y cincuentas. Fue como si a los filósofos ocupados de reflexionar sobre la vida moral les hubiese acaecido una amnesia, o un deseo de librarse de, el hecho que tenemos reivindicaciones el uno sobre el otro, que importamos el uno para el otro, y a veces de maneras cuestionables. (Es este sentido de amnesia moral el que da pie a los capítulos sobre filosofía moral en mi libro, *Reivindicaciones de la razón*. Podría decirse que enfrentar al otro en el plano moral compromete a la propia identidad; caso contrario, implica un moralismo. Pienso en el momento en el que, en *Now, Voyager*, el personaje de Bette Davis responde a un discurso piadoso del personaje de Paul Henried diciendo “I simply don’t know you” [sencillamente no te conozco]. Y en el momento en *The Philadelphia Story* en el que Katherine Hepburn se detiene en pleno reproche moral, en el reconocimiento de que está repitiendo las palabras de otro, que ella no ha sabido merecer. O cuando, en *Viva Zapata!*, el Zapata victorioso que

interpreta Brando reconoce que se ha vuelto efectivamente sordo a los reclamos de justicia, en vez de su adalid). El perfeccionismo, podría decirse, se concentra en la demanda de hacernos, y convertirnos, en inteligibles los unos para los otros. Y supongo que no podría considerarse moral a cualquier punto de vista que no tuviese cabida para esta demanda.

El laboratorio de las películas pone a prueba el elitismo perfeccionista. Cualquier tendencia al perfeccionismo en la moral dirá algo sobre el cultivo de sí-mismo, pero tal como entiendo al perfeccionismo emersoniano, el realizar y comprobar estas ideas en la forma de una meta de refinamiento en las artes, o a través del desarrollo de un bagaje de dones o gustos intelectuales o espirituales (la visión filosófica común y corriente del perfeccionismo, supongo), resultaría tan denigrante a la idea como cualquiera de las filosofías particulares que ofrecen liberar el potencial de la persona mediante el logro de un gran negocio en el sector inmobiliario, o proveyéndola de un medio para convertirse en todo lo que puede ser. El progreso emersoniano no va de la rudeza al refinamiento, o de la bajeza a la prominencia, sino de la pérdida a la recuperación, o, como expresa Thoreau con contundencia, de la desesperación al interés, o, como más o menos vienen de plantear el tema Kierkegaard y Heidegger y Wittgenstein y Lacan, de la cháchara al habla. La deontología y el utilitarismo, tomados como derechos o bienes fundamentales, son, por decirlo de algún modo, competidores morales. El perfeccionismo no compite con ninguno, asumiendo en cambio que tiene un rival en ambos; sus competidores son sus propias e inacabables degradaciones –en tanto la filosofía no compite con la ciencia, sino más bien con la sofisticación–. (Es Polonio quien, como contrapartida del filosofar de Hamlet, recomienda a los jóvenes ser fieles a sí mismos: y el que sea precisamente él quien anuncia esta verdad la posiciona, ¿no?) Tampoco es, o debería ser el caso, que el cuidado del alma, por decir la devoción por la enseñanza y el aprendizaje representada en Sócrates, requiera el drama de la *Apología* de Platón, en la que se enfrenta la posición de Sócrates ante esta práctica del cuidado contra los representantes congregados de la polis, que lo amenazan con la muerte por las conversaciones de las que vive. Merece recordarse, ante esta escena glamorosa, la importancia de vida o muerte que implica la toma de una posición moral frente a uno mismo.

Pero supongamos que podemos ver, en el laboratorio del cine, la democratización del perfeccionismo, reconocer de qué somos capaces en el diario, reiterado y nada dramático enfrentamiento cotidiano que se llama *atención*. Vemos luego que en nuestros desaires a los otros, en una bajeza sin expresar o enmascarada del pensamiento, en la dureza de una mirada, en una mala interpretación deliberada, en el ensombrecimiento de la lealtad, en la **indiscriminación casual de loas o culpabilidad –en cualquiera de los** incontables signos de escepticismo ante la realidad y distinción del otro– corremos el riesgo de sufrir, o de asestar, pequeñas muertes cada día.

Observo que este modo de hablar del escepticismo y de las reiteradas pequeñas muertes es una caracterización de cómo pienso sobre aquello a lo que Wittgenstein se refería como a lo ordinario o cotidiano, definido o construido como el lugar al que, como más o menos dice, devolvemos las palabras tras la violencia ejercida sobre ellas a partir de la insistencia de lo que él designa como metafísico. Es el emblema de la filosofía que llega, repetida e inacabablemente, a un término, a medida que sus ilusiones de un significado mayor van expirando una a una. Lo que sucede aquí, donde la moralidad no implica un estudio aparte, es la inmersión en un fervor moral en el que nos jugamos cada palabra que emitimos, como si asumiéramos responsabilidad por el lenguaje en tanto tal, por el mundo compartido en su integridad. No sorprende, pues, que las parejas de las comedias perfeccionistas encuentren en el otro, y sólo en él, ocasiones para un soberbio y bullicioso jugueteo, haciéndose incomprensibles para los demás. (La sugerencia en este caso es que el rol del arte en el perfeccionismo es tanto un escudo contra nuestras aspiraciones morales –diríase, contra nuestra desesperación por alcanzarlas– como un recordatorio de ellas).

Entonces, ¿qué? ¿Diremos acaso que *deberíamos* no causarnos muertecitas diarias, y no usar a las palabras con violencia, en enajenamiento de nosotros mismos, o afirmar que hacerlo aminora el bien común? Estas tesis podrán parecer innegables, pero resultan también indecibles. ¿A quién pueden decirse? El hecho que expresen observaciones incontestables sobre nuestra conducta en el mundo puede provocar una desilusión con éste como escena para la vida moral, aún más dañina para una participación democrática que el cinismo moral.

El cínico tiene la energía que requiere el juego; el desilusionado, se hace a un lado. Si la desilusión ubica un punto de vista moral es porque en este estado podemos, no obstante, inferir un mundo, o un estado del mundo más allá de nosotros mismos, libre de las causas y las fuerzas de este estado; el mundo, no en el que converso en las ciudades y las granjas, como Emerson repite a Kant, sino el mundo en el que pienso. (Cómo exactamente es que la intuición kantiana de una humanidad que vive en dos mundos calza con esta sustitución de un mundo desilusionado por el mundo de la inclinación de Kant como el otro del mundo inteligible es un buen problema. Supongo que una forma de encararlo es a partir del reconocimiento de que en ambos casos el problema a mano tiene que ver con el hacer práctica a la voluntad: en el caso de Kant, el pensamiento carece de un incentivo que atraiga a la voluntad, en el nuestro, la voluntad es repelida por su propia ineficacia, su impotencia de efectuar un cambio. Al menos contamos con un destello de la dirección de una solución, verbigracia, que la primera movida debe de venir del otro. Esto puede parecer incompatible con la demanda de autonomía de Kant. Pero, ¿cuál es entonces el poder del modelo en el libro de Kant sobre la religión?)

Estos pensamientos son ante todo las respuestas que dirijo principalmente a los dos pequeños, pero ampliamente admirados, géneros fílmicos –de comedia y melodrama, respectivamente– que he mencionado, y que florecieron hace medio siglo, cuando la mitad de la población de los Estados Unidos iba al cine una vez a la semana y, lo que es más, a ver siempre las mismas películas. Emergen a partir de esto una serie de preguntas: ¿siguen haciéndose comedias de recasamiento? ¿qué significaría el que no fuera el caso? ¿podría ser que vengan desarrollándose otras tendencias fílmicas que sugieran más evidencias que respalden la idea de que el cine tiende a ser afecto a la moral perfeccionista? Y de haberlas, ¿qué de bueno tienen? Veamos adónde nos llevan estas preguntas.

Observo que, salvo implícitamente, no alcanzaré un cierto nivel de la cuestión sobre si lo que genera esta afinidad es el propio medio del cine (que tiene que ver con su poder transformador, su gusto por la improvisación, su registro del poder humano de la privacidad como la vitalidad de una persona para consigo misma, su proyección del mundo

como un todo, y demás), nivel que demanda una lectura detallada de secuencias que sólo las exposiciones o capítulos dedicados a películas individuales puede permitirse. Aquí sólo intento establecer el hecho de esta afinidad.

Si todavía se hacen películas que evocan la sensación general de una comedia de recasamiento –películas en las que un cierto tipo de celebración de intercambios verbales, nunca lejanos al tema de las bases del matrimonio entre una pareja que no puede ora disolverse o encontrar una estabilidad conjunta, volviéndola incomprendible al resto del mundo– no necesitan parecerse demasiado a los casos clásicos del género. ¿Cómo podrían, habida cuenta de que han cambiado el miedo al divorcio, la amenaza del embarazo, y el que las estrellas –tanto masculinas como femeninas– y los directores y escritores que las hacían prácticamente han desaparecido? Recordemos que las películas que tomo como representativas del género presentan narrativas en las que las características más resaltantes de la comedia clásica son renegadas: la pareja o parejas principales no son jóvenes e inocentes sino mayores, socialmente definidos y sexualmente experimentados; su tarea consiste no en juntarse, sino en volverse a juntar; si el padre de la mujer está presente, estará del lado del deseo de su hija, y no del de la ley (contrariamente a lo que sucede en *A Midsummer Night's Dream*, por citar un caso); el drama no presenta la amenaza de la muerte sino que arriba en cada instancia a una indagación sobre el divorcio, cuyo decreto amenazaría de muerte (o retaría la vida) de la propia felicidad; la barrera contra el matrimonio es, acordemente, interna más que externa, y el sobreponerse a ella exige el progreso de un tipo particular de conversación educativa, que se vale de un distintivo coqueteo entre placer y dolor. El que la pareja no tenga (¿de momento?) hijos concuerda con el que esté sujeta a ciertos brotes de comportamiento estafalario o surrealista, uno podría incluso designarlos brotes de, o reversiones a, la propia infancia (la pareja entona una serenata a un leopardo sobre un tejado; el marido da la mano a un paraguas; en otro lugar, amenaza a su mujer con una pistola de regaliz). El rastro de violencia que se expresa en cada una de estas comedias predice al género emparentado del melodrama, en el que las mujeres –a las que considero hermanas de las mujeres de las comedias–, no pueden o quieren ceder a los hombres que han encontrado y con los que podrían

UNMSM

conjugar su búsqueda de la felicidad, optando, en cambio, por una vida propia que rechaza al matrimonio tal como es. En lugar de una conversación educativa, los intercambios en los melodramas están llenos de ironías asfixiantes.

Algunas películas recientes se esfuerzan, no obstante, por mantener algo similar a una superficie recasamentera (*The Mirror has Two Faces*, con Barbra Streisand y Jeff Bridges, en la que el asunto implica el combinar educación y conversación con las alternancias de la sexualidad; o *As Good as It Gets*, con Jack Nicholson y Helen Hunt, en la que un hombre que tolera recibir comida de manos de una sola mujer con la que riñe incesantemente, aprende a hablarle y a dejarse conmover por ella), y hay por lo menos una película que recuerde (*The Sure Thing*, con John Cusack) que alude reiteradamente –y conté ocho veces- a momentos o circunstancias específicas a la comedia clásica de recasamiento *It Happened One Night*. Pero aún cuando el rol cultural de la película se haya visto menguado por una serie de razones, y yo mismo, siendo apenas un miembro de varios públicos de cine fragmentados que no se mantiene fielmente al tanto del cine estadounidense, puedo recordar de forma inmediata y a estos efectos *Moonstruck* (con Nicholas Cage y Cher), *Tootsie* (con Dustin Hoffman y Jessica Lange), *Sleepless in Seattle* (con Tom Hanks y Meg Ryan), *Clueless* (con Alicia Silverstone), *Groundhog Day* (con Andie McDowell y Bill Murray), *Crocodile Dundee* (con Paul Hogan y Linda Kozlowski), *Working Girl* (con Harrison Ford y Melanie Griffiths), *The Savage Heart* (con Marisa Tomei y Christian Slater), *Inventing the Abbotts* (con Joaquin Phoenix y Liv Tyler), *Four Weddings and A Funeral* (con Hugh Grant y Andie McDowell), *My Best Friend's Wedding* (con Cameron Díaz y Julia Roberts), *Everyone Says I Love You* (con Woody Allen, Goldie Hawn y Julia Roberts), *Cookie's Fortune* (la película de Altman con Glenn Close, Joanna Moore y Liv Tyler), cada una de las cuales provee una interpretación de alguna u otra característica del argumento de recasamiento, por ejemplo, cada una tiene una secuencia de cierre digna de un ensayo ambicioso. Separo un par de películas más con John Cusack, *Say Anything* (con Ione Skye) y *Grosse Pointe Blank* (con Mimi Driver, comedia de recasamiento tan negra como *His Girl Friday*) como integrantes, junto a *The Sure Thing*, de un esfuerzo por explorar una cualidad en la sensibilidad de actores particulares, varón y mujer, que forma parte del quid de

las comedias clásicas, pero que no atiende de manera característica a los proyectos filmicos aislados de hoy en día.

El trío de Cusack también enfatiza una diferencia más entre la comedia temprana y reciente de recasamiento. Las parejas recientes parecen por lo general demasiado jóvenes como para imaginar el futuro —y no digo incapaces de imaginar *su* futuro, dado que después de todo el vivir con el futuro abierto es la esencia misma de la aventura, la disposición para el riesgo, la vida incierta y sin certezas, que marcan a la pareja de recasamiento antigua—, sino incapaces de imaginar que habrá un mundo social habitable en el que puedan arrojarse a la propia aventura. (Pongo a un lado aquí, de poderse, el terror ante el desastre atómico o ecológico). Se trata de una inhabilidad para entender aquello a lo que Nietzsche se refiere cuando afirma que la filosofía, de continuar, o más bien de “llegar”, habría de ser del futuro; aquello a lo que Emerson, siguiendo a Wordsworth y a Milton, se refiere al implorar por “un nuevo día” o “un nuevo amanecer al mediodía” (“A new dawn at mid-day”), es decir, una convicción renovada en que un cambio genuino en las circunstancias de la existencia humana es factible, y que no se está destinado a desear una reiteración sin cambios en las instituciones, incluyendo al matrimonio entre estas, que han generado el presente estado de fijación y desazón preparado por la generación anterior.

A grandes rasgos, describo a la pareja de recasamiento antigua como dispuesta a rehusarse a una inocencia narcisista a cambio de una experiencia mutua, digna de tenerse y compartirse. La pareja más joven no parece encontrar el modo de asegurar su privacidad, su misteriosa intimidad, sin preservar a la vez su inocencia. ¿Es esta acaso una nueva fragilidad, o un nuevo sentido de la fragilidad, de parte de la juventud? Se corresponde a películas recientes de genios niños (o adolescentes) como *Little Man Tate*, *Searching for Bobby Fischer*, *Good Will Hunting*, y creo que *The Matrix* hace también su aporte a estos efectos. Comprendo que su interés radica en presentar al genio como una metáfora de la singularidad, para lo que antes llamáramos al sabio-en-cada-uno, y sin el cual uno no puede convertirse en lo que es; siendo esta una negación de cajón del elitismo al entenderse como universalmente distribuida, aunque mayormente enterrada por la distracción y el conformismo.

La desazón ante el mundo a la que me referí (frecuentemente parodiada en la comedia de recasamiento en la figura de la madre del hombre que por un momento parece una alternativa a la pareja digna, pero desesperante, de la mujer) es lo que subrayé como un desencantamiento con el mundo como escenario para la vida moral. Que hayamos llegado aquí a una idea de la juventud o del genio joven como emblemático, no de un deseo de exención de una vida moral, sino como una forma de salvarnos para ella, nos trae a la próxima pregunta que tengo en reserva, a saber, si es que hay otras tendencias actuales del cine que sugieran un coto de buenos filmes para la perspectiva del perfeccionismo moral.

Parecería haber un número realmente notable de nuevas películas (dentro de mi experiencia limitada) que se ocupan de la búsqueda de trascendencia, de dar un paso hacia un ambiente opuesto o transformado, ya no tanto para convertirse en otra persona, o marchar hacia un yo irrealizado, o transformarse en quien se es, si no para ser reconocido por quien se es, al tener o dar acceso a otro mundo. Esta es una característica notable de las comedias de recasamiento a la que llamo, a partir de su modelo en el romance shakesperiano, el mundo verde (*the green world*), sitio para la toma de perspectiva desde el cual los nudos de la confusión cómica son desatados, y lugar que en cuatro de las siete comedias de recasamiento proverbiales se llama –y me place recordarlo– Connecticut, siendo por lo demás un sitio que resulta difícil de ubicar y llegar. La secuencia con la que abrí, de *His Girl Friday*, en un cuarto cerrado de prensa, es la variante negra del posicionamiento sobre el mundo verde. Este es un lugar desde el que se irrumpe en el mundo ordinario, en el que la belleza y el aislamiento se enlazan para revelar un atisbo de comunidad y la posibilidad de un cambio. Y es aquí también donde los otros dos momentos que invoqué en mi apertura se cruzan con este. La mujer en la película de Rohmer, como es típico de sus historias sobre las cuatro estaciones, descubre en un momento y escenario de su vida sin mayor suceso aparente, un evento que entendemos tiene el poder de la conversión, que podría designarse como una sensación de trascendencia, –no en tanto acceso a otro mundo, necesariamente, sino como irrupción respecto a lo que se asume de este mismo. La niña en la película de Jarmusch, al infligir una especie de herida imaginaria en el asesino de su amigo a partir de su identificación con el amigo muerto, pautó una

sincronía entre dos mundos. Ese amigo venía viviendo bajo el código de lo que él llamaba “el mundo antiguo” del samurai clásico (tal como lo entendiera), y esto le permite ser asesinado como parte de ese mundo casi extinto; sin embargo, la niña ha absorbido, y con ello renovado, a partir de la amistad y el texto que él le transmitiera (un texto titulado *Rashomon*), el sentido de que al mundo actual no se le debe permitir representar todo lo que deseamos.

Hollywood siempre ha tenido un olfato para los mundos contrastantes del diario vivir y de lo imaginario (jugando con las dos posibilidades primordiales del cine, es decir, el realismo y la fantasía) desde *The Wizard of Oz*, pasando por *Lost Horizon* e *It's A Wonderful Life* hasta, ya en años más recientes, *The Matrix* (versión más o menos surrealista/Zen de la idea kantiana del mundo visible como ilusión y del mundo real inteligible como contenedor de la verdad de sus orígenes) y *Being John Malkovich* (en que la contingencia del ser quien se es va concretándose al descubrir el modo de convertirse en otro a través del espejo), y *Fight Club* (en la que al mundo de la insaciable identificación masculina de agresividad e intimidad se le permite una expresión tan persistente que, como el equivalente individual de la guerra, se vuelca en contra de su creación), *Dogma* (en que una nueva desobediencia en el cielo, vuelta posible por un Dios inadvertidamente oculto desde hace demasiado tiempo, amenaza con destruir la existencia), *Waking the Dead* (en la que las ansias de amor y las aspiraciones de amores perdidos alcanzan el límite de la alucinación, y con él, el de una posible locura, finalmente reconciliados en una aceptación de la continuidad entre lo real e irreal, o el hecho y la fantasía), y, como instancia conclusiva de esa ansia, otra vez la influencia de *Groundhog Day* (en la que esa ansia es lo suficientemente fuerte como para merecer, y sobreponerse a, una reiteración nietzscheana de los días, o de un sólo día, en la que la perfección o la hazaña de una oferta de amor requiere y satisface un eterno retorno de pasos hacia un ser inalcanzado). En todas estas películas de gran interés, inteligencia y pasión, se precipita una crisis para exigir un nuevo comienzo, una nueva oportunidad. Quizá sirva añadir que tres de los cinco nominados al Óscar a Mejor Película de este año (2000) tratan sobre mundos contrarios a lo que Emerson llama el “mundo de conformidad”, a saber, *American Beauty* (en la que el deseo por y comprensión

de la promesa americana de belleza lanza a un hombre cada vez más desesperado, desde una búsqueda de juventud hasta el anhelo de un poder de expresión transformador, representado por los pétalos de rosa que ya no sólo cubren al mundo sino que manan de su propia boca, volviéndolo incomprensible y alarmante para América; y en la que una pareja joven, también incomprensible y alarmante en formas no desemejantes a las que de una pareja recasamentera, se abandonan al cuidado de un submundo neoyorkino afín a ellos, revirtiendo el patrón de irse desde Nueva York al campo), *The Sixth Sense* (en que el genio de un niño para percibir/alucinar otro mundo sólo puede ser curado por otro, que pertenece a ese mundo), y *The Cider House Rules* (en la que las reglas de una residencia para inmigrantes, o las leyes para una nación de inmigrantes, debe quebrarse si los indeseados y los huérfanos han de poder hacerse de una vida de la única manera en la que a menudo pueden, es decir, en un lugar aislado, poblado de indeseables y de huérfanos).

Sin saber si esta serie de ejemplos vaya a parecerles, en su arbitrariedad, un poco accidentada, o hasta sugerente de un número indefinido de instancias afectas, recuerdo haber observado, en *Pursuits of Happiness*, que la comedia de recasamiento guarda relación con las películas de horror en tanto en ambas figura la idea de la transformación del ser y el mundo (idea que puede resultar gloriosa, tenebrosa o ambas cosas a la vez), y nos recuerda también a ese gran campo del musical hollywoodense que pivota sobre la idea de un mundo ordinario que está a un mero paso de una armonía extática (característica especialmente notable en las coreografías de Fred Astaire, que por lo general suceden a partir de eventos u objetos cotidianos –un paseo junto al río o bajo la plataforma de un tren, cobijándose de la lluvia, patinando, jugando al golf, limpiando el piso o saltando sobre sillas sobresaturadas).

Las películas de Eric Rohmer (uno de los dos grandes directores aun vivos de la Nueva Ola francesa) son importantes para mi intención de perseguir la idea de la afinidad del cine con el momento trascendental que está aún por revelarse y no sólo por el hecho de que tal momento sea la marca de su cine, sino de que además va de la mano de su creación de superficies en las que nada que se preste a llamar la atención sucede, de modo que pueda parecer que uno mismo no puede determinar con

qué interés sigue narrativas en las que pasa tan poco –una visita, un paseo en auto, una conversación en una tienda, una cita cancelada por teléfono, un encuentro en una estación de tren, un nado. Me parece que sus películas representan descubrimientos del aburrimiento y de la amenaza del mundo ordinario, a la altura del sentido que otorga Wittgenstein al deseo de la filosofía a la vez de lograrlo y escaparse de él. Como esto tiene en verdad tanto que ver con cómo entiendo la motivación hacia el perfeccionismo, o, por ponerlo de otro modo, cómo la idea de la ética, en tanto estudio aparte, es suplantada en obras como las *Investigaciones* o *Ser y tiempo*, y no habiendo dejado tiempo en que seguirla, me consuelo, antes de cerrar, con notar la dirección de una indagación que quise concentrar para esta ocasión en lo tocante a los retratos de perfeccionismo moral y cotidianeidad que preocupan a esas definitivas novelas de vocación y vida doméstica de Jane Austen y George Eliot.

Como garantía de trabajo a futuro, cito el aria climática de *Mansfield Park* de Austen, en la que Edmund comunica a Fanny el suceso que le revela la falsedad de uno de sus objetos de amor, a la vez que lo despierta a la realidad del otro, a saber, la fuga de Henry Crawford con la hermana casada de Edmund –o más bien, el suceso de la reacción de Mary Crawford al evento que confirma, para Edmund, su imposibilidad como objeto de amor y matrimonio. Su falla se revela en su enojo para con su hermano por nada más que la insensatez de su acto. “¡Imagina qué habré sentido!”, Edmund le exclama a Fanny. “Hacerle campaña tan voluntariosa y libremente, con tanta frialdad! –Ni reticencia, ni horror, ni feminidad– ¿por así decirlo? ¡Ningún aborrecimiento por pudor!... Lo vio tan sólo como una insensatez, y una insensatez sellada sólo por su desenmascaramiento... ¡Oh, Fanny, fue la detección, y no la ofensa, lo que ella reprobó. Fue la imprudencia... –Los suyos son defectos de principio, Fanny, de una sensibilidad viciada y una mente corrupta y retorcida”. En pocas palabras, Mary Crawford es repudiada por su visión utilitaria del adulterio. Pero la exigencia un tanto histérica de Edmund de horror y asco parecen, a mis ojos, incitar –no diré el repudio– más sí la sospecha del narrador, de una moralidad de principios opuesta. “La amistad de Fanny era todo cuanto le quedó de qué agarrarse”, la misma prima Fanny a quien había conocido toda la infancia (factor significativo en la comedia de recasamiento), y a quien había educado en

el arte de medir la armonía y el encanto de la vida mediante la prueba de lo que llamaban *stargazing* (mirar a las estrellas). El párrafo final de la novela afirma que Fanny llegó a considerar su vida y la de Edmund en *Mansfield Park* como “del todo perfecta”. Pero se trata de una perfección con la que los lectores sienten una especie de reserva, como si –y en contraste a otros de los matrimonios principales del universo austeniano– este señalara el fin, y no el comienzo, de una aventura espiritual tan dependiente de la conversación (tema obsesivo en *Mansfield Park*) como lo requiere el matrimonio entre mentes auténticas.

Ya no sentimos aquí lo que George Eliot llama la defensa del mito al dejar que Daniel Deronda diga que la historia ha sido “como una palabra apasionada –una imagen extrema de lo que sucede cada día– la transmutación del ser”. En una adaptación reciente de *Mansfield Park* a la pantalla grande, se asume que el final sancionador de la historia está de alguna forma atado al que su mundo repose, invisiblemente, sobre una economía esclavista, la labor (que se menciona reiteradamente en la novela) se hace muy vistosa mediante un giro en la trama que hace que la enfermedad del hermano de Edmund sea contraída en su viaje a la plantación de la familia en las Antillas, de la que retorna con un portafolio de dibujos de los horrores de la esclavitud descubierto por Fanny mientras lo cuida durante su convalecencia. Solo informo que, para mi sorpresa, encontré en esta flagrantia visual una lectura excelente de algo que la prosa de Austen parece, efectivamente, sugerir.

El sentido que tiene Jane Austen de subvertir lo ordinario me trae esencialmente al final, que es formular alguna respuesta inicial a la pregunta sobre cuál es el bien de esa especie de película sobre lo ordinario-transcendental a la que llamo la comedia de recasamiento. Puedo dar una especie de respuesta importante al volver a invocar mi insatisfacción con la articulación que hace Rawls del perfeccionismo nietzscheano, agregando una observación más respecto a esa obra que marcara época. Bien entrada *A Theory of Justice*, Rawls observa que la adopción de su teoría lo pone a uno en posición de reclamar estar “más allá del reproche”, en efecto, un esfuerzo humanitario por dar respuesta a cómo vivir cuerdamente, sabiendo que el reclamo de justicia, en cualquier sociedad actual, será desatendido en cierto grado, porque cualquier sociedad

actual existe en un estado no estricto, sino más bien parcial, de conformidad para con los principios de la justicia. Juzgar cuán parciales o distantes sean estos de esa conformidad estricta, depende de nosotros. (En mi recuento del perfeccionismo emersoniano, resumo esta idea diciendo que la sociedad merece nuestra lealtad si mantiene una justicia lo suficientemente buena como para aceptar su propia crítica y reformarse **a partir de ella**. Descubro, para mi desilusión, que se me malentendió espectacularmente, como si hubiera dicho que nuestra sociedad actual tiene bastante justicia tal como está, y punto. Esta es una imposición). Yo afirmo que decir que estoy “más allá de todo reproche” es indecible, o decible solo a partir del moralismo en cuanto toca a la conversación en torno a la justicia. Si alguien presenta un reclamo a la sociedad por envidia o codicia u ociosidad o enojo, y así en adelante, entonces uno puede replicar a esos efectos. Y si alguien renegara que nuestra sociedad está poseída de suficiente justicia como para merecer lealtad, entonces uno puede responder que sigue acatándola. Pero habida cuenta de que el consentimiento significa, para mí, algo dirigido a una vida en común con una justicia en cierto grado irrealizada, ese ya no está reclamando “más allá de todo reproche” sino reconociendo que su propia existencia social queda comprometida. La vida de las parejas recasamenteras, entre las películas de vidas que buscan la existencia de lo trascendental, llega a un momento en el que deben reafirmar sus matrimonios devolviéndolos intactos, a la participación del mundo real, y dando pruebas de la fe, o percepción, con la que expresan su consentimiento a la sociedad, como una en la que la vida moral del mutuo cuidado es factible, y digna de un despliegue de felicidad suficiente como para entusiasmar a otros a empujar sus vidas aún más lejos, como si la felicidad en democracia fuese una emoción política y una pareja pudiese asumir la representación de un futuro general. *La República* se pregunta si la vida injusta puede ser feliz. La comedia de recasamiento se pregunta si la vida con justicia suficiente, es decir, la vida en compromiso, puede ser suficientemente feliz. Esa comedia de recasamiento sigue invocándose en el cine, y, si es que no ha sido exactamente continuada, sí ha ameritado—como vengo sugiriendo— el seguir deteniéndose en ella.

Para concluir: se me ha sugerido que no debería insistir en llamar al perfeccionismo, tal como lo entiendo, una teoría moral en lo

absoluto, pareciera que porque no invoca principios o exige cálculos que se apliquen universalmente, a todos y cualquiera, sin importar su posición o su predicamento (si el aborto o la acción afirmativa están equivocados, entonces están equivocados, sin importar quién entre en la cuestión); el perfeccionismo, en cambio, trata a cada vida como única. Si cada acción, o vida, tiene un polo singular y un polo universal (Emerson diría representativo), la perfección repica en ese singular. Pero no se vale de ese énfasis como motivo de exención de la representatividad. Bien puede retar a la universalización de varias formas, por decir, rehusarse a principios morales como mandamientos (nunca mentir, matar o romper una promesa, o inhibir el derecho a opinar ajeno, o abortar), pero se dedica a una demanda indispensable para cualquier teoría moral, verbigracia, el deber de hacerse inteligible (es decir, de articular las razones para una acción) para aquellos en cuyas vidas interviene nuestra acción, o ante aquellos a quienes corresponde desafiar nuestra razón. Pues el perfeccionismo no niega la severidad de la moral; es más, ensalza el que la vida moral comprometa un enfrentamiento inevitable, y que la violencia inherente a este enfrentamiento no se neutralice por el solo hecho de que un cierto juicio se imponga en un cierto caso. La confrontación con el otro juzga una posición respecto a la otra, tanto como juzga el proceder del otro (el lanzamiento y el aterrizaje de una roca). La postura moral –o llamémoslo el tacto moral; o quizá la torpeza moral– es un tema en tanto la moralidad no debería tenerse en ceremonia. Imaginar a una sociedad en la que pudiéramos quedarnos a solas con nuestras conciencias sería imaginar una sociedad en la que la pena, el terror, y la risa del teatro serían incomprensibles; o, por decirlo de otra manera, en la que el nexo entre motivo, acto y consecuencia resultaría perpetuamente transparente y nuestros intereses, internos y externos, estarían siempre de acuerdo, de tal forma que el arrepentimiento, la incapacidad de respuesta, la renuncia, nos serían tan desconocidos como el miedo a Sigfrido. Como la existencia humana no es así, el momento de la intervención moral, la iniciación de la conversación moral, tendrían que parecernos en verdad fatídicos.

(Traducción de Mónica Belevan)

SEIS POEMAS / Emilio J. Lafferranderie

1

Lo mismo que informar
el desgaste y la voluntad
el sino de un pensamiento

sumar diferencias y decidir
un itinerario y un molde menor

episodios incapaces de analogías
materiales dispuestos a perder

un cambio un estudio al fin

obviar raíces giratorias
hallar el progreso en una vocal

2

indicar el accidente
establecer un campo de vencimientos

una continuidad de objetos lisos
capaz de celebrar las omisiones

considerar
la aceptación de una constante
lo apto fingiendo una fisura

áreas encontradas sobre la sed
acciones de una aspereza mejorada

3

nada suficiente por agregar
circunstancias sin procedencia
estrellas precarias

caminos nunca observados de ingeniería

por un lado tímidos tejidos
enormes costuras blandas
y un pliegue en paz abandonado

un manuscrito un alambre en desuso
el día sin fines exteriores
la opción por regiones no restauradas

4

mapas de vientos sedentarios

la estructura del llano
las cosas riéndose sin exigir nada

siempre hubo exactamente eso

suelos privados de señas
prácticas perfectas de inanición

el ejercicio de no suponer epígrafes
ni prescribir comparaciones

una serie entonces expuesta

decir el mínimo de un poblado
hacer de un segmento el único volumen

5

el sentido del método
el sitio de una superficie

saber separar un muro
contar cursos inestables

de una experiencia un corte
de un cielo una línea paralela

o un incidente para no rescatar

algo capaz de distinguir un terreno
algo respecto a un solo plano

6

son envíos no imitados
marcas felices de atenuarse

habitaciones por fraccionar
aspectos de un mismo lapso

el objetivo es una tipografía
pensar trazos de un sueño discreto

por todas partes
por una función menos

la boca decreciente
la falta de iniciativa de cualquier signo

EL OJO QUE LLORA, LAS ONTOLOGÍAS DE LA VIOLENCIA Y LA OPCIÓN POR LA MEMORIA EN EL PERÚ / Paulo Drinot

La polémica que surgió sobre la escultura de Lika Mutal, *El ojo que llora*, me provoca una serie de reflexiones sobre las opiniones que se vertieron en ese momento. Me interesa en particular pensar en qué medida el debate refleja la existencia de dos interpretaciones sobre la violencia que vivió el Perú durante las décadas de 1980 y 1990, es decir dos maneras de pensar la historia reciente del Perú. Estas interpretaciones, sostengo, no son identificables con análisis específicos o con posiciones ideológicas (aunque puedan existir coincidencias). No corresponden a una posición de derecha y otra de izquierda. Corresponden sí a ideas que nutren análisis concretos. No pretendo hacer aquí un estudio detallado de estos análisis. Pero creo útil apuntar a estas ideas subyacentes y a veces no del todo articuladas por los analistas que las emplean. Sostengo que estas ideas dan lugar a conclusiones distintas sobre las causas de la violencia, las responsabilidades y culpabilidades de los actores violentos y no violentos, y sobre cómo la sociedad peruana en un contexto de post-violencia debe enfrentar el pasado violento reciente. Termino con una reflexión sobre los límites que presenta el enfrentar el pasado a través de la memoria en el contexto peruano. Pero quiero comenzar con un breve repaso de la polémica sobre la escultura.

LA POLÉMICA

El 3 de enero del 2007 los peruanos despertaron con la noticia de que existía un monumento al terrorismo en el Perú. El titular del diario *Expreso* no dejaba espacio para dudas: “¡Existe un monumento a terroristas!”. El breve artículo, firmado por Iván Pisua, informaba, en un lenguaje que se ha vuelto tristemente común en cierta prensa escrita, que

el monumento había sido construido “por la nefasta Comisión de la Verdad (CVR) creada por la izquierda caviar que se trepó al poder a la sombra de Valentín Paniagua y Alejandro Toledo”.¹ Según el periodista, el monumento consistía en “una escultura rodeada por círculos conformados por piedras pequeñas que han sido grabadas con nombres de terroristas mezclados con nombres de víctimas inocentes”. El artículo señalaba que Luis Enrique Ocrosopoma, el alcalde de Jesús María (el distrito donde se ubica el monumento, en el Campo de Marte), había declarado que los vecinos del distrito “están indignados con esta situación” y que era necesario “resguardar los derechos de los vecinos, y eso implica el derecho a la vida. Estamos en contra de cualquier acto de violencia, y por eso rechazamos homenajes a los delincuentes terroristas que cometieron crímenes execrables”.

Lo extraño de este titular es que el monumento en cuestión no era otro que *El ojo que llora* de la escultora Lika Mutal, inaugurado hacía más de un año, el 28 de agosto de 2005. Según la página web de la organización de derechos humanos APRODEH, Mutal, inspirada en la exposición fotográfica *Yuyanapaq* organizada por la Comisión de la Verdad y Reconciliación, había pensado al diseñar su obra “en el diseño de una escultura que, aparte de ser un homenaje a las víctimas, sea un instrumento eficiente para lograr que la población tome mayor conciencia sobre lo que pasó en el Perú durante los años del conflicto armado interno, así como para promover la reflexión e invitar a la memoria y la construcción de un Perú más justo, democrático y solidario”.² El monumento, entonces, que tiene al centro una roca de donde brota agua a manera de lágrimas, había sido pensado como “un espacio destinado [a] honrar y preservar la memoria de todas las víctimas, así como a conocer la historia peruana reciente”. La escultura, señala la página web, es la obra central de un espacio mayor, llamado *La alameda de la memoria*, que ha de incorporar “espacios adicionales destinados a proporcionar información sobre el período de guerra interna ocurrido en los años mencionados y a presentar los ‘Quipus de la memoria’ elaborados en

¹ *Expreso*, 3 de enero del 2007. Quiero agradecer a Víctor Vich por haberme proporcionado su archivo de recortes periodísticos sobre este tema.

² <http://www.aprodeh.org.pe/ojoquellora2006/index.html>

el año 2005 como parte de un esfuerzo nacional de sensibilización y reparación simbólica a las víctimas de la violencia política que comprendió un recorrido por la ruta del camino inca (Cápac Ñam)". Informa además la página que el proyecto "reúne los esfuerzos de diversas instituciones de la sociedad civil y de la Municipalidad de Jesús María, quien aceptó implementar la propuesta en el Campo de Marte".

¿Si el monumento ya existía en agosto del 2005 y si la Municipalidad del distrito había colaborado en su realización, cómo explicar el titular de *Expreso* y las declaraciones del alcalde? La explicación recae en el fallo de la Corte Interamericana de Derechos Humanos, la instancia judicial más alta en la región, sobre la matanza ocurrida en el penal Castro Castro en 1992, emitido el 25 de noviembre del 2006. El fallo, de casi 200 páginas, concluía que el Estado peruano había violado, entre otros derechos, el derecho a la vida de 41 personas, y establecía que éste debía indemnizar a los deudos de los muertos y "dentro del plazo de un año, realizar un acto público de reconocimiento de su responsabilidad internacional en relación con las violaciones declaradas en esta Sentencia en desagravio a las víctimas y para satisfacción de sus familiares, en una ceremonia pública, con la presencia de altas autoridades del Estado y de las víctimas y sus familiares, y debe difundir dicho acto a través de los medios de comunicación, incluyendo la difusión en la radio y televisión".³ Al mismo tiempo, la CIDH establecía que "El Estado debe asegurar, dentro del plazo de un año, que todas las personas declaradas como víctimas fallecidas en la presente Sentencia se encuentren representadas en el monumento denominado 'El Ojo que Llorá', para lo cual debe coordinar con los familiares de las referidas víctimas la realización de un acto, en el cual puedan incorporar una inscripción con el nombre de la víctima como corresponda conforme a las características de dicho monumento".

El fallo de la CIDH causó revuelo en el ámbito político peruano y en la opinión pública. El presidente Alan García, haciendo uso de un lenguaje que recuerda la retórica antiaprista de la época de las dictaduras de Oscar Benavides (1933-1939) y Manuel Odría (1948-1956), señaló que "resulta indignante que un tribunal haya llegado a esta conclusión

³ <http://www.corteidh.or.cr/casos.cfm?idCaso=258>

que lastima a un país que fue víctima de la insania y de la forma diabólica de destrucción de una secta que quiso destruir a nuestra Patria".⁴ Según García, el Perú no acataría el fallo ya que era un sinsentido dado que establecía que las víctimas deberían pagar a los victimarios: "si la Corte quiere sancionar a los responsables, que lo haga, pero el pueblo ha sido agraviado y no se le puede obligar a pagar, con sus impuestos, cientos de millones a personas que destruyeron el país". En relación al acto simbólico que la CIDH pedía hacer, el mandatario, quizás confundido por la referencia al monumento de Mutal en la sentencia, señaló con un toque de sarcasmo mezclado con bravura, "supongo que será la propia corte la que venga a construir, porque no va a encontrar a un solo peruano que quiera poner un ladrillo a favor de los asesinos del Perú".⁵

Muchos vieron el fallo como un grave error y hasta como un acto pro-senderista. El representante peruano ante la OEA, Antero Flores Aráoz, señaló que "sabemos que muchos de ellos eran terroristas, por lo que aceptar o disponer que se les haga un homenaje y se les indemnice, me parece francamente un exceso".⁶ Según el cardenal Juan Luis Cipriani la CIDH había demostrado con el fallo "una clara ideología a favor del terrorismo".⁷ El director del diario *Correo*, Aldo Mariátegui, utilizó el fallo para ejercitarse en su deporte favorito (acusar a una fantasmal izquierda "caviar" de todos los males del país) y publicó un texto titulado "El ojo que llora es de Hidrogo" en el que reclamaba a periodistas e intelectuales de izquierda su silencio en torno al "policía Hidrogo [...] el mártir, al que durante la toma de Castro Castro los senderistas le arrancaron los ojos y le hicieron mil barbaridades más antes de que lo rescaten y se muera por piedad divina seguramente".⁸ Según Mariátegui, "Hidrogo no existe para ellos, a pesar de que siguen viviendo tranquilos y pueden opinar dislates como que se acate ese estúpido fallo gracias a gente como Hidrogo, abogar para que les den plata y homenajeen a los que le arrancaron los ojos. No, Hidrogo no existe tampoco para el Estado peruano, que no ha

⁴ *Perú21*, 31 de diciembre del 2006.

⁵ *Perú21*, 10 de enero del 2007.

⁶ *Correo*, 2 de enero de 2007.

⁷ *Perú21*, 31 de diciembre de 2006.

⁸ *Correo*, 8 de enero del 2007.

cumplido con los míseros S/.35 mil –claro, no son US\$50 mil porque no es un terrorista– que le deben a la viuda, a la que algún miserable ha amenazado encima de muerte”. Mariátegui concluía “es que los pobres Hidrogos salvaron a este país, ‘habitado por desconcertadas gentes’ como bien decía Piérola. ¡Qué vergüenza!”.

A estas opiniones se opusieron otras que defendían el fallo, señalando que correspondía al Estado ubicarse siempre dentro del marco de la ley, lo que implicaba reconocer sus errores pasados, la jurisdicción de la CIDH en esta materia, y la necesidad de acatar sus sentencias. Un comunicado publicado en varios diarios y firmado por Mario Vargas Llosa, Gustavo Gutiérrez, Fernando de Szyszlo, y Julio Cotler entre otros, sostenía que “así como corresponde realizar juicios justos que lleven a condenas severas a los criminales, corresponde igualmente reconocer sus propios errores y crímenes, sancionar a los responsables y reparar el daño cometido según lo mande la ley. Lo contrario equivaldría renunciar al Estado de Derecho que precisamente los terroristas pretendían destruir. Esto no significa de modo alguno equiparar a las víctimas del senderismo con sus victimarios terroristas. Implica demandar del Estado un comportamiento que esté a la altura ética y legal que lo definen como democracia”.⁹ Asimismo, Javier Ciurlizza, ex secretario ejecutivo de la CVR, indicó que “el hecho que un terrorista se amotine y tome por la violencia un penal no autoriza al estado a matar a sangre fría”, aunque añadió que reconocía que la sentencia de la CIDH “fue excesiva”.¹⁰

Otros, si bien reconocían que debía respetarse el fallo, expresaron su disconformidad con él. Martín Tanaka, politólogo y ex director del Instituto de Estudios Peruanos, declaró que “el fallo contiene elementos sumamente objetables”, e ironizó sobre la obligación de “¿desagraviar a los miembros del Comité Central de Sendero Luminoso?” A la sugerencia en el voto razonado de Antônio Augusto Cançado Trindade, uno de los cinco jueces de la CIDH, de que “muchas de las víctimas bombardeadas en el brutal ataque armado a la prisión de Castro Castro parecen Juanas de Arco de fines del siglo XX... como el personaje histórico, tenían sus

⁹ <http://martintanaka.blogspot.com/2007/01/comunicado-de-responsables-de-el-ojo.html>

¹⁰ *Perú21*, 5 de enero del 2007.

ideas para liberar el entorno social, por lo que fueron aprisionadas, algunas sometidas a un juicio sin medios de defensa, o ni siquiera esto”, Tanaka respondió: “Si bien los crímenes de las fuerzas del orden son reprobables, esto no convierte en santas a las senderistas asesinadas”.¹¹ Finalmente, Tanaka objetó la recomendación de la CIDH a propósito de la escultura de Lika Mutal, señalando que “frente a esto, suscribo totalmente el **pronunciamiento de los impulsores de ese proyecto**: ‘No puede admitirse que en El Ojo que Lloro se realicen actos que pretenden olvidar que [tal y como fue señalado por la Comisión de la Verdad y Reconciliación] la guerra interna que se inició en 1980 fue causada por una decisión criminal de Sendero Luminoso de destruir el Estado y la sociedad en el Perú’”.

Es interesante notar que esta última opinión fue compartida por la escultora de la obra. Preguntada por Doris Bayly del diario *El Comercio* si incluiría los nombres de los 41 asesinados en el penal Castro Castro en su obra, Lika Mutal contestó: “No podría. Ellos fueron criminales, asesinados al margen de un Estado de derecho, pero criminales al fin. Si hay que otorgar una reparación a sus familiares, esta puede orientarse a remediar lo que ellos dañaron”.¹² Asimismo, Salomón Lerner, ex rector de la Universidad Católica y ex Presidente de la Comisión de la Verdad y Reconciliación, señaló que el monumento no incluía los nombres de terroristas: “cualquier persona que se haya dado el trabajo de visitar El ojo que llora habrá podido comprobar que allí están los nombres de las víctimas de la violencia que asoló al Perú. Están los nombres de niños de meses que han muerto, de mujeres ancianas, y también de miembros de las fuerzas del orden que ofrendaron su vida. No de terroristas”.¹³

Sin embargo, el 11 de enero el diario *Correo* anunciaba en primera plana: “Terroristas en ‘El ojo que llora’ - ¡El colmo! Ya se ha homenajeado a los 41 senderistas de Castro Castro”.¹⁴ Durante una visita a la escultura, periodistas del diario habían encontrado “las inscripciones de Carlos Aguilar Garay y Roberto River Espinoza, cuyos nombres aparecen en dos piedras independientes (muchas rocas [sic] están borradas por el

¹¹ *Perú21*, 9 de enero del 2007.

¹² *El Comercio*, 5 de enero del 2007.

¹³ *La República*, 5 de enero del 2007.

¹⁴ *Correo*, 11 de enero del 2007.

sol), junto a la inscripción del año en que murieron: 1992. Ellos murieron en Castro Castro". Este descubrimiento, según el diario, establecía que el "injustificado por razones obvias" homenaje pedido por la CIDH "ya ha sido hecho por los que construyeron el monumento" y que éstos "deberán responder al país por esta acción tan injustificada como absurda". Mientras tanto el alcalde de Jesús María declaraba que procedería de inmediato a retirar los nombres de los senderistas "por dignidad nacional y respeto a los vecinos".

A la luz de este descubrimiento, Mutal declaró que no había sabido de la presencia de los nombres de los terroristas en las piedras: "El ojo que llora fue creado como un espacio para despertar la conciencia de todos los peruanos. Yo recién he entendido que las listas de la CVR y la Defensoría tenían el registro total de las víctimas. Ellos me dieron la libertad para usar la lista. Casi como una actitud mística incluimos todos los nombres".¹⁵ En otras palabras, según Mutal, la inclusión de los nombres de senderistas en el monumento había sido un error. En todo caso, era consecuencia no de una decisión conciente de incluir los nombres de los senderistas asesinados, sino del hecho que estos habían sido considerados víctimas de la violencia por la CVR y la Defensoría. Pero como ya he señalado, la escultora era de la opinión que sus nombres no debían figurar en la obra, por tratarse de criminales. En ese sentido, Mutal no discrepaba con Aldo Mariátegui cuando éste le reclamaba: "No, señora Mutal. No me venga con poesías de reconciliaciones y artículos de Mario Vargas Llosa (los genios también patinan), pues hay muertos y muertos. Una cosa es la víctima y otra el victimario. Saque a esos asesinos de allí".¹⁶ Sin embargo, no todos compartían esta idea. Carlos Tapia, ex miembro de la CVR declaró en esos días que él pensaba que sí debían incluirse los nombres de los senderistas, ya que a ellos también los consideraba víctimas de la violencia interna.¹⁷

El descubrimiento de la presencia de los nombres de los senderistas asesinados en Castro Castro entre las piedras del monumento

¹⁵ *La República*, 18 de enero del 2007.

¹⁶ *Correo*, 20 de enero del 2007.

¹⁷ *La República*, 15 de enero del 2007.

agudizó la controversia. El alcalde de Jesús María declaró que no se proseguiría con las siguientes fases del monumento, y que se utilizarían los 200 mil soles destinados a la construcción del Quipu de la memoria para “obras de recreación infantil”.¹⁸ Al mismo tiempo sugirió que debían sustraerse las piedras ofensivas, lo que provocó reacciones en contra, como la de Francisco Soberón, director de APRODEH, una organización de **derechos humanos, quien declaró que “creemos que no deben hacerse** discriminaciones porque todos los nombres que figuran son de víctimas del terrorismo o de ejecuciones extrajudiciales”, o la del artista Víctor Delfín, quien calificó la propuesta del alcalde como un acto de “ignorancia”.¹⁹ Enrique Bernal, ex integrante de la CVR, dijo que el intento de retirar las piedras correspondía a una mutilación de la obra de Mutal, mientras que Salomón Lerner, el ex presidente de ese organismo, señaló que la posición del alcalde era “lamentable” y manifestó “que el monumento, más allá de depender de la municipalidad, pertenece al país y fue construido para recordar a las víctimas de la violencia”.²⁰

En aquellos días, se organizaron marchas y plantones a favor y en contra del monumento. El colectivo “Para que no se repita” y la asociación “Paz y esperanza” organizaron un evento llamado “Reciclando la Basura: Origami de la Paz” que consistía, según el diario *La República*, en “la transformación de hojas de dos periódicos locales, enemigos de la causa de los DDHH, en palomas de la paz, como una señal de que sí es posible convertir mensajes de división y enfrentamiento en mensajes de concordia y respeto a la vida humana”.²¹ A los pocos días, miembros de la Asociación de Familiares de Víctimas del Terrorismo organizaron un plantón exigiendo el retiro de las piedras con los nombres de los senderistas.²² La semana siguiente, una marcha a favor del monumento en la que participaron Francisco Soberón y Javier Diez Canseco, ex congresista de izquierda y líder del Partido Socialista, Angélica Mendoza (Mama Angélica), presidenta de la organización Asociación Nacional

¹⁸ *La República*, 17 de enero del 2007.

¹⁹ *La República*, 17 de enero del 2007.

²⁰ *La República*, 16 de enero del 2007; Perú 21, 17 de enero del 2007.

²¹ *La República*, 13 de enero del 2007.

²² *La República*, 15 de enero del 2007.

de Familiares de Secuestrados, Detenidos y Desaparecidos del Perú (ANFASEP), y familiares de víctimas de las masacres de la Cantuta, Uchuraccay y el Frontón, así como un grupo de comuneros ayacuchanos, fue declarada una “marcha pro terrorista” y un rotundo “fracaso” por el diario *Expreso*.²³

Para sorpresa de muchos, un diario esbozó argumentos ambientalistas en contra de la obra. Dejando de lado su feroz oposición al ambientalismo cuando se trata de inversiones mineras, el diario *Correo* recogió los argumentos del “catedrático y ambientalista” Hugo Ramírez Gamarra, según el cual la obra constituía una “agresión ecológica y una trasgresión de la intangibilidad del área verde del Campo de Marte”.²⁴ La oposición del ambientalista al monumento sin embargo no se reducía a temas ecológicos. Señalaba que era demasiado temprano para conmemorar a los asesinados por terroristas (“no hay urgencia para rendir este homenaje ni para recordar a los peruanos algo que todos recordamos”), que convendría mover el monumento a una colina, y que el hecho que el Campo de Marte era un espacio que “pertenece más a los niños que a los adultos” hacía que la presencia del monumento fuese desatinada: “resulta contraproducente que el niño vaya a jugar y encuentre ‘El ojo que llora’ y sus padres tengan que explicarle todo un tema doloroso, trágico, de hace 15 años”.

El argumento ambientalista fue retomado en un programa televisivo llamado *Presencia cultural*, y secundado por algunos comentaristas como Martín Tanaka, con un argumento que recuerda la expresión inglesa *to have your cake and eat it too*: “Estoy entre quienes están de acuerdo con memoriales a las víctimas de la violencia y sobre lo que ocurrió en el conflicto armado interno para que no se repita, y entre quienes consideran que Lima tiene una falta espantosa de áreas verdes y de espacios públicos agradables. Por eso las objeciones de *Presencia Cultural* me parecen válidas”.²⁵ Sin embargo, el programa fue duramente criticado por actuar de mala fe al utilizar fuera de contexto una entrevista con

²³ *La República*, 21 de enero del 2007; *Expreso*, 22 de enero del 2007.

²⁴ *Correo*, 21 de enero del 2007.

²⁵ <http://martintanaka.blogspot.com/2007/01/sobre-el-ojo-que-llora-y-el-campo-de.html>

el ecologista Antonio Brack Egg que parecía criticar la construcción del monumento pero que en realidad no hacía referencia a él. El programa también ofreció un espacio a Hugo Neira, el actual director de la Biblioteca Nacional, para pronunciarse sobre el tema. Este declaró que el monumento era un acto apresurado y que “necesitamos unos cincuenta años [para la reconciliación]”, que en todo caso el monumento era una **cuestión de limeños “caviares” que “quieren reconciliación para enterrar ya el asunto”** y contrastó esta actitud con la de los ayacuchanos que, según Neira, rechazan la idea de un monumento.²⁶

“¿Hay alguna forma de solucionar este impasse?” preguntó Mario Vargas Llosa en un artículo publicado en el diario español *El País* y reproducido en *El Comercio*. “Sí”, contestó, “Dar media vuelta a los cantos rodados con los nombres que figuran en ellos, ocultándolos temporalmente a la luz pública, hasta que el tiempo cicatrice las heridas, apacigüe los ánimos y establezca alguna vez ese consenso que permita a unos y a otros aceptar que el horror que el Perú vivió a causa de la tentativa criminal de Sendero Luminoso –repetir la revolución maoísta en los Andes peruanos– y los terribles abusos e iniquidades que las fuerzas del orden cometieron en la lucha contra el terror, no dejaron inocentes, nos mancharon a todos, por acción y por omisión, y que sólo a partir de este reconocimiento podemos ir construyendo una democracia digna de ese nombre, donde ya no sean concebibles ignominias como las que ensuciaron nuestros años ochenta y noventa”.²⁷ La propuesta de Vargas Llosa fue recibida con aprobación por varios medios. *El Comercio* declaró que “la propuesta de Vargas Llosa de voltear algunas piedras mientras se calmen los ánimos suena sensata”.²⁸

LEYENDO LA POLÉMICA

La polémica sobre el monumento *El ojo que llora*, como sugiero en la sección anterior, se enmarcó dentro de un debate mayor sobre el fallo

²⁶ Ver Fernando Vivas, “¡Chúpale el ojo!”, *El Comercio* 26 de enero del 2007; ver también <http://www.presenciacultural.com/blog/category/violencia/>

²⁷ *El País*, 16 de enero del 2007

²⁸ *El Comercio*, 16 de enero del 2007.

de la CIDH. Coincidió también con un debate sobre la propuesta por parte del gobierno aprista sobre la implementación de la pena de muerte para violadores de niños y terroristas. Muchos concluyeron que el debate sobre el fallo y la propuesta sobre la pena de muerte en realidad reflejaban maniobras políticas. Unos señalaban que lo que buscaba el gobierno era no tener que pagar las reparaciones señaladas por la CIDH a las víctimas de la violencia ocasionada por agentes del estado. Algunos declaraban que lo que se buscaba era favorecer al prófugo ex presidente Alberto Fujimori, y de manera más amplia a una supuesta alianza aprofujimorista, al llevar al país a una situación en la que tendría que salir de la jurisdicción de la CIDH (lo que convendría a García, Fujimori y todos los que buscaban re-establecer un orden mafioso en el país). Otros sostenían que en realidad lo que se buscaba era desprestigiar el trabajo de la Comisión de la Verdad y Reconciliación.

Todas estas interpretaciones tienen algo o mucho de correcto. Pero creo que si bien las polémicas arriba reseñadas esconden maniobras políticas, también reflejan diferentes y opuestas interpretaciones sobre la historia violenta reciente del país. En esta sección intentaré desentrañar estas interpretaciones, enfocándome en un primer momento en cómo se entienden las causas de la violencia, viendo enseguida cómo se asignan las responsabilidades y culpabilidades por la violencia y, por último, evaluando qué panoramas de postviolencia se avizoran a raíz de estas interpretaciones. Creo que es necesario entender estas diferentes y, como veremos, irreconciliables interpretaciones para poder entender la raíz de estos debates. Como anticipé en la introducción a este ensayo, estas interpretaciones no corresponden estrictamente a posiciones ideológicas o intereses políticos, aunque puedan existir coincidencias. Como se desprenderá de este análisis, la polémica narrada en la primera sección refleja, más allá de posiciones ideológicas o intereses políticos, dos ontologías de la violencia distintas, es decir dos discursos subyacentes sobre la naturaleza o la esencia misma de la violencia en el Perú.²⁹

²⁹ Un excelente punto de partida para estudiar la violencia es Nancy Scheper-Hughes y Philippe Bourgeois (eds.), *Violence in War and Peace: An Anthology* (Oxford: Blackwell, 2004). Para un tratamiento algo distinto del concepto de ontología de la violencia del que empleo aquí, ver Stathis Kalyvas, "The Ontology of 'Political Violence': Action and Identity in Civil Wars", *Perspectives on Politics* 1:3 (2003), pp. 475-494.

Veamos las interpretaciones de las causas de la violencia. Según una primera interpretación, la violencia fue producto de las acciones de una banda criminal de corte terrorista. Si bien esta interpretación admite que parte de la violencia es atribuible a las acciones del Estado, acciones que en algunos casos se enmarcaron dentro del ejercicio legítimo de la violencia por parte de éste y en otros no, en el último análisis, según esta visión, **no hubiese habido violencia en el Perú si no fuese por el hecho que Sendero Luminoso** inició una lucha armada en 1980. La violencia fue entonces causada por la decisión de Abimael Guzmán, secundada por sus adeptos, de llevar a cabo una revolución en el país. Las causas de la violencia deben entonces encontrarse dentro de Sendero mismo, es decir en su ideología y en su estructura militar-política, que son entendidas como expresiones de las personalidades de los miembros de Sendero, y en particular, de su líder. En esta interpretación la violencia es, en su naturaleza o esencia, producto de la naturaleza misma de los actores violentos: es decir, esta interpretación sostiene que la violencia fue producto del carácter inherentemente violento de los que realizaron esa violencia. Hubo violencia política porque en su esencia los senderistas eran violentos.

A esta interpretación se contraponen una segunda que sostiene que la violencia fue producto de brechas irresueltas que dividen a la sociedad peruana. La violencia en esta lectura es expresión o producto de condiciones estructurales propias de la sociedad peruana, quizás incluso su "modo de producción".³⁰ La violencia solo puede ser entendida dentro de un marco de análisis mayor, que necesariamente toma en cuenta factores como la desigualdad económica, la discriminación racial o de género, la debilidad del estado-nación, la predisposición al autoritarismo, entre otros factores (en cierto modo esta interpretación asimila la violencia política a otras violencias de corte "cotidiano", "común", "endémico", o "desatado").³¹ Llevada a un extremo, esta interpretación sugiere que si

³⁰ Sobre la violencia como "modo de producción", ver Michael Taussig, *Shamanism, Colonialism and the Wild Man* (Chicago: Chicago University Press, 1987).

³¹ Caroline O. N. Moser y Cathy McIlwaine, *Encounters with Violence in Latin America: Urban Poor Perceptions from Colombia and Guatemala* (London: Routledge, 2004), p. 3; Sobre la cotidianeidad de la violencia, ver, entre otros, Nancy Scheper-Hughes, *Death Without Weeping: The Violence of Everyday Violence in Brazil* (Berkeley: University of California Press, 1992) y Kees Koonings and Dirk Kruijt, *Societies of Fear: The Legacy of Civil War, Violence and Terror in Latin America* (Londres: Zed Books, 1999).

no hubiese surgido Sendero Luminoso cuando surgió, las condiciones existentes en el Perú harían que surja alguna otra organización con fines parecidos a los de Sendero y con consecuencias similares para el país. Hubo violencia, según esta interpretación, no porque los senderistas *eran en su esencia violentos, sino porque condiciones estructurales en el Perú crearon circunstancias favorables al surgimiento de la violencia.* Si bien esta interpretación admite una diferenciación en el plano de la legitimidad entre la violencia senderista y la violencia por parte del Estado, en el último análisis, ve ambas como producto de una estructura común favorable a la expansión de la violencia como la gramática de las relaciones sociales en el Perú.

De las dos interpretaciones sobre las causas de la violencia se desprenden dos análisis sobre la responsabilidad y culpabilidad de los actores violentos y no violentos. Según la primera versión, la responsabilidad y culpabilidad de la violencia recae únicamente en Sendero Luminoso, ya que fue esta organización la que inició la violencia. Si el Estado, a través de las fuerzas armadas, cometió actos de violencia que conllevaron la muerte de personas inocentes en el contexto de la lucha contra Sendero Luminoso, la responsabilidad de esos actos también recae en Sendero Luminoso, ya que esos actos no se hubieran producido si no hubiese sido por la necesidad de combatir la insurrección senderista. La responsabilidad y la culpabilidad de la violencia entonces recaen únicamente en uno de los actores violentos. Los actores no violentos en esta interpretación son meramente víctimas mientras que los actores violentos no senderistas (las fuerzas de seguridad) son también vistos como víctimas.

A este análisis se opone otro que sostiene que la responsabilidad y culpabilidad por la violencia es más amplia. Si la violencia es expresión de problemas estructurales propios de la sociedad peruana, es la sociedad peruana la que, en el último análisis, es responsable de la violencia. Dado que la violencia, en esta interpretación, es vista como la gramática que articula las relaciones sociales, la violencia de Sendero Luminoso es vista entonces como una entre muchas. Sin embargo, esta interpretación admite una censura mayor a la violencia de Sendero, porque si bien ve la violencia como un fenómeno estructural, no deja de establecer criterios

de legitimidad de la violencia. En otras palabras esta interpretación no sostiene una justificación de la violencia de Sendero (como podría imputársele) sino más bien inserta la censura de la violencia senderista dentro de una censura mayor a la sociedad productora de esa violencia, diferenciando su orden de gravedad pero de ninguna manera minimizándola. Por otro lado, si bien la violencia del Estado en esta interpretación aparece también como expresión de una estructura violenta, no por eso es ésta justificada o minimizada dentro de esta visión.

Al mismo tiempo, la interpretación estructural de la violencia extiende la responsabilidad y la culpabilidad de la violencia más allá de los actores violentos a la sociedad peruana misma. Y esta extensión contiene una ambigüedad sumamente problemática. Por un lado, la responsabilidad y culpabilidad de los actores no violentos dentro de la sociedad es necesariamente menor *strictu sensu* que la de los actores violentos. Pero, por otro, su responsabilidad es total, ya que es la sociedad misma la que produce la gramática de la violencia, a través de su incapacidad de resolver los problemas que dan luz a la violencia, entre los cuales, repito, se encontrarían la desigualdad económica, la discriminación racial o de género, la debilidad del estado-nación, la predisposición al autoritarismo, entre otros factores. En cierto modo, esta interpretación sostiene que hubo violencia política en el Perú no porque en su esencia los senderistas eran violentos, sino porque en su esencia el Perú era violento. En otras palabras lo que distinguiría los dos discursos sería la identificación del cuerpo social individual (pero limitado a los senderistas) o colectivo (extensible a todos los peruanos) en el que residiría el germen de la violencia.

Por último, de estas interpretaciones de la esencia de la violencia política y de las responsabilidades y culpabilidades en relación a la violencia política vivida en el Perú se desprenden dos conclusiones distintas sobre cómo la sociedad peruana debe enfrentar el pasado violento reciente en un contexto de postviolencia. Según la primera interpretación, dado que el germen de la violencia reside únicamente en Sendero, el escenario postviolencia es relativamente simple: los senderistas, únicos responsables de la violencia, deben ser castigados judicial y moralmente. Según la segunda interpretación, dado que el germen de la violencia

reside ampliamente en la sociedad, el escenario postviolencia es más complicado: por un lado, todos los actores violentos que ejercieron formas de violencia no legítima deben ser castigados judicial y moralmente. Pero como la violencia según esta segunda interpretación no puede ser entendida únicamente con referencia a los actores violentos, entonces corresponde a la sociedad entera participar, en un primer momento, en un proceso de expiación colectiva pero también, en un segundo momento, en un proceso mayor de construcción de una gramática no violenta ordenadora de la sociedad.

Creo que esta lectura enfocada en desentrañar las ontologías de la violencia que nutren cada interpretación de la violencia política en el Perú, permite un entendimiento mayor de la polémica sobre el monumento de Lika Mutal. Es evidente que desde la primera interpretación la presencia de los nombres de senderistas entre las piedras que representan a las víctimas de la violencia es una sinrazón. Si el monumento es un homenaje a las víctimas, es absurdo incluir los nombres de los victimarios. Desde la segunda interpretación es evidente que la presencia de las 41 piedras con los nombres de los senderistas asesinados en el penal Castro Castro es insuficiente. Si de lo que se trata es de homenajear a todas las víctimas de la violencia, es evidente que, desde esta perspectiva, debería incluirse a todos los senderistas, y no solo los senderistas asesinados ilegalmente por el Estado. Si la violencia era estructural, si el germen de la violencia residía en todos los peruanos, entonces, todos los peruanos fuimos víctimas y victimarios. El grado de responsabilidad puede haber variado según las acciones concretas que cada uno tomó, pero en el último análisis, todos fuimos víctimas y victimarios.

Por supuesto, estas son conclusiones que se desprenden de un análisis abstracto algo apresurado y que reflejan extremos que no corresponden, como he anticipado, a lecturas realmente existentes (a pesar de que, también repito, pueden haber coincidencias). Comparto con la antropóloga Kimberley Theidon la idea de que una aproximación efectiva a la violencia que vivió el Perú requiere abandonar la lógica binaria que domina tanto la producción académica como el activismo político en torno a este tema y abrir paso a las “polifonías que interrumpen la

metanarrativa".³² La (re)construcción binaria de interpretaciones sobre la violencia en esta sección no pretende ser un reflejo de dos únicas posibles o existentes metanarrativas sobre la violencia política. Sin duda, la gran mayoría de la población peruana interpreta el pasado violento de maneras que no pueden reducirse a una o la otra de estas interpretaciones. Pero mi análisis permite, sí, una aproximación distinta y quizá más completa a la polémica sobre *El ojo que llora*. Al enfocarse únicamente en cómo la polémica reflejaría maniobras políticas encubiertas, los comentaristas políticos dejan de percibir la dimensión más profunda y compleja de la controversia (o, en todo caso, no la toman en cuenta en sus análisis o no la articulan suficiente o claramente): el hecho de que, más allá de esconder posiciones ideológicas o intereses políticos, la polémica refleja interpretaciones opuestas e irreconciliables de la esencia de la violencia en el Perú.

MEMORIALIZAR LA VIOLENCIA

En esta última sección quiero proponer una reflexión sobre la función de *El ojo que llora*: la memorialización de la violencia que vivió el Perú como homenaje a sus víctimas. Como indica el nombre del conjunto monumental en que se encuentra la escultura, *La alameda de la memoria*, las organizaciones de la sociedad civil que respaldaron la construcción del monumento buscaron privilegiar a la memoria como el concepto a través del cual confrontar colectivamente el pasado y concretamente la experiencia de violencia política que vivió el país en las décadas de 1980 y 1990. Así, *El ojo que llora* se ve insertado dentro del fenómeno del surgimiento de la "cultura de la memoria", la "industria de la memoria", o "el imperio de la memoria" en el Perú, que a su vez inserta al Perú en un proceso mucho más amplio.³³ Para percatarse del fenómeno de la memo-

³² Kimberley Theidon, "Disarming the Subject: Remembering War and Imagining Citizenship in Peru", *Cultural Critique* 54 (2003), pp. 67-87.

³³ El concepto "cultura de la memoria" es utilizado por Andreas Huysen en "Present Pasts: Media, Politics, Amnesia", *Public Culture* 12:1 (2000), pp. 21-38; el de "industria de la cultura", entre otros, por Kerwin Lee Klein en "On the Emergence of Memory in Historical Discourse", *Representations* 69 (2000), pp. 127-150; y el de "imperio de la memoria" por Santos Juliá en "Bajo el imperio de la memoria", *Revista de Occidente*, 303-304 (2006), pp. 7-19.

ria en el Perú basta con notar la cantidad de publicaciones de reciente aparición que llevan la palabra “memoria” en el título.³⁴ Cabe preguntarse: ¿De dónde viene este interés por la memoria? ¿Por qué se privilegia hoy la memoria y no otros conceptos relativos al pasado (como la historia)? ¿Qué consecuencias trae el enfoque en (algunos dirían la obsesión por) la memoria?

Quizás convenga hacer un breve recuento del surgimiento de la memoria como un fenómeno cultural y político en las últimas décadas.³⁵ Según Andreas Huysen, el germen del discurso de la memoria como un fenómeno moderno se ubica en los procesos de descolonización y en los movimientos sociales de la década de 1960 y en el surgimiento del “otro”, pero aún más en el creciente debate sobre el Holocausto que se dio en la década de 1980 a raíz de eventos mediáticos (como la serie televisiva *Holocausto*) y los aniversarios de eventos claves en el surgimiento del Tercer Reich. En la década de 1990, los genocidios en Ruanda, Bosnia y Kosovo contribuyeron a extender el discurso de la memoria sobre el Holocausto más allá de su punto de referencia original. En Europa y en Estados Unidos, la memoria ha desarrollado dimensiones comerciales

³⁴ Ver, por ejemplo, Marcos Yauri Montero, *Laberintos de la memoria: Reinterpretación de relatos orales y mitos andinos* (Lima: Fondo Editorial del Pedagógico de San Marcos, 2006); Edilberto Jiménez, *Chungui: Violencia y trazos de memoria* (Lima: COMISEDH, 2005); Anahí Durand, *Donde habita el olvido: Los (h)usos de la memoria y la crisis del movimiento social en San Martín* (Lima: Fondo Editorial de la Facultad de Ciencias Sociales, 2005); Raúl Romero, *Identidades múltiples: Memoria, modernidad, y cultura popular en el Valle del Mantaro* (Lima: Fondo Editorial del Congreso, 2005); Salomón Lerner, *La rebelión de la memoria: Selección de discursos, 2001-2003* (Lima: IDEHPUCP, 2004); Marita Hamann, *Batallas por la memoria: Antagonismos de la promesa peruana* (Lima: PUCP/IEP, 2003); Carlos Iván Degregori y Elizabeth Jelin (eds.), *Jamás tan cerca arremetió lo lejos: memoria y violencia política en el Perú* (Lima: IEP, 2003); Federico Croci y Giovanni Bonfiglio, *El baúl de la memoria: testimonios escritos de inmigrantes italianos en el Perú* (Lima: Fondo Editorial del Congreso, 2002); Luis Millones y Wilfredo Kapsoli, *La memoria de los ancestros* (Lima: Fondo Editorial Ricardo Palma, 2001); Peter Kaulicke, *Memoria y muerte en el Perú antiguo* (Lima: PUCP, 2001); José Watanabe, Amelia Morimoto y Oscar Chamba, *La memoria del ojo: Cien años de presencia japonesa en el Perú* (Fondo Editorial del Congreso, 1999).

³⁵ Para estudios que se enfocan más en la memoria como un concepto clave para las ciencias sociales y en particular la historia, ver, entre otros, Jeffrey K. Olick y Joyce Robbins, “Social Memory Studies: From ‘Collective Memory’ to the Historical Sociology of Mnemonic Practices”, *Annual Review of Sociology* 24 (1998), pp. 105-140; Klein, “On the Emergence of Memory in Historical Discourse”; Wulf Kansteiner, “Finding Meaning in Memory: A Methodological Critique of Collective Memory Studies”, *History and Theory* 41 (2002), pp. 179-197.

insólitas, evidentes en el amplio desarrollo de la industria de la nostalgia (presente, por ejemplo, en la moda retro), la fiebre por la construcción de museos, y lo que Huysen llama la “automuseización”, es decir la obsesión popular por las videgrabadoras, las memorias de vida, y la literatura confesional (hoy cada vez más tecnologizada a través de los blogs y de espacios cibernéticos como Myspace y Facebook).³⁶

Al lado de la comercialización de la memoria, vemos cada día más el uso político de la memoria, “desde la movilización de pasados míticos para apoyar políticas agresivamente chauvinistas o fundamentalistas (por ejemplo, en Serbia postcomunista y en el populismo hindú en la India) hasta intentos en ciernes, en Argentina y Chile, de crear esferas públicas de memoria ‘real’ para contrarrestar las políticas del olvido perseguidas por regimenes postdictatoriales a través de la ‘reconciliación’ o amnistías generales y en un silenciamiento represivo”. Pero, como bien señala Huysen, “la línea de quiebre entre el pasado mítico y el pasado real no es siempre fácil de trazar. Lo real puede ser mitologizado así como lo mítico puede engendrar efectos de realidad fuertes”.³⁷ En cierto modo el discurso de la memoria es un intento de enfrentar la ansiedad producida por una globalización amenazante anclando la experiencia vivida en lo local, lo íntimo, lo comunitario.³⁸ Pero, insiste Huysen, “asegurar el pasado no es menos riesgoso que asegurar el futuro. La memoria, después de todo, no puede ser un sustituto para la justicia, y la justicia estará inevitablemente envuelta en la poca fiable memoria”.³⁹

Uno de los aspectos más salientes del fenómeno de la memoria en los últimos tiempos ha sido el nuevo interés por lo que podríamos llamar la monumentalidad, es decir el uso cultural y político de los

³⁶ Huysen, “Present Pasts”, pp. 22-25.

³⁷ Huysen, “Present Pasts”, p. 26.

³⁸ Esta es la idea de fondo tras el concepto de *lieux de mémoire* desarrollado por el historiador francés Pierre Nora y sus colaboradores. Ver Pierre Nora, “Between Memory and History: les Lieux de Mémoire”, *Representations* 26 (1989), pp. 7-24 para una primera aproximación al proyecto de re-escritura del pasado francés a través del lente de la memoria que sumó unas 5000 páginas, 103 colaboradores y 133 artículos.

³⁹ Huysen, “Present Pasts”, p. 37.

monumentos (palabra entendida en un sentido amplio) públicos.⁴⁰ La memorialización del Holocausto en particular, pero también del comercio trasatlántico de esclavos, de las dos guerras mundiales, de la descolonización en África y Asia, y más recientemente, del atentado del 11 de septiembre del 2001 sobre las Torres Gemelas en Nueva York, entre otros traumas históricos, han generado una serie de debates sobre monumentalidad y memoria que no es posible reseñar aquí.⁴¹ Sin embargo, es importante reconocer que estos debates sobre la conformación de “sitios de la memoria” cuya responsabilidad moral es entendida como la de garantizar la conmemoración, representan un marco mayor dentro del cual entender la polémica sobre *El ojo que llora*.⁴² Si bien la polémica obedece a una lógica en buena medida local, no deja de reflejar maneras de enfrentar el pasado, así como la memoria y el olvido, que tienen una resonancia global.

El enfoque sobre la memoria en el contexto peruano está íntimamente, aunque no exclusivamente, asociado al desempeño de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación. Como nota Carlos Iván Degregori, uno de los ex comisionados, en un artículo recientemente publicado, la “genealogía” de la CVR revela un intento iniciado a mediados de la década de 1990 de, por un lado, contrarrestar el olvido sobre la violencia que había vivido el Perú que se imponía desde el poder en ese momento (olvido que parecía consagrado con la ley de amnistía de 1995) y la narrativa oficial fujimorista que se presentaba, como lo había hecho la narrativa oficial pinochetista en Chile, como una “memoria salvadora”. Según Degregori, entonces, a pesar del intento, desde el poder, de establecer tanto el olvido como una “memoria salvadora”, “siempre existieron [...] narrativas que cuestionaban esa historia oficial. Las más visibles eran las que surgían desde los organismos defensores de Derechos Humanos o el periodismo de oposición. Pero también estaban

⁴⁰ Ver, por ejemplo, Robert S. Nelson y Margaret Olin (eds.), *Monuments and Memory, Made and Unmade* (Chicago: University of Chicago Press, 2003).

⁴¹ Ver, por ejemplo, Devin Zuber, “Flanerie at Ground Zero: Aesthetic Counter-memories in Lower Manhattan”, *American Quarterly* 58:2 (2006), pp. 269-299.

⁴² Peter Carrier, *Holocaust Monuments and National Memory Cultures in France and Germany Since 1989: The Origins and the Political Function of the Vél d'Hiv in Paris and the Holocaust Monument in Berlin* (Oxford: Bherghan Books, 2005), p. 1.

las memorias silenciadas, arrinconadas en el ámbito local o familiar, por temor y/o falta de canales para expresarse en la esfera pública”.⁴³

En esta interpretación, la “historia oficial” de la violencia es expresada como producto de una dialéctica entre dos memorias en pugna; una, desde arriba, producida por el fujimorismo, y la otra, desde abajo, producida por las organizaciones de derechos humanos, la sociedad civil democrática, y por último, la CVR que la articula más claramente. El conflicto armado da paso a otro conflicto sobre cómo entender el pasado. “Recordar” y hacer audible “las memorias silenciadas” se convierte entonces en el reto fundamental que se propone la CVR a sí misma y, más importante, que la CVR propone a la sociedad peruana. Degregori lo explicita: “transitar de cierta simpatía pasiva a una memoria activa, no solo solidaria con las víctimas, sino capaz de elaborar nuevos sentidos del pasado y propuestas políticas del futuro, es el difícil desafío de los próximos años”.⁴⁴ No es de sorprender que las actividades organizadas por la CVR, así como sus publicaciones, recojan y exalten esta idea: de ahí que se organice la muestra fotográfica *Yuyanapaq – Para recordar*; de ahí que el libro que recoge los discursos de Salomón Lerner se titule *La rebelión de la memoria*; de ahí que se proyecte la construcción de *La alameda de la memoria*.

Es entendible el uso (quizás incluso el abuso) del discurso de la memoria por parte de la CVR y de los proyectos post-CVR. La memoria, a diferencia de la historia, y sobre todo de la “historia oficial”, parece ser (aunque no lo es) algo más inmediato, auténtico, quizás hasta más democrático. La idea, como indica Degregori, es forjar una memoria colectiva “activa”, es decir utilizable política y culturalmente. Degregori entiende bien, como señala Joanna Bourke, que “lo colectivo no posee una memoria, solo lugares estériles sobre los cuales los individuos inscriben narrativas compartidas, infundidas de relaciones de poder”.⁴⁵

⁴³ Carlos Iván Degregori, Heridas abiertas, derechos esquivos: Reflexiones sobre la Comisión de la Verdad y la Reconciliación”, en Reynald Belay, Jorge Bracamonte, Carlos Iván Degregori y Jean Joinville Vacher (eds.), *Memorias en conflicto: Aspectos de la violencia política contemporánea* (Lima: PUCP/IEP/IFEA, 2004), p. 76.

⁴⁴ Degregori, “Heridas abiertas”, p. 85.

⁴⁵ Joanna Bourke, “Remembering War”, *Journal of Contemporary History* 39:4 (2004), p. 474.

La memoria colectiva, en otras palabras, es igual de construida o imaginada que la historia: la memoria “no es algo que ‘existe’ en alguna esfera etérea, más allá de la cultura”.⁴⁶ A la “memoria salvadora” construida por el fujimorismo y perpetuada por sus adalides se opone una memoria “democrática” o quizás “incluyente” que propone otra lectura del pasado y una nueva visión del futuro. Y, como hemos visto, esta es precisamente la memoria que busca implantar *El ojo que llora*, el que, según Lika Mutal fue diseñado para que “aparte de ser un homenaje a las víctimas, sea un instrumento eficiente para lograr que la población tome mayor conciencia sobre lo que pasó en el Perú durante los años del conflicto armado interno, así como para promover la reflexión e invitar a la memoria y la construcción de un Perú más justo, democrático y solidario”.⁴⁷

Sin embargo, si bien comparto plenamente el deseo de forjar una memoria colectiva, o mejor, una conciencia histórica, que ayude a crear “un Perú más justo, democrático y solidario”, creo que es importante reflexionar sobre los límites de los proyectos de memoria.⁴⁸ Wolf Kansteiner no se equivoca cuando sostiene que los grupos que han vivido experiencias de guerra traumáticas “solo tienen la posibilidad de dar forma a la memoria nacional si controlan los recursos para expresar sus visiones, y si sus visiones concuerdan con objetivos social o políticos e inclinaciones compatibles entre otros grupos sociales importantes, como, por ejemplo, las elites políticas o los partidos”.⁴⁹ Es, entonces, en el campo político y no meramente simbólico o incluso monumental que debe librarse la lucha por la memoria. Como dice Huysen, “la memoria [...] no puede ser un sustituto para la justicia”.⁵⁰ Es probablemente la falta de poder político real lo que obliga a los que comparten las ideas reflejadas en el Informe de la CVR a actuar principalmente en el campo de la representación. Pero creo que es importante reconocer que mientras que las ideas sobre el pasado y el proyecto de nación contenidos en el Informe de la CVR y en *El ojo que llora* no se vean expresados y represen-

⁴⁶ Bourke, “Remembering War”, p. 484.

⁴⁷ <http://www.aprodeh.org.pe/ojoquellora2006/index.html>

⁴⁸ Sobre la idea de conciencia histórica, ver Paulo Drinot, “Historiografía, identidad historiográfica y conciencia histórica en el Perú”, *Hueso Número 47* (2005), pp. 3-33.

⁴⁹ Kansteiner, “Finding Meaning in Memory”, pp. 187-188.

⁵⁰ Huysen, “Present Pasts”, p. 37.

tados en un proyecto político concreto, es poco probable que la memoria incluyente se convierta en la memoria nacional.

Pero vuelvo a la idea de Kimberley Theidon. ¿Es deseable o incluso posible una sola metanarrativa sobre la violencia, una memoria en el singular, por más que ésta sea incluyente? ¿Y, de ser incluyente, qué incluiría? ¿Es necesario pensar la (re)construcción nacional en términos unitarios? No tengo las respuestas a estas preguntas, pero me parecieron pertinentes cuando intenté visitar *El ojo que llora* a mitad de abril del 2007. Buscando el monumento, me llamó la atención que las personas que se encontraban descansando o paseando en el Campo de Marte y a las que les pregunte en qué parte del campo se encontraba el monumento me contestaron que nunca habían escuchado hablar de él. Después de un corto trajín, me topé con un área cercada con rejas de metro y medio y con una puerta encadenada. A través de las rejas pude ver la gran roca central y el laberinto de piedritas que lo rodea. No pude comprobar si las piedras ofensivas habían sido sustraídas o volteadas. Tampoco conseguí ver si la roca seguía llorando o si, quizá, había dejado de llorar mientras se resolvía su futuro.



TRES FRAGMENTOS / Pascal Quignard

En *La Odisea*, canto XII°, son los versos 160 a 200.

Las Sirenas cantan sobre una pradera de flores, en medio de los altos de huesos de los hombres que han consumido.

Parece que cuando aún estamos al fondo del sexo de nuestras madres no podemos amasar cera tomada en préstamo a los panales de las abejas y hacernos taponos para los oídos. (Las abejas en torno de las flores del jardín, las avispas antes de la tormenta, las moscas que vagan y zumban en las habitaciones de persianas descorridas, son los primeros rumores rítmicos obsesivos en las orejas de los niños muy pequeños a la hora de la siesta ritual de la tarde.) Entonces nos es imposible no escuchar, somos pies y manos atados al mástil erguido sobre la carlinga, minúsculos Odiseos perdidos en el océano del vientre de nuestras madres.

Lo que dijo Odiseo luego de que las Sirenas hubieran cantado y luego de haber aullado pidiendo que por piedad soltaran los lazos que lo ataban al palo mayor, para poder reunirse sin demora con la música asombrosa que lo fascinaba:

— *Autar emon kèr èthel' akouemenai.*

Odiseo nunca dijo que el canto de las Sirenas era bello. Odiseo —que es el único humano que ha escuchado el canto que hace morir sin que este lo hiciera morir— dijo, para caracterizar el canto de las Sirenas, que ese canto “llena el corazón del deseo de escuchar”.

*

Añado una corrección de San Jerónimo.

El texto de Marcos es singular: “Y de inmediato, por segunda vez (*ek deuteron*) un gallo cantó. Y Pedro (*Petros*) se acordó de la palabra que le había dicho Jesús (*Iesous*): “Antes de que el gallo cante dos veces (*dis*), tu me habrás traicionado tres veces (*tris*). Y estalló en sollozos”.

Jerónimo rehizo el texto de Marcos. Lo unificó a partir de lecciones de otros evangelios. A fines del siglo IV° Jerónimo (fascinado por la cultura romana clásica al grado de confesar como pecado mortal que algunas noches había llegado a soñar que leía con placer los antiguos textos paganos) es más bien sensible a estas series de a tres dignas de los cuentos y las corrige al traducirlas.

*

Los textos de los diversos Evangelios no datan del siglo I° después de Jesucristo. Pero en la misma época histórica, todavía bajo el reino de Nerón, el caballero Petronio escribió otra escena que concierne al canto del gallo. No es imposible que los primeros redactores de los Evangelios, o quienes los reescribieron y los ajustaron, se hayan acordado de ella. Esta página, totalmente surgida de la genialidad literaria de Gaius Petronius Arbiter unas semanas antes de que se diera muerte, constituye el fragmento LXXIII del *Satiricón*. Es el banquete de Trimalchio. Ya es muy entrada la noche. Trimalchio ordena un nuevo banquete con el fin de llegar contentos al alba. Añade que dicho banquete estará consagrado a la fiesta de la primera barba de uno de sus pequeños amantes esclavos.

Haec dicente eo gallus gallinaceus cantavit. Qua voce confusus Trimalchio...

“Estaba diciendo esas palabras, cuando el gallo cantó...” De inmediato el canto abruma a Trimalchio, *confusus*. Entonces la escena se vuelve sumamente rápida: 1. Trimalchio ordena una libación de vino

sobre la mesa. 2. Trimalchio hace mojar la lámpara de aceite para alejar el riesgo de incendio. 3. Trimalchio pasa su anillo de la mano izquierda a la mano derecha. 4. Trimalchio declara: *Non sine causa hic bucinus signum dedit...* “No es sin causa que esta trompeta ha hecho sonar su signo. Un incendio está ocurriendo en algún lugar. Un hombre está entregando el alma en el vecindario. ¡Aléjate de nosotros! ¡Aléjate de nosotros! Quien me traiga al profeta de la desgracia tendrá su recompensa”. 5. Apenas hubo hablado (más rápido que la palabra, *dicto citius*) traen al gallo. 6. Trimalchio ordena que se le sacrifique al momento (se le pasa a la cacerola). 7. El gallo es comido, el sacrificio es consumado, el signo engullido y la suerte conjurada (Trimalchio se ha comido la voz siniestra).

Estas dos escenas romanescas que asocian la acción al canto de un gallo de corral forman extraños espejos. Estos reflejos especulares, este eco de Roma a Jerusalén, este pequeño díptico entre Trimalchio en su palacio y Petrus en el patio de Ana, esta simetría es tanto más fascinante de lo que una imaginación un poco erudita, transportando de manera incómoda este banquete bajo el reino de Tiberio, podría ingenárselas para fundarla históricamente. Se puede conjeturar que es el mismo año. Se puede adelantar que es el mismo día. Se puede suponer que es la misma hora. Uno podría incluso afirmar que es el mismo gallo.

(Traducción de Mirko Lauer)

BORGES, UNAMUNO Y EL QUIJOTE / Fernando Iwasaki Cauti

En *Las ruinas circulares* todo es irreal; en *Pierre Menard, autor del Quijote* lo es el destino que su protagonista se impone. La nómina de escritos que le atribuyo no es demasiado divertida pero no es arbitraria; es un diagrama de su historia mental...

Jorge Luis Borges, Prólogo a *Ficciones*

A Borges uno siempre lo imagina disfrutando de la lectura de Poe, Whitman, Kafka, Chesterton, Coleridge, Swedenborg o De Quincey. Y si tuviera que hacer inventario de sus autores españoles más releídos, probablemente estarían Quevedo, Cansinos y Cervantes, pero nunca Unamuno. No obstante, me propongo insinuar que Borges se basó en Unamuno para escribir el cuento “Pierre Menard, autor del Quijote”, y que de paso le birló un par de exabruptos que convirtió en quintaesencia de la ironía borgeana.

CERVANTES, AUTOR DE BORGES

En 1947, Borges publicó en la revista *Realidad* una rotunda reivindicación de Cervantes, enfrentándose de manera frontal a las ideas de Miguel de Unamuno:

Del culto de la letra se ha pasado al culto del espíritu; del culto de Miguel de Cervantes al de Alonso Quijano. Éste ha sido exaltado a semidiós; su inventor —el hombre que escribió: “Para mí solo nació Don Quijote, y yo para él; él supo obrar, y yo escribir”— ha sido rebajado por Unamuno a irreverente historiador o a evangelista incomprensivo y erróneo¹.

¹ Jorge Luis BORGES: “Nota sobre el Quijote”, en *Jorge Luis Borges. Textos recobrados (1931-1955)*. Emecé (Barcelona, 2001), p. 251.

Las líneas esenciales del anticervantismo de Unamuno, fueron formuladas en un artículo titulado “Lectura e interpretación del *Quijote*”², donde el rector de Salamanca se empeñó en demostrar que algunas obras –como el *Quijote*– eran superiores a sus creadores:

Y no me cabe duda de que Cervantes es un caso típico de un escritor enormemente inferior a su obra, a su *Quijote*. Si Cervantes no hubiera escrito el *Quijote*, cuya luz resplandeciente baña sus demás obras, apenas figuraría en nuestra historia literaria sino como un ingenio de quinta, sexta o décimatercia fila. Nadie leería sus insípidas *Novelas Ejemplares*, así como nadie lee su insoportable *Viaje del Parnaso*, o su Teatro. Las novelas y digresiones mismas que figuran en el *Quijote*, como aquella impertinentísima novela de *El Curioso Impertinente*, no merecerían la atención de las gentes. Aunque Don Quijote saliese del ingenio de Cervantes, Don Quijote es inmensamente superior a Cervantes. Y es que, en rigor, no puede decirse que Don Quijote sea hijo de Cervantes; pues si éste fue su padre, fue su madre el pueblo en que vivió y de que vivió Cervantes, y Don Quijote tiene mucho más de su madre que no de su padre³.

En aquel ensayo Unamuno esbozó una teoría de la genialidad, según la cual existen “genios que lo son durante toda su vida, y que durante toda ella aciertan a ser ministros y voceros espirituales de su pueblo” y –por otro lado– “genios temporeros, genios que no lo son más que en alguna ocasión de su vida”. ¿Qué clase de genio habría sido Cervantes según Unamuno?:

Cervantes fue, pues, un genio temporero; y si se nos aparece como genio absoluto y duradero, como mayor que los más de los genios vitalicios, es porque la obra que escribió durante la temporada de su genialidad es una obra no ya vitalicia, sino eterna. Al héroe de un día, al que en el día de su heroicidad le sea dado derrocar un inmenso imperio y cambiar así el curso de la Historia, le está reser-

² Miguel de UNAMUNO: “Lectura e interpretación del *Quijote*”, en *La España Moderna*, Abril (Barcelona, 1905). Cito la edición de sus *Ensayos*, Aguilar (Madrid, 1951), t. I, pp. 655-672.

³ UNAMUNO, *Op.Cit.*, pp. 664-665.

vado en la memoria de las gentes un lugar más alto que el de muchos genios vitalicios que no derrocaron imperio alguno material. Ahí tenéis a Colón. ¿Qué es Colón sino un héroe de temporada?⁴.

Al parecer, Unamuno consideraba injusto que la genialidad “temporal” de Cervantes eclipsara la genialidad “vitalicia” de otros autores de mayores méritos, y así su animadversión rozó la necesidad: “Dios no mandó a Cervantes al mundo más que para que escribiese el *Quijote*, y me parece que hubiera sido una ventaja el que no conociéramos siquiera el nombre del autor”⁵. A Borges le irritaba el anticervantismo de Unamuno, y la elevación de Don Quijote y Sancho a símbolos universales se le antojó un soberano disparate:

Es común alabar la difusión de Quijote y de Sancho. Se dice que son tipos universales y que si un nuevo Shih Huang Ti dispusiera el incendio de todas las bibliotecas y no quedara un solo ejemplar del Quijote, el escudero y el hidalgo, impertérritos, continuarían su camino y su diálogo en la memoria general de los hombres. Ello puede ser cierto, pero también es cierto que irían acompañados por Sherlock Holmes, por Chaplin, por Mickey Mouse y tal vez por Tarzán. Que los personajes de una novela asciendan (o decaigan) a mitos, depende casi tanto del ilustrador como del autor; también importa que no sean demasiado complejos... Quienes ponderan que Sancho y Quijote sean mitos, suelen asimismo abundar en la opinión de que son símbolos⁶.

Para Borges –sin embargo– la más delirante de las obsesiones de Unamuno fue su contumaz esfuerzo de reescribir el *Quijote* a través de *Vida de Don Quijote y Sancho*:

Otros consideran que la obra máxima [de Unamuno] es su *Vida de Don Quijote y Sancho*. Decididamente no puedo compartir ese parecido. Prefiero la ironía, las reservas y la uniformidad de Cervantes a

⁴ *Ibidem*, p. 667. La comparación con Colón no podía ser más oportuna, porque Colón jamás ha gozado de la simpatía española. En Inglaterra, Francia y Estados Unidos Cristóbal Colón es un héroe, pero en España Colón sólo es un detergente.

⁵ UNAMUNO: “Lectura e interpretación del *Quijote*”, p. 668.

⁶ BORGES: “Nota sobre el *Quijote*”, p. 252.

las incontinencias patéticas de Unamuno. Nada gana el Quijote con que lo refieran de nuevo, en estilo efusivo; nada gana el Quijote, y algo pierde, con esas azarasas exornaciones tan comparables, en su tipo sentimental, a las que suministra Gustavo Doré. Las obras y la pasión de Unamuno no pueden no atraerme, pero su intromisión en el Quijote me parece un error, un anacronismo⁷.

Si reescribir el *Quijote* fue fruto de la patética incontinencia de Unamuno, ¿no tendría "Pierre Menard, autor del Quijote", algún tic o agónico ramalazo unamuniano?

PIERRE MENARD, AUTOR DE UNAMUNO

Celebrado como uno de los mejores relatos del libro *Ficciones* (1941), "Pierre Menard, autor del Quijote" narra a manera de ensayo el rocambolesco proyecto de un apócrifo escritor: "No quería componer otro Quijote –lo cual es fácil– sino el *Quijote*. Inútil agregar que no encaró nunca una transcripción mecánica del original; no se proponía copiarlo. Su admirable ambición era producir unas páginas que coincidieran –palabra por palabra y línea por línea– con las de Miguel de Cervantes"⁸.

Teniendo en cuenta que Borges escribió desde el humor y que Unamuno lo hacía en serio –siempre en serio–, en el prólogo a la segunda edición de *Vida de don Quijote y Sancho* (1913) Unamuno advirtió: "Preteniendo liberar al *Quijote* del mismo Cervantes, permitiéndome alguna vez hasta discrepar de la manera como Cervantes entendió y trató a sus dos héroes, sobre todo a Sancho"⁹. Por lo tanto, Unamuno jamás dudó de la autenticidad de su *Quijote*, tan original y verdadero como el de Cervantes, pues "el *Quijote* que en mi obra comento no es sino un *Quijote* de mi invención, lo cual es perfectamente cierto"¹⁰.

⁷ BORGES: "Presencia de Miguel de Unamuno", en *Textos cautivos. Ensayos y reseñas en "El Hogar" (1936-1939)*. Tusquets Editores (Barcelona, 1990), p. 79.

⁸ Todas las citas de "Pierre Menard, autor del Quijote" las tomo de la novena edición de *Ficciones* en Libro de Bolsillo de Alianza Editorial (Madrid, 1980).

⁹ UNAMUNO: *Vida de Don Quijote y Sancho*, Círculo de Lectores (Barcelona, 1966), p. 8.

¹⁰ UNAMUNO: "Sobre la erudición y la crítica", en *Ensayos*, t. I, p. 718.

Sin embargo, antes de analizar el *Quijote* de Pierre Menard Borges comentó socarrón la obra “visible” del “llorado poeta”. ¿Existirá alguna correspondencia entre la obra apócrifa de Pierre Menard y la obra “visible” de Miguel de Unamuno? Recordemos que para Borges Unamuno “Discutió el yo, la inmortalidad, el idioma, el culto de Cervantes, la fe, la regeneración del vocabulario y de la sintaxis, la sobra de individualidad y *falta de personalidad de los españoles, el humorismo, el malhumorismo, la ética...*”¹¹, enumeración caótica que recuerda el “diagrama mental” de Pierre Menard.

Así, en la bibliografía del apócrifo autor del *Quijote* encontramos:

- b) Una monografía sobre la posibilidad de construir un vocabulario poético de conceptos que no fueran sinónimos o perifrasis de los que informan el lenguaje común, “sino objetos ideales creados por una convención y esencialmente destinados a las necesidades poéticas” (Nîmes, 1901).
- e) Un artículo técnico sobre la posibilidad de enriquecer el ajedrez eliminando uno de los peones de torre. Menard propone, recomienda, discute y acaba por rechazar esa innovación.
- k) Una traducción manuscrita de la *Aguja de navegar cultos* de Quevedo, intitulada *La boussole des précieux*.
- n) Un obstinado análisis de las “costumbres sintácticas” de Toulet (N.R.F., marzo de 1921). Menard –recuerdo– declaraba que censurar y alabar son operaciones sentimentales que nada tienen que ver con la crítica.
- r) Un ciclo de admirables sonetos para la baronesa de Bacourt (1934).
- s) Una lista manuscrita de versos que deben su eficacia a la puntuación.

Es obvio que entre las obsesiones de Pierre Menard Borges entreveró las suyas propias (Leibniz, John Wilkins, Paul Valéry, Descartes), pero tengo razones para sospechar que las seis referencias escogidas le conciernen solamente a Unamuno.

¹¹ BORGES: “Inmortalidad de Unamuno”, en *Borges en Sur (1931-1980)*. Emecé (Barcelona, 1999), p. 144.

Al igual que Pierre Menard, Unamuno también publicó varios ensayos dedicados a la reforma de la lengua y la ortografía¹², y empedró sus poemas de neologismos y arcaísmos que sacaron de quicio al joven Borges de *Inquisiciones* (1925)¹³, quien ridiculizó la ambición filosófica de la “poesía de ideas” del autor de *Vida de Don Quijote y Sancho*:

Unamuno, a pesar de no lograr nunca la invención metafísica, es un filósofo esencialmente: quiero decir un sentidor de la dificultad metafísica. Es evidente por muchísimos de sus versos que la especulación ontológica no es para él un ingenioso juego intelectual, un ajedrez perfecto, sino una angustia constreñidora de su alma¹⁴.

Y ya que menciono el ajedrez, aquel “artículo técnico sobre la posibilidad de enriquecer el ajedrez eliminando uno de los peones de torre” no sólo podría ser la contrapartida guasona de un ensayo donde Unamuno reflexionaba sobre la posibilidad de implantar la enseñanza del ajedrez en las escuelas¹⁵, sino un remedo intelectual de las paradojas unamunianas –“la religiosidad del ateísmo, la sinrazón de la lógica y el esperanzamiento de quien se juzga desesperado”¹⁶– y que al decir de Borges sólo podían enumerarse a través de una “rapsodia de fórmulas” (¿o “diagrama mental?”)¹⁷. Por eso Menard se parece a Unamuno, porque “propone, recomienda, discute y acaba por rechazar esa innovación”.

¹² UNAMUNO: “Acerca de la reforma de la ortografía castellana”, “La reforma del castellano”, “Sobre la lengua española” o “Contra el purismo”, todos compilados en el tomo I de sus *Ensayos*. Aguilar (Madrid, 1951).

¹³ “Los neologismos que ha entrometido Unamuno (*ateólogos, irresignación, hidetodo*) son plausibles, pues hay en ellos una probabilidad ideológica. En cambio, el escritor que, arriándose a un diccionario y desmintiendo su propio modo de hablar escribe *orvallo* en vez de *garúa* y *ventalle* en vez de *abanico*, ejerce con ello una estéril pedantería”. En BORGES: «Acerca de Unamuno, poeta», en *Inquisiciones*. Seix Barral (Barcelona, 1994), p. 115.

¹⁴ BORGES, *Op.Cit.*, p. 112.

¹⁵ UNAMUNO: «Sobre el ajedrez», en *Ensayos* t. II, pp. 1175-1186.

¹⁶ BORGES, *Op.Cit.*, p. 109.

¹⁷ La “rapsodia” proviene de una definición de Cassou: “Miguel de Unamuno, un luchador que lucha consigo mismo, por su pueblo y contra su pueblo; un hombre de guerra, hostil, fratricida, tribuno sin partido, predicador en el desierto, vanidoso, pesimista, paradójico, despedazado por la vida y la muerte, invencible y siempre vencido”. Ver “Inmortalidad de Unamuno”, en *Borges en Sur*, pp. 143-144.

Por otro lado, aunque Unamuno despreciaba a Quevedo –“me carga Quevedo, pongo por caso de clásico cargante, y no puedo soportar sus chistes corticales y sus insoportables juegos de palabras”¹⁸ – Borges puso a Pierre Menard a traducir precisamente la *Aguja de navegar cultos* (1631), una suerte de manual poético “para remendar romances desarrapados”, subtítulo que resume muy bien la opinión que Borges tenía de la poesía de Unamuno:

Se dice que a un autor debemos buscarlo en sus obras mejores; podría replicarse (paradoja que no hubiera desaprobado Unamuno) que si queremos conocerlo de veras, conviene interrogar las menos felices, pues en ellas –en lo injustificable, en lo imperdonable– está más el autor que en aquellas otras que nadie vacilaría en firmar. En el *Rosario de sonetos líricos* no faltan las virtudes, pero lo cierto es que las «lacras» son más notorias y son características de Unamuno¹⁹.

Y la verdad es que después de saborear los versos de Unamuno “verificados” por Borges, uno repite con Quevedo: “Dios tenga en el cielo el castellano y le perdone”²⁰.

Pasando a la siguiente obra de Menard y aunque el análisis de las costumbres sintácticas de Toulet podría ser unamuniano por el mero hecho de ser “obstinado”, la ironía de Borges crepita en la siguiente digresión: “Menard –recuerdo– declaraba que censurar y alabar son operaciones sentimentales que nada tienen que ver con la crítica”. ¿Acaso las ideas de Pierre Menard sobre la crítica literaria se parecían a las de Unamuno? Pasen y lean:

Un buen crítico o un buen profesor de literatura no debe emborracharse tampoco con la literatura ajena que administra a sus lectores o discípulos. Si se entusiasma ante una oda, y en vez de hacer un docto análisis de ella rompiera en otra oda, como un pájaro responde con su canto al canto de otro pájaro, entonces

¹⁸ UNAMUNO: “Sobre la erudición y la crítica”, en *Ensayos*, t. I, p. 713.

¹⁹ BORGES: “Presencia de Miguel de Unamuno”, en *Textos cautivos* p. 79-80.

²⁰ FRANCISCO DE QUEVEDO: “Aguja de navegar cultos”, en *Obras Completas en Prosa*. Aguilar (Madrid, 1992), t. I, pp. 408-409.

los compañeros de oficio tendrían derecho a despreciarle. Por algo se dice que eso de la crítica es un sacerdocio, y el sacerdote no es un profeta ni debe serlo, so pena de dejar de ser, por el hecho mismo, sacerdote. El sacerdote interpreta y aplica las profecías del profeta; pero en el fondo de su corazón, le desprecia, lo mismo que un buen abogado debe sentir muy poco aprecio al legislador, que sería acaso incapaz de defender a un sujeto ante los Tribunales. Dios habla por boca de un profeta como por boca de ganso, o por boca de la burra de Balaam, y es poco envidiable el ser ganso o burra. Un poeta dice lo que le da la gana, y un crítico no, pues la crítica es algo científico. Un buen crítico, un buen verdadero crítico, es decir, un crítico ungido y tonsurado como tal, y, sobre todo, un crítico que no sea más que crítico, debe sentir el más compasivo desdén hacia los infelices que le sirven de ranas o conejillos de Indias. Porque un poeta entona un canto como lo entona un ruiñeñor; pero suele ser tan incapaz de explicarse la génesis y el sentido de ese canto y su significación en la vida, como el ruiñeñor mismo²¹.

Finalmente, aquel “ciclo de admirables sonetos” y aquellos versos que debían “su eficacia a la puntuación”, son risueñas variantes de cuanto expresó Borges acerca de la poesía de Unamuno: “No hay en los versos de Unamuno el más leve acariciamiento de ritmo. Son claros, pero su claror no es comparable al de un árbol que albrician en primavera las hojas, sino a la trabajosa claridad de una demostración matemática”²². Y para que no quedasen dudas de la desarrapada eficacia de sus sonetos concluyó: “El centenar de piezas que componen el *Rosario de sonetos líricos* nos da la plenitud de su personaje: Miguel de Unamuno”²³.

Así, establecidos los parentescos invisibles entre la obra “visible” de Unamuno y la de Pierre Menard, recordemos que para Borges la *Vida de Don Quijote y Sancho* era el resultado de las “patéticas incontinencias de Unamuno” porque “nada gana el *Quijote* con que lo refieran de nuevo”.

²¹ UNAMUNO: “Sobre la erudición y la crítica”, pp. 729-730. Estas ideas, trasladadas a Cervantes, lo dejan a la altura del ganso y de la burra.

²² BORGES: “Acerca de Unamuno, poeta”, p. 116.

²³ BORGES: “Presencia de Miguel de Unamuno”, p. 81.

Por lo tanto, Pierre Menard es un trasunto de Miguel de Unamuno, aunque para que el patetismo fuera perfecto Pierre Menard quiere ser Miguel de Cervantes²⁴, algo que hubiera horrorizado a Unamuno, ya que Unamuno vivía convencido de haber conocido a Don Quijote y Sancho mejor que Cervantes:

Constantemente, al comentar el *Quijote*, dejo a Cervantes fuera y no me interesa ni poco ni mucho lo que este buen hidalgo pensara al escribir su obra, ni lo que quiso decir en ella, si es que quiso decir algo más de lo que a las claras y a primera vista se lee allí²⁵.

Sin embargo, Pierre Menard «razona» como Unamuno: “Ser en el siglo veinte un novelista popular del siglo diecisiete le pareció una disminución. Ser, de alguna manera, Cervantes y llegar al Quijote le pareció menos arduo –por consiguiente, menos interesante– que seguir siendo Pierre Menard y llegar al Quijote, a través de las experiencias de Pierre Menard”. ¿Cómo sabemos que así “razonaba” Unamuno? Porque Borges desarmó sus mecanismos lógicos en *Inquisiciones*:

[Según Unamuno] Para negar una cosa, hemos primero de afirmarla, siquiera sea como asunto de nuestra negación. Desmentir que hay un Dios es afirmar la certeza del concepto divino, pues de lo contrario ignoraríamos cuál es la idea derruida por la negación precipitada y por carencia de palabras nuestra negación no podría ni formularse. Pasajes de un mecanismo intelectual idéntico al manipulado en la falacia anterior abundan en su obra y son escándalo asombroso de muchos lectores de allende y aquende el océano²⁶.

En ciertos pasajes del relato, el comentarista de la obra de Pierre Menard abunda en juicios que habrían halagado al autor de la *Vida de Don Quijote y Sancho* –“A pesar de esos tres obstáculos, el fragmentario Quijote de Menard es más sutil que el de Cervantes” o “El texto de Cervantes y el

²⁴ “El método inicial que imaginó [Pierre Menard] era relativamente sencillo. Conocer bien el español, recuperar la fe católica, guerrear contra los moros o contra el turco, olvidar la historia de Europa entre los años de 1602 y de 1918, ser Miguel de Cervantes”.

²⁵ UNAMUNO: “Sobre la erudición y la crítica”, p. 719.

²⁶ BORGES: “Acerca de Unamuno, poeta”, p. 110.

de Menard son verbalmente idénticos, pero el segundo es casi infinitamente más rico”—, pero tampoco renuncia a deslizar una opinión personal capaz de dejar a Unamuno en evidencia. Así, cuando el narrador recuerda “El Quijote —me dijo Menard— fue ante todo un libro agradable; ahora es una ocasión de brindis patriótico, de soberbia gramatical, de obscenas ediciones de lujo. La gloria es una incompreensión y quizás la peor”. Me viene aquí a la memoria cierta soflama de Unamuno —“Y lo que se ha hecho con las Sagradas Escrituras del Cristianismo, ¿por qué no se ha de hacer con el *Quijote*, que debería ser la Biblia nacional de la religión patriótica de España?”—, pero especialmente recuerdo una amonestación que Borges formuló en 1933, seis años antes de reescribirla en “Pierre Menard, autor del Quijote”:

Si la vida póstuma de Cervantes nos interesa, debemos rescatarla del purgatorio extraño en que sufre. Su novela, su única novela, el Quijote —lenta presentación total de una gran persona, a través de muchísimas aventuras, para que la conozcamos mejor— ha sido denigrada a libro de texto, a ocasión de banquetes y de brindis, a inspiración de cuadros vivos, de suplementos domingueros en rotograbado, de obscenas ediciones de lujo, de libros que más parecen muebles que libros, de alegorías evidentes, de versos de todos tamaños, de estatuas. Es la común tarifa de la gloria, se me dirá. Pero hay algo peor. La Gramática —que es el presente sucedáneo español de la Inquisición— se ha identificado con el Quijote, nunca sabré porqué²⁷.

Empeñado en denigrar a Cervantes Unamuno sentenció que “una de las mayores desgracias que al quijotismo pudiera ocurrirle es que se descubriese el manuscrito original del *Quijote*, trazado de puño y de letra de Cervantes. Es de creer que semejante manuscrito se destruyó, afortunadamente”²⁸, y para que la simetría fuera total Pierre Menard “multiplicó los borradores; corrigió tenazmente y desgarró miles de páginas manuscritas. No permitió que fueran examinadas por nadie y

²⁷ BORGES: “Una sentencia del Quijote”, en *Textos recobrados (1931-1955)*, p. 65.

²⁸ UNAMUNO: “Lectura e interpretación del *Quijote*”, p. 668.

cuidó que no le sobrevivieran". Si la *Vida de Don Quijote y Sancho* era una "incontinencia patética", ¿qué podríamos decir del manuscrito original y sus borradores?

Ridiculizando a Unamuno Borges le hizo justicia a Cervantes, aunque el sieso autor de *Vida de Don Quijote y Sancho* –invulnerable a la ironía– tal vez habría confundido su caricatura con un elogio: "He reflexionado que es lícito ver en el Quijote "final" una especie de palimpsesto, en el que deben traslucirse los rastros –tenues pero no indescifrables– de la "previa" escritura de nuestro amigo".

UNAMUNO, AUTOR DE BORGES

En el prólogo a *Los conjurados* (1985), Borges sentenció que "No hay poeta, por mediocre que sea, que no haya escrito el mejor verso de la literatura"²⁹. Después de tanto leer a Unamuno, ¿encontraría Borges alguna línea secreta, digna de acompañarle hasta el fin?

Como lo demostró Juan Bonilla cuando descubrió el origen de aquella memorable línea –"Yo, que tantos hombres he sido, no he sido nunca Aquel en cuyo abrazo desfallecía Matilde Urbach"³⁰–, Borges era capaz de darle dignidad literaria a los bodrios más repelentes, y así convirtió un par de exabruptos de Unamuno en dos claveles literarios que siempre llevó en el ojal de su ironía.

²⁹ BORGES: *Los conjurados*. Alianza Tres (Madrid, 1985), p.13.

³⁰ Recogida en el "Museo" de *El Hacedor* bajo el título de "Le regret d'Heraclite" y atribuida al apócrifo *Deliciae Poetarum Borussiae* del no menos verdadero Gaspar Camerarius, Juan Bonilla descubrió que Matilde Urbach era un personaje de *Man with four lives* (1934) de William Joyce Cowen, novela que Borges reseñó en la revista "El Hogar" (BORGES: *Textos cautivos*, pp. 274-275). Antes de ir a la guerra, el protagonista de la novela se despidió de su mujer con estas palabras "Yo solamente soy un hombre, pero el más dichoso sería sobre la superficie de la Tierra si por nadie más que por mí tú te consumieras de amor cuando yo no esté". Y la esposa, Matilde Urbach, le contestó: "Ningún hombre del mundo sabrá nunca el amor de mis labios, y ningún hombre del mundo podrá conseguir que yo desfallezca por conocer el sabor de los suyos". Ver Juan BONILLA: *Veinticinco años de éxitos*. La Carbonería (Sevilla, 1993), p. 52.

El primero es su célebre *boutade* sobre el *Quijote*, novela que aseguró haber leído primero en inglés y que leída en español “me sonó como una mala traducción”³¹. No me propongo negar que la primera lectura borgeana del *Quijote* fuera en inglés, pero el primero que aseguró que el *Quijote* mejoraría con una buena traducción fue Unamuno: “Nunca he podido pasar con eso de que el *Quijote* sea intraducible; y aun hay más: y es que llego a creer que hasta gana traduciéndolo”³².

El segundo es uno de los temas borgeanos por excelencia. Me refiero a esa bella persuasión que consiste en asumir que los libros dejan de pertenecerle a los autores porque se convierten en propiedad de los lectores. Esta melancólica y poética certeza la encontramos en prólogos, entrevistas, ensayos y hasta en algunos cuentos. Sin embargo, el primer latido de aquel hallazgo tuvo que ser uno de los tantos denuestos de Unamuno contra Cervantes: “Desde que el *Quijote* apareció impreso y a la disposición de quien lo tomara en mano y lo leyese, el *Quijote* no es de Cervantes, sino de todos los que lo lean y lo sientan”³³.

Unamuno creía que Cervantes era un autor inferior a su obra y Borges pensaba que la figura de Unamuno valía más que todos sus libros. Qué ironía que Unamuno sea uno de los hilos tendidos entre los dos grandes clásicos de la lengua española de todos los tiempos: Miguel de Cervantes y Jorge Luis Borges.

Sevilla, verano de 2005

³¹ BORGES: *Un ensayo autobiográfico*. Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores / Emecé (Barcelona, 1999), p. 16 (El texto original fue una conferencia en inglés leída en 1970 en la Universidad de Oklahoma).

³² UNAMUNO: “Lectura e interpretación del *Quijote*”, p. 664.

³³ *Ibidem*, p. 659.

FIESTA. Los capítulos suprimidos / Ernest Hemingway

[El comienzo original de Fiesta (The sun also rises, 1926), de Ernest Hemingway, fue suprimido por el escritor norteamericano luego de haber recibido los comentarios y sugerencias de F. Scott Fitzgerald. Estos dos primeros capítulos excluidos se mantuvieron inéditos en vida de Hemingway, quien nunca quiso admitir que había modificado su novela por indicación de Fitzgerald. Sin embargo, el texto fue hallado entre sus papeles después de su muerte, junto con una larga carta del autor de El gran Gatsby en la que este analizaba exhaustivamente el manuscrito y proponía cambios y cortes, sobre todo en lo que concernía a los capítulos iniciales. En su opinión, estos dilataban demasiado el arranque de la historia y perjudicaban la acción dramática. G.N.G.]

LIBRO I

CAPÍTULO I

Esta es una novela acerca de una dama. Su nombre es Lady Ashley y cuando comienza la historia está viviendo en París y es primavera. Ése debería ser un buen marco para una historia romántica pero de moral elevada. Como todos saben, París es un lugar muy romántico. La primavera en París es una estación muy alegre y romántica. El otoño en París, aunque es muy hermoso, podría dar una nota de tristeza o melancolía que procuraremos dejar al margen de esta historia.

Lady Ashley había nacido bajo el nombre de Elizabeth Brett Murray. El título provenía de su segundo esposo. Se había divorciado de

uno de los maridos por alguna cosa, de mutuo acuerdo, pero sólo después de que él pusiera en los diarios uno de esos avisos que advertían que a partir de la fecha no se haría responsable de ninguna deuda, etc. Era un escocés y descubrió que Brett le resultaba demasiado cara, más aún por haberse casado con él únicamente para quitárselo de encima y poder escapar de su familia. Ahora ella había conseguido una separación legal **del segundo marido, el que tenía el título, porque era un dipsómano**, afición que había adquirido en el Mar del Norte mientras comandaba un dragaminas, según decía Brett. Cuando llegó a convertirse en un perfecto y auténtico dipsómano y se dio cuenta de que Brett no lo quería, intentó matarla y, entretanto, dormía en el suelo y nunca estaba sobrio y tenía grandes accesos de llanto. Brett siempre sostuvo que casarse con un marino había sido uno de los mayores errores de su vida. Debería haberlo imaginado, decía, pero había despachado a Mesopotamia al único hombre con el que había querido casarse, para mantenerlo lejos de la guerra, y él había muerto de un tipo muy poco romántico de disentería y, sin duda alguna, no podía casarse con Jake Barnes, así que cuando tuvo que casarse lo hizo con Lord Robert Ashley, quien procedió a convertirse en un dipsómano, tal como se ha señalado anteriormente.

Tuvieron un hijo y Ashley no quería divorciarse, ni daría pie para un divorcio, pero se habían separado y Brett se marchó una tarde con Mike Campbell al continente, luego de habérselo propuesto a la hora del almuerzo, porque Mike estaba solo y enfermo y era muy sociable y, como decía ella, “obviamente era uno de los nuestros”. Arreglaron todos los detalles antes de que el tren Folkestone-Boulogne partiera de Londres a las 9.30 de esa noche. Brett siempre se sintió orgullosa de ello. Por la velocidad con la que obtuvieron los pasaportes y recaudaron fondos. Llegaron a París camino a la Riviera y pasaron la noche en un hotel donde sólo había una habitación libre y con una cama doble. “No teníamos en mente nada de eso”, refirió Brett. “Mike dijo que deberíamos seguir buscando otro hotel, pero yo dije que no y que nos quedaríamos donde estábamos. ¿Qué más daba?”. Así es como acabaron viviendo juntos.

En esa época, Mike estaba enfermo. Eso era lo único que trajo de vuelta al cabo de dos años que pasó en España haciendo negocios, luego de haber dejado el ejército, excepto las arcas finamente grabadas de la

empresa que habían absorbido las quince mil libras íntegras que le había legado su padre. También se hallaba en bancarrota, lo cual es un asunto serio en Inglaterra, y tenía varios hábitos que Brett lamentaba y pensaba que un hombre no debería tener, y que ella combatía con una vigilancia constante y el ejercicio de una voluntad que por entonces era muy fuerte.

Mike era una compañía encantadora, una de las más encantadoras. Era bueno y frágil y, sin duda, contaba con una muy sólida caballerosidad que no podía ser mellada, y que nunca desaparecía hasta que el licor lo disolvía por completo. Cuando estaba sobrio, Mike era bueno. Cuando estaba un poco ebrio, era aún más bueno. Cuando estaba bastante ebrio, comenzaba a ser repudiable, y, cuando estaba demasiado ebrio, era vergonzante.

El aburrimiento y la incertidumbre de su situación fueron lo que llevó a Brett a beber de esa manera. No había nada alcohólico en ella. Al menos, no lo hubo durante un largo periodo. Los dos pasaban su tiempo durmiendo hasta tan tarde como les era posible y después bebían. Ésta es una manera muy simple para describir un proceso tan complicado y la espera por la asignación semanal de Mike, la cual siempre tardaba y, por tanto, siempre se gastaba y era requerida en préstamo con una semana o más de antelación. No había nada más que hacer sino beber. No bebían solos en sus habitaciones. Bebían en cafés y fiestas, y cada día se convertía en una réplica del anterior. Había muy pocas diferencias. Te ibas a la cama tarde o te ibas a la cama temprano. Te sentías bien o te sentías mal. Te sentías con ganas de comer algo o no podías soportar la idea de comer. La fiesta de anoche había sido buena o había sido aburrida. Michael se había comportado abominablemente o Michael había sido un modelo de conducta admirable. Pero, por lo general, había sido una buena fiesta porque el alcohol, ya fuera brandy con soda, o whisky con soda, tendía a que todo fuera mucho mejor y, por un rato, estupendo.

Si Michael se había comportado bien probablemente había sido una buena fiesta, y Michael tenía una fuerte tendencia a comportarse bien. De hecho, siempre se podía contar con que se comportara absolutamente como debía hasta que el proceso alcohólico se desarrollaba, lo que siempre se parecía al viejo experimento escolar en el que un hueso se

disolvía en vinagre para comprobar que contenía una u otra sustancia. En todo caso, el vinagre transformaba completamente al hueso y lo convertía en algo tan diferente que uno podía doblarlo hacia adelante y atrás, y, si el hueso era suficientemente largo y se había usado bastante vinagre, incluso se podía hacer un nudo con él.

Brett era muy distinta de Mike en lo que respecta a la bebida. Brett tenía una gran vitalidad. Y también sus atractivos. Se suponía que no era hermosa, pero en una habitación donde se suponía que las mujeres presentes eran hermosas, ella anulaba todos sus atractivos. Los hombres pensaban que era muy guapa, y a las mujeres les irritaba su impresionante belleza. Los pintores siempre le pedían que posara para ellos y eso la abrumaba porque ella consideraba que no tenía muchos atractivos, y así pasaba buena parte de su tiempo de vigilia posando para retratos, ninguno de los cuales jamás le gustó. Un pintor era tan bueno como el otro. Por supuesto, los mejores retratistas ya la habían pintado mucho tiempo atrás.

Brett bebía mucho más de lo que le gustaba a Mike, pero el alcohol no la disolvía de ninguna forma. Siempre era abierta, generosa, y sus actitudes siempre tan claras. Pero cuando había estado borracha, siempre hablaba de ello como si hubiera estado ciega: “¿Acaso no estuvimos ciegos anoche?” Se quedaba corta en su apreciación y lo curioso era que, de alguna forma, realmente se volvía ciega. La bebida, y esto no se refiere a beber de manera ocasional, o dos o tres cocteles antes de la cena y vino con la comida, sino beber de verdad, de aquella manera que aniquila a los buenos bebedores porque son los únicos capaces de hacerlo, afectaba a Brett en tres estados sucesivos. Al beber, digamos, whisky con soda desde las cuatro de la tarde hasta las dos de la madrugada, Brett perdía primero la capacidad de hablar y simplemente se quedaba sentada y escuchaba, luego perdía la vista y no veía nada de lo que ocurría a su alrededor, y, por último, cesaba de oír. Y ninguno de los que entraban en el café todo el tiempo jamás se daba cuenta de que había estado bebiendo. Si alguien la saludaba, ella respondía automáticamente: “Hola, vaya si no estoy ciega”, o algo por el estilo.

Durmiendo y bebiendo, jugando al bridge por la tarde, generalmente posando para el retrato de un artista arribista que sabía lo que

valía un título de nobleza en un retrato, asistiendo a cualquier fiesta cada noche, así pasaban su tiempo Brett y Mike en París. Eran casi felices. Brett era una persona muy feliz. Luego Mike tuvo que irse a Inglaterra, a ver a un abogado en Londres para tratar algo relacionado con el divorcio que Brett intentaba conseguir, y después a Escocia para visitar a sus parientes y probar con su estadía que era un hijo responsable, para que, entre otras cosas, no le suprimieran su asignación. Brett se quedó sola en París. Nunca se había sentido tan bien estando sola.

CAPÍTULO II

No quería referir esta historia en primera persona, pero me di cuenta de que debía hacerlo así. Quería mantenerme bastante alejado de la historia para que no me afectara de ninguna manera, y tratar a toda la gente incluida en ella con la ironía y piedad que son tan esenciales para la buena escritura. Incluso pensé que podría haberme divertido con todo lo que le va a suceder a Lady Brett Ashley y al señor Robert Cohn y a Michael Campbell, Esq., y al señor Jake Barnes. Pero cometí el desgraciado error, tratándose de un escritor, de haber sido primero el señor Jake Barnes. Así que no será tan espléndida ni fresca ni imparcial después de todo. “¡Qué pena!”, como Brett solía decir.

“¡Qué pena!” era una pequeña broma que compartíamos todos. A Brett le estaba pintando su retrato un norteamericano muy rico de Filadelfia, quien le enviaba su coche cada tarde para llevarla desde su hotel en Montparnasse hasta el estudio en Montmartre. Hacia la tercera sesión Brett dejó de posar un rato para tomar el té, y el retratista le preguntó:

—¿Y qué hará cuando obtenga su divorcio, Lady Ashley?

—Casarme con Mike Campbell —respondió Brett.

—¿Y entonces cuál será su apellido?

—¡La señora Campbell, por supuesto!

—¡Qué pena! —dijo el retratista—. ¡Qué pena!

Así que mi nombre es Jacob Barnes y, si estoy escribiendo la historia, no es porque quiera confesarme, como creo que suele ocurrir en estos casos, pues al ser católico me siento libre del deseo apremiante que incita a los protestantes a la producción literaria; tampoco para aclarar cómo sucedieron las cosas en beneficio de las generaciones futuras, ni por los usuales y elevados imperativos morales, sino porque creo que es una buena historia.

Soy un periodista que vive en París. Solía pensar que París era el lugar más maravilloso del mundo. Ya he vivido aquí durante seis años, o lo que fuere desde 1920, y todavía aprecio las ventajas. De todos modos, es la única ciudad en la que deseo vivir. Dicen que Nueva York está muy bien pero la vida nocturna carece de importancia para mí. Quiero vivir tranquilamente y con cierta comodidad, y con un trabajo que no me dé preocupaciones. París te ofrece todas estas cosas. París también es una ciudad encantadora para vivir una vez que consigas un apartamento y renuncies a varios fetiches norteamericanos como llevar camisetas de cuello redondo durante todo el año y demasiado ejercicio.

En 1916 fui licenciado por invalidez y enviado a casa desde un hospital británico y conseguí un trabajo en The Mail en Nueva York. Lo dejé para fundar la Continental Press Association con Robert Graham, quien por entonces recién estaba adquiriendo su reputación como corresponsal en Washington. Iniciamos la Continental con apenas un cuarto y a partir de los despachos sindicados que Bob Graham remitía desde Washington. Yo me encargaba de la empresa y durante el primer año redacté un servicio especial de experto bélico. Hacia 1920 la Continental era la tercera agencia de prensa más grande de los Estados Unidos. Le dije a Bob Graham que en lugar de quedarme y hacerme rico junto a él, la Continental podía darme un trabajo en París. Así obtuve el puesto y cuento con algunas reservas, aunque no tanto como debería poseer. Y no pretendo conseguir un salario demasiado alto porque, si éste llegara a superar cierto monto, habría demasiada gente en pos de mi cargo como director europeo de la Continental Press Association. Cuando se tiene un nombramiento como ése, que figura en francés en los encabezamientos, y sólo tienes que trabajar cuatro o cinco horas al día, y dispones del salario que quieres, estás muy bien situado. Escribo despachos políticos con

mi firma y redacto artículos bajo un par de seudónimos, y nuestra oficina se encarga de todo el envío con los sellos acostumbrados. Es un bonito trabajo. Quiero quedarme con él. Como todos los hombres de prensa, siempre he querido escribir una novela y, ahora que lo estoy haciendo, supongo que la novela tendrá esa terrible calidad que afecta a los periodistas cuando cogen la pluma y comienzan a escribir para sí mismos.

No frecuentaba mucho el barrio latino en París hasta que Brett y Mike aparecieron. Siempre pensé que el barrio era algo que se tomaba o se dejaba del todo. De vez en cuando uno iba por ahí como quien va a ver los animales y a saludar a Harold Stearns y, en las noches cálidas de primavera, cuando las mesas eran colocadas sobre las veredas, resultaba casi placentero. Pero, si se trataba de frecuentar un lugar, siempre parecía terriblemente aburrido. Sin embargo, tengo que incluirlo porque Robert Cohn, quien es uno de los héroes de este libro que no son británicos, había pasado allí dos años.

El barrio es más una suerte de estado de ánimo que un área geográfica. Los mejores vecinos del barrio viven fuera de los límites reales de Montparnasse. Supongo que pueden vivir en cualquier lugar, en tanto vengan a pensar al barrio. O como se prefiera decir. Probablemente la mejor forma de expresarlo sea: mientras tengan el estado de ánimo. Ese estado de ánimo está dominado, principalmente, por el desprecio. Quienes trabajan sienten el mayor desprecio hacia aquellos que no lo hacen. Los vagos llevan sus propias vidas y no es correcto mencionar el trabajo. Los jóvenes pintores desprecian a los viejos pintores, y eso funciona en ambos sentidos. Hay críticos desdeñosos y hay escritores desdeñosos. Parece que a todos les desagradan los demás. La única gente feliz son los borrachos y ellos, después de encenderse por un periodo de días o semanas, eventualmente acaban deprimidos. Los alemanes también parecen felices, aunque tal vez sea porque sólo pueden conseguir visas de dos semanas para visitar París, de modo que convierten su estancia en una fiesta. Los jóvenes frágiles que andan juntos y parecen estar siempre presentes, pero que en realidad se van en vuelos frecuentes a Bruselas, Berlín o la costa vasca para volver de nuevo como los pájaros, incluso mucho más que los pájaros, tampoco son felices. Se alborotan mucho, pero no son felices. Los escandinavos son los residentes habituales que trabajan

duramente. Tampoco son muy felices, pese a que parecen haber conseguido cierto estilo de vida agradable. Durante el tiempo que frecuenté el barrio, la única persona verdaderamente feliz era una chica meteórica y alegre de unos espléndidos ciento diez kilos llamada Flossie, que tenía lo que se denomina un "corazón de oro" y una piel y una cabellera y un apetito adorables, y una invulnerabilidad a las resacas. Iba a ser cantante, pero la bebida le arrebató la voz, aunque eso no parecía importarle en particular. Esta reserva de alegría la convirtió en la heroína del barrio. De cualquier modo, el barrio es un lugar demasiado triste y horroroso para escribir acerca de él, y no lo incluiría si Robert Cohn no hubiera pasado allí dos años. Y eso supone un montón de cosas.

Durante esos dos años Robert Cohn había vivido con una dama que vivía del cotilleo, de manera que había vivido en una atmósfera de abortos y rumores de abortos, dudas y especulaciones en torno a pasadas y futuras infidelidades de amigos, rumores turbios, informaciones turbias y sospechas turbias, y un temor y amenazas constantes de su dama de compañía por frecuentar a otras mujeres, por lo que estaba a punto de abandonarla. De alguna manera, durante ese periodo, Robert Cohn escribió una novela, una primera y última novela. Él era el héroe, pero no la había hecho tan mal y fue aceptada por un editor de Nueva York. Contaba con una gran dosis de imaginación.

En ese tiempo Robert Cohn sólo tenía dos amigos, un escritor inglés llamado Braddock y yo, con el que jugaba al tenis. Me ganaba regularmente y no se jactaba de ello. Cohn le dio la novela a Braddock para que la leyera y Braddock, que andaba muy ocupado escribiendo algo suyo y que, a medida que transcurrían los años, encontraba cada vez más dificultades para leer las obras de otros escritores que no fueran él mismo, no leyó la novela pero se la devolvió a Cohn con la observación de que era excelente, un material excelente, aunque había una parte, apenas una partecita sobre la cual deseaba hablar con él en algún momento. Cohn le preguntó a Braddock cuál era esa parte y Braddock replicó que se trataba de un problema de organización, un ligerísimo aunque importante problema de organización. Con muchos deseos de aprender y la buena disposición de alguien que no es británico para aceptar críticas provechosas, Cohn lo presionó para saber cuál era el

problema. "Estoy demasiado ocupado ahora para tratar el asunto, Cohn. Venga a tomar el té en cualquier momento de la semana próxima y hablaremos sobre ello." Cohn insistió en que Braddocks se quedara con el manuscrito hasta que tuvieran la oportunidad de comentarlo.

Esa noche después de la cena Braddocks llamó a mi puerta. Bebió un brandy y me dijo: "Oiga, Barnes, hágame un favor. Usted es un buen tipo. Lea esta cosa de Cohn y dígame si vale la pena. Eso sí, no creo que valga la pena. Pero sea un buen tipo y échele un vistazo y dígame de qué se trata".

La noche siguiente me hallaba sentado en la terraza de la Closserie de Lilas, contemplando cómo oscurecía. Había en el Lilas un mozo llamado Anton que solía dar dos whiskies por el precio de uno, a causa de un disgusto que tenía con el patrón. Este mozo cultivaba patatas en un huerto en las afueras de París, más allá de Montrouge, y, mientras compartía la mesa con alguien más, creo que era Alec Muhr, y mirábamos a la gente que pasaba por la vereda al anochecer y los grandes y lentos caballos que pasaban por el bulevar al anochecer, y a la gente que regresaba a casa del trabajo y las chicas que iniciaban su trabajo nocturno y la luz que provenía del *bistró* de al lado donde bebían los taxistas de la parada, le preguntamos al mozo sobre su cosecha de patatas, y el mozo nos preguntó acerca del franco, y leímos *Paris-Soir* y *l'Intransigeant*. Hacía muy buen tiempo y fue entonces cuando se presentó Braddocks. Braddocks venía jadeante y llevaba un sombrero negro de ala ancha.

—¿Quién es? —preguntó Alec.

—Braddocks —dije—, el escritor.

—Buen Dios —dijo Alec, quien a partir de ese momento ya no tomó parte en la conversación y no aparece más en la historia.

—Hola —dijo Braddocks—. ¿Les importa que les acompañe?
—Así que nos hizo compañía.

—¿Le ha echado una ojeada a lo de Cohn?

—Sí —dije—. Es pura fantasía. Un montón de sueños.

—Tal como pensaba —dijo Braddocks—. Muchísimas gracias.

Miramos hacia el bulevar. Pasaban dos chicas.

—Muy guapas —dije.

—¿Le parece? —dijo Braddocks—. Caramba.

Volvimos a mirar hacia el bulevar. Vino el mozo y se marchó. Braddocks se mostró altanero con él, al hablarle en un francés literario a través de sus mostachos. Por la vereda se aproximó un hombre alto, gris y de mandíbulas anchas, que caminaba con una mujer alta que llevaba una capa azul de la infantería italiana. Miraron hacia nuestra mesa al pasar, sin reconocer a nadie, y continuaron. Parecían estar buscando a alguien. Braddocks me dio un golpecito en la rodilla.

—Oiga, ¿vio cómo lo ignoré? ¿Me vio? ¡Ni que tuviera que saludar a la gente!

—¿Quién es?

—Belloc. No tiene un solo amigo en el mundo. Oiga, ¿vio cómo lo ignoré?

—¿Hilaire Belloc?

—Belloc, por supuesto. Está completamente acabado. Completamente.

—¿Por qué fue la bronca?

—No hubo ninguna bronca. Simplemente es un problema de intolerancia religiosa. En Inglaterra no hay una sola revista que lo mencione, ¿me oye?

Esto me causó una fuerte impresión. Puedo ver la cara de Braddocks, sus mostachos, su cara a la luz de la ventana del Lilas. No sabía que la vida literaria podía llegar a ser tan intensa. Además contaba con un dato y chisme valiosos.

La tarde siguiente me hallaba con varias personas en el Café de la Paix, bebiendo café después del almuerzo. Por el Boulevard des Capucines aparecieron el hombre alto y de aspecto gris y la mujer que llevaba la capa azul de la infantería italiana.

—Allí está Hilaire Belloc —dije a la gente de la mesa—. No tiene un solo amigo en el mundo.

—¿Dónde? —preguntaron ansiosamente varios de los concurrentes.

—Allí —señalé con un gesto—, junto a la mujer de la capa azul.

—¿Te refieres al hombre del traje gris?

—Sí —dije—. En Inglaterra no hay una sola revista que lo mencione.

—¡Caray, ése no es Belloc! —dijo el hombre sentado a mi derecha—. Es Allister Crowley.

Así que desde entonces nunca he vuelto a pensar igual respecto a Braddocks y, en lo posible, debo evitar su inclusión, excepto porque era un gran amigo de Robert Cohn, y Robert Cohn es el héroe de esta historia.

(Traducción de Guillermo Niño de Guzmán)

FITZGERALD Y HEMINGWAY: HISTORIA DE UN COMBATE LITERARIO /

Guillermo Niño de Guzmán

U nos años después de la muerte de Ernest Hemingway, acaecida en 1961, se encontraron veinte kilos de manuscritos almacenados en la bóveda de un banco cubano. Aparte de algunas piezas de ficción, entre lo más valioso del hallazgo destacaban varios documentos personales. Uno de éstos era la larga carta –diez páginas– que Scott Fitzgerald le dirigió en 1926, en la que analizaba minuciosamente la novela que Hemingway se alistaba a publicar ese mismo año: *Siempre sale el sol* (*The sun also rises*, más conocida como *Fiesta*, título que se eligió para su edición inglesa). Aquel verano ambos pasaban la temporada en Juan-les-Pins, un hermoso balneario de la Riviera francesa, y Hemingway le había dado una copia de los originales para que le hiciera comentarios y sugerencias.

A los 27 años, Hemingway era un escritor desconocido que luchaba por abrirse camino mientras que Fitzgerald se había establecido como un autor de éxito. Este último contaba ya con tres novelas y dos colecciones de narrativa breve. Asimismo, sus cuentos eran adquiridos a precio de oro por las revistas más populares de la era del jazz. Hemingway, por el contrario, había publicado unas *plaquettes* en ediciones marginales que sólo circulaban entre los expatriados norteamericanos de París y se ganaba la vida a duras penas como periodista. Admiraba, sin duda, el talento de Fitzgerald pero, sobre todo, envidiaba su éxito. En cualquier caso, era capaz de reconocer la mayor experiencia literaria de Scott y deseaba escuchar sus críticas y observaciones.

Siempre sale el sol tuvo una acogida unánime, tanto por parte de la crítica como del público, y marcó el despegue de la carrera de Hemingway. Más aún, fue publicada por el reputado sello Scribner's cuyo editor, Max

Perkins, había aceptado la generosa e insistente recomendación de Fitzgerald –otro de sus autores–, para incorporar al joven novelista a su catálogo. Con los años la figura se invertiría y mientras la fama de Hemingway subía como la espuma, el éxito de Fitzgerald fue evaporándose, hasta su fallecimiento prematuro en 1940. Después, el primero se portaría de manera muy ingrata con el segundo, al ridiculizarlo sin contemplaciones en su libro de recuerdos póstumo *París era una fiesta* (1964). Y, además, negaría haberle solicitado su colaboración y haber seguido sus observaciones críticas. Sin embargo, el legado hallado en el banco cubano puso la verdad al descubierto. No sólo apareció la carta mencionada –que por alguna extraña razón Hemingway se empeñó en conservar– sino otro manuscrito de importancia capital: los dos capítulos de *Siempre sale el sol* que fueron suprimidos a instancias de Fitzgerald.

La amistad que unió a ambos escritores fue tan estrecha como conflictiva. Como observa Matthew J. Bruccoli, quien ha estudiado a fondo esa relación (*Fitzgerald and Hemingway: A Dangerous Friendship*, Nueva York, 1994), los dos eran alcohólicos y por tanto no debe sorprender que se conocieran en un bar de París, el Dingo, ubicado en la rue Delambre. Esto ocurrió en abril de 1925, cuando Fitzgerald acababa de publicar *El gran Gatsby* y se había convertido en toda una celebridad. Apenas tres años mayor que Hemingway, Francis Scott era un tipo de carácter alegre, sensible e inseguro que se ufanaba de haber estado en Princeton, pero lamentaba no haber sido enviado a ultramar cuando se enroló en el ejército durante la primera guerra mundial. Nacido en St. Paul, pueblo de Minnesota, e hijo de un discreto hombre de negocios, tuvo una buena educación gracias a la herencia de su madre. Su obsesión por Zelda Sayre (una guapa y engreída sureña que no estaba dispuesta a asumir la vida ajustada que Scott podía ofrecerle al salir del ejército) lo llevó a trabajar en publicidad en Nueva York. No le fue tan bien como esperaba y optó por dejar el puesto para reescribir la novela que había terminado mientras estaba confinado en el cuartel. Contra todo pronóstico, *De este lado del paraíso* (1920), fue un suceso editorial. Se vendieron 40.000 ejemplares en el primer año, lo que hizo posible que Scott consolidara su situación económica y se casara finalmente con la reticente Zelda.

Por su parte, Hemingway se había criado en un hogar conservador de clase media (su padre era médico) de Oak Park, un suburbio de Chicago. Intrépido y vital, había trabajado como aprendiz de reportero antes de marcharse a la guerra como conductor de ambulancias para la Cruz Roja. Herido de gravedad en el frente italiano, fue recibido como héroe al volver a su ciudad natal. Retomó su oficio periodístico en Toronto y Chicago, y luego decidió emprender una carrera literaria. Recién casado con Hadley Richardson, a fines de 1921 se trasladó a París, donde podría dedicarse a escribir ficción mientras hacía labores de corresponsal para diarios de su país.

Cuando Hemingway evocó aquellos tiempos en sus memorias parisinas no vaciló en referirse a su precaria situación económica. Según Bruccoli, esa pobreza es una invención del novelista, pues si bien Hemingway ganaba a destajo, su esposa disponía de unos 3,000 dólares de renta anual (el cambio de moneda en la Europa alicaída de la posguerra resultaba muy favorable para un norteamericano). Obviamente esta suma no permitía una vida lujosa, pero sí bastaba para cubrir los gastos cotidianos y para solventar viajes a España y vacaciones en las estaciones de invierno de Suiza y Austria. “El hambre era una buena disciplina”, alegaba Hemingway al recordar esos años, “cuando éramos muy pobres y muy felices”. Sin embargo, como apunta Bruccoli, la memoria es infiel pues los Hemingway también contaban con una cocinera.

Uno de los escollos más grandes en las relaciones entre Fitzgerald y Hemingway fueron las diferencias económicas. El nivel de vida de Scott era demasiado alto para Hemingway. En efecto, los Fitzgerald derrochaban el dinero a manos llenas, con esa alegría y desparpajo propios de los locos años veinte. Aquello no le hacía nada de gracia a Ernest, aunque Scott era muy generoso y no dudaba en pagar abultadas cuentas en los cafés de Montparnasse y en el bar del Ritz. Ambos escritores congeniaron de inmediato y la debilidad que compartían respecto a las bebidas espirituosas fue decisiva para reforzar el vínculo. Pero, a diferencia de su recio amigo, Fitzgerald no toleraba bien el alcohol y sus borracheras solían derivar en el escándalo.

En *París era una fiesta*, Hemingway se regodea al exacerbar las torpezas y debilidades de Scott. Su visión no sólo es injusta sino burlona

y a menudo roza la crueldad. Hemingway cuestionaba la fascinación que el mundo de los ricos ejercía sobre su amigo. Fitzgerald, de acuerdo con su testimonio, se empeñaba en sostener que los ricos eran diferentes. "Claro -le replicaba el sardónico Ernest-, ellos tienen más dinero." Al parecer, esta famosa anécdota no es del todo exacta, pero Hemingway se valió de ella para desdeñar a Fitzgerald como un tipo frívolo y limitado. Ya en los años treinta, cuando Scott había caído en desgracia, se había referido a él en "Las nieves del Kilimanjaro" de manera compasiva y denigrante. A pedido de Fitzgerald, quien se sintió herido por la alusión, tuvo que cambiar el nombre del personaje cuando incluyó el relato en la recopilación de su narrativa breve.

La actitud de Hemingway resulta inadmisibles, más aún por tratarse de un amigo que tanto le había apoyado literaria y materialmente. ¿Era simple envidia por el éxito inicial de Scott u obedecía a la animadversión que le suscitaba Zelda, a la que culpaba del derrumbe de su marido? La explicación quizá resida en un episodio ocurrido en París en junio de 1929. La anécdota sería irrelevante si no comprometiera a una persona tan orgullosa y competitiva como Hemingway. Aficionado al boxeo, acostumbraba practicar este deporte con sus colegas. Uno de sus contrincantes habituales era el escritor canadiense Morley Callaghan, a quien había conocido cuando trabajaba en Toronto. Ernest invitó a Scott al gimnasio para que controlara el tiempo, pero éste se olvidó de señalar el final de una vuelta y dejó que continuara la pelea más allá de los tres minutos estipulados. Su distracción permitió que, durante la prórroga "ilegal", el diestro Callaghan lograra encajarle a su contendor un fuerte golpe en la mandíbula que lo derribó estrepitosamente. El imbatible Hemingway montó en cólera y culpó a Scott de haber actuado con mala fe.

Las cosas no terminaron allí. El chisme de la "derrota" de Hemingway circuló en los ambientes de expatriados norteamericanos de París y llegó hasta Estados Unidos. Furibundo, Ernest presionó a Scott para que enviara un cable a Callaghan exigiéndole una rectificación. El canadiense, quien no se había jactado de su hazaña, se molestó a su vez y el editor Max Perkins se vio obligado a intervenir como mediador. Lo peor fue que, a raíz de todo esto, salió a relucir un infundio de Robert McAlmon (un pequeño editor de París que había publicado el primer

título de Hemingway, *Tres cuentos & diez poemas*, en 1923), bisexual y malicioso, quien había acusado de homosexualidad tanto a Fitzgerald como a Hemingway. A la larga, Scott llegaría a pensar que los chismes de McAlmon contribuyeron a destruir su amistad con Ernest, tal como anotó en un cuaderno íntimo. En suma, una historia estúpida e infantil, en la que el único perjudicado fue Fitzgerald, quien debió pagar su torpeza por el resto de sus días. A partir del incidente, su amistad con Hemingway empezó a deteriorarse sin remedio.

La correspondencia entre ambos escritores –se conservan 57 cartas y telegramas: 28 de Scott y 29 de Hemingway– revela el afecto y la complicidad que los había ligado, en especial en el periodo 1925-1926. Asimismo, confirma que Fitzgerald socorrió a su amigo cada vez que éste se encontraba en apuros financieros. El intercambio epistolar se mantuvo hasta semanas antes de la muerte de Scott. En las misivas figuran memorables declaraciones, bromas y confidencias que sólo podían haberse dado entre amigos muy cercanos. No obstante, con el paso del tiempo y los vaivenes de sus respectivas carreras, se puede advertir un cambio de sentimientos. Fitzgerald comienza a sentirse disminuido a medida que Hemingway se impone en el mundo de las letras. En una carta no puede evitar la sensación de culpa generada por su dipsomanía –adicción que Hemingway le reprochaba a menudo– y le asegura, con una frase patética, que “hace un mes que no bebo una sola gota, pero ya se acercan las Navidades”.

En los últimos años de su vida, Fitzgerald sentía casi pavor de enfrentarse a Hemingway. Luego de la etapa parisina, cuando ambos retornaron a su país, se vieron esporádicamente (cuatro veces entre 1931 y 1940). Scott se sentía incómodo y nervioso ante el amigo que ahora paladeaba el triunfo y no ocultaba sus aires de superioridad. En una ocasión, en enero de 1933, se reunieron en Nueva York con su compañero de generación, el crítico Edmund Wilson. La cita fue un desastre total. Fitzgerald se emborrachó, se puso insoportable y los insultó antes de desplomarse sobre el suelo. Ciertamente, mientras Hemingway acumulaba experiencia y se fortalecía, Fitzgerald se hacía más vulnerable y enrumbaba cuesta abajo. En una anotación fechada en 1933 –es probable que la hiciera después de ese penoso encuentro– este último concluye: “Hablo

con la autoridad del fracaso, Ernest con la autoridad del éxito. Nunca podremos volver a sentarnos a una mesa frente a frente.” La decadencia de Scott llegó a tal extremo que debió buscar un trabajo de guionista en Hollywood para poder sobrevivir. Terminar *Tierna es la noche* (1934) le había tomado nueve años y, pese a haber cifrado todas sus esperanzas en esta novela, fue recibida sin pena ni gloria (lo curioso es que Hemingway la consideraba su obra cumbre). Abatido, olvidado y con Zelda internada en un manicomio, Scott Fitzgerald falleció de un ataque al corazón el 21 de diciembre de 1940. Tenía 44 años. Pocos días antes le había escrito a Hemingway por última vez, para agradecerle por el envío de *Por quien doblan las campanas*, a la que dedicó los mayores elogios.

La mezquindad de Hemingway se percibe sobre todo en su tendencia a minusvalorar el aporte de Fitzgerald a su obra. Sin duda, le disgustaba tener que deberle algo a otro colega. Sherwood Anderson y Gertrude Stein, quienes le habían apoyado en sus inicios, también fueron víctimas de su arrogancia. En su relación con Scott le fue imposible frenar una acuciante rivalidad, latente desde el principio de su amistad. En ese sentido, vale la pena resaltar el comportamiento de Fitzgerald. El interés que puso en promover la carrera de Hemingway y sacarlo de la oscuridad, es digno de un agente literario. No sólo se esforzó por procurarle un editor importante, prestarle dinero o escribir acerca de sus libros, sino que puso a su servicio su experiencia creativa. Había tenido la intuición suficiente para vislumbrar el genio de Hemingway y decidió ayudarle a mejorar sus habilidades narrativas.

Antes de ocuparse de *Siempre sale el sol*, Scott le aconsejó realizar unos cortes en el relato sobre boxeo “Cincuenta de los grandes”. La primera versión escrita por Hemingway comenzaba así:

—Oye, Jack —dije—. ¿Cómo hiciste para ganarle a Leonard?

—Bueno —dijo Jack—. Benny es un boxeador muy listo. No deja de pensar en ningún momento, y mientras él se devanaba los sesos yo me cansé de pegarle.

Hemingway excluyó este pasaje porque Fitzgerald le dijo que era “algo trillado”. Muchos años después lamentaría haber accedido a esta sugerencia, aunque omitió mencionar que no fue la única supresión que

efectuó por recomendación de su amigo. Entre los papeles de Hemingway se halló una copia del cuento con una nota suya de puño y letra que dice: “Las tres primeras páginas del relato mutilado por Scott Fitzgerald...”. Asimismo, aparecieron unas observaciones manuscritas de Scott en las que le insta a cortar las seis páginas iniciales. “Tal vez su concisión lo haga aburrido”, advierte sobre el planteamiento narrativo. “La imposibilidad misma de concentrar la atención por un tiempo; el mero hecho de dejar únicamente los grandes momentos es, quizá, lo que le dé esa apariencia de arranque lento.” Al final, Hemingway suprimió dos páginas y media del comienzo. Es posible que la anécdota excluida no fuera tan trillada como argumentaba Fitzgerald, pero, en todo caso, los cortes realizados por indicación suya dotaron de mayor fuerza a la historia al introducir de lleno al lector en medio de la acción.

En cuanto a *Siempre sale el sol*, Hemingway se obstinó en negar que hubiera hecho modificaciones en el texto por influencia de Fitzgerald. La verdad es que él mismo le había pedido sus comentarios, como corrobora su correspondencia: “Me encantaría que me aconsejaras o que me dijeras cualquier cosa sobre la novela. Nadie la ha leído hasta ahora.” Como opina Scott Donaldson en su *Hemingway contra Fitzgerald* (versión castellana publicada por Siglo XXI de España en 2002), Francis Scott se quedó desconcertado por la apertura fallida de la novela. Y, aunque se veían a diario, prefirió hacer una crítica minuciosa por escrito. Él era el novelista experimentado y Ernest un novicio, pero no se jactó de ello sino que obró con sutileza. Le dijo que había recibido excelentes consejos de gente que no había escrito novelas como Edmund Wilson y Max Perkins, y que no había vacilado en aceptar cambios de varios miles de palabras en *El gran Gatsby*. “En todo caso –continuaba su larga carta–, creo que hay partes de *Siempre sale el sol* que son descuidadas e ineficaces. Como dije ayer (y, como recuerdo, al tratar de que cortaras la primera parte de “Cincuenta de los grandes”), encuentro en ti la misma tendencia a envolver o (...) embalsamar en mera palabrería una anécdota o broma que casualmente te atrae, que encuentro en mí mismo al intentar conservar un pasaje de “buena escritura”. Tu primer capítulo contiene unas diez cosas así y da una sensación de *casualidad* condescendiente.” Luego pasaba a señalar sus objeciones. En la página 1 objetaba, por ejemplo,

expresiones como “historia de moral elevada”, “como decía Brett” (cosas de O. Henry), “demasiado cara”, etc. Su crítica es dura aunque certera: “Pienso que hay a lo largo del texto más o menos veinticuatro pretenciosidades, jactancias y suficiencias que estropean la narración entera”.

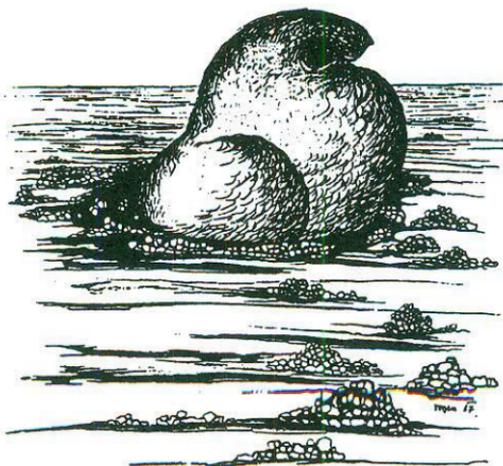
Para Fitzgerald el tono de los capítulos con que se abría la novela no era el adecuado y difería mucho del que adoptaba después Jake Barnes, el narrador protagonista. Tampoco le gustaba la descripción irónica de Montparnasse, que le parecía similar a la de una guía turística, así como el empleo de recursos fáciles y gastados, y los excesos del autor al pretender ser gracioso. En realidad, toda esa introducción contenida en los capítulos primero y segundo era innecesaria. Dilataba demasiado el arranque de la historia y perjudicaba la acción dramática. Fitzgerald insistió en que Hemingway debía revisar drásticamente el principio. Su recomendación era que no se limitara a “podar poco a poco” sino que desechara “lo peor de las escenas”.

Hemingway sopesó la crítica pormenorizada de su amigo y tuvo la perspicacia suficiente para reconocer el valor de sus indicaciones. Sin embargo, en lugar de reescribir la apertura de la novela, optó por eliminar los dos primeros capítulos en su integridad. Cabe añadir que Scott nunca pretendió atribuirse las mejoras que propiciaron su intervención creativa, mientras que Ernest se esmeró por minimizar sus aportes. Antes de abandonar la Riviera, Fitzgerald le envió un mensaje en el que le reiteraba su apoyo incondicional: “Si hay algo que necesites tanto aquí como en América –algo acerca de tu obra o algo de dinero o de ayuda humana– recuerda que siempre puedes recurrir a mí. Tu buen amigo, Scott.”

No obstante, a partir de entonces la amistad entre ambos escritores fue dominada por un sentimiento de rivalidad. Hemingway se comportó de manera ruin con el amigo que tanto había hecho por él. Quizá las únicas palabras amables que le dedicó a Fitzgerald fueron aquellas con las que aludió a su destino trágico en sus recuerdos parisinos y que pueden considerarse entre las más hermosas líneas que se han escrito sobre el autor de *Hermosos y malditos*: “Su talento era tan natural como el dibujo que forma el polvillo en un ala de mariposa. Hubo un

tiempo en que él no se entendía a sí mismo como no se entiende la mariposa, y no se daba cuenta cuando su talento estaba magullado o estropeado. Más tarde tomó conciencia de sus vulneradas alas y de cómo estaban hechas, y aprendió a pensar pero no supo ya volar, porque había perdido el amor al vuelo y no sabía hacer más que recordar los tiempos en que volaba sin esfuerzo.”

Ernest Hemingway sobrevivió veintiún años al que fuera el mejor amigo de su juventud. A la larga tampoco conseguiría escapar al deterioro físico y mental, pero ésa es otra historia.



FRAGMENTOS / Jean-Bertrand Pontalis

[Los fragmentos de Jean-Bertrand Pontalis a los que esta nota precede no constituyen, en rigor, una antología, sino más bien una breve muestra de la escritura –es decir, de la ética del pensamiento y de la actitud ante el lenguaje– de un autor que sabe ser al mismo tiempo riguroso e íntimo. Pontalis, figura esencial del psicoanálisis contemporáneo, elaboró con Jean Laplanche un Vocabulario del psicoanálisis, texto de amplia difusión y vasta influencia. Menos conocidos en el ámbito de lengua castellana, pero igualmente admirables, son los volúmenes publicados por Gallimard en los cuales Pontalis sigue el cauce flexible del ensayo. Perder de vista (1986), Este tiempo que no pasa (1997), El niño de los limbos (1998), Ventanas (1999), Al margen de los días (2002) son libros de un observador alerta de la otredad que lo habita. Los lugares de encuentro o apertura –umbrales, encrucijadas, ventanas– resultan, en la obra de Pontalis, emblemáticos de un modo de asumir la propia identidad de escritor y el ejercicio –tanto práctico como teórico– del psicoanálisis. M.A.]

"¿Q^ué es la quinta estación? Jean Giraudoux la evoca, de paso, en su novela *Bella*: "Ahí donde él manda (ese "él" podríamos llamarlo el fantasma, la fantasía, aquél que con su omnipotencia imaginaria desafía el orden de las cosas) ahí donde él manda, escribe Giraudoux, florece la quinta estación que hace que el manzano dé ciruelas, frambuesas el roble". Sin embargo Pascal Quignard es quien ha sabido conferirle, en páginas admirables, el alcance que nos interesa. Atribuye la invención de la fórmula –con Quignard uno nunca sabe lo que es o no de su cosecha: igual que en el análisis, ¿qué es de uno?, ¿qué es del otro?– a un escritor olvidado de la Antigüedad romana, dicho de otra manera, a uno de nuestros contemporáneos, Caius Albusius Silus:

“Hay algo que no pertenece al orden del tiempo y que sin embargo vuelve cada año, como el otoño o el invierno, como la primavera y el verano. Algo que tiene sus frutos, que tiene su luz”. Y Quignard comenta: “Albucius nos remite a la verdadera ante-estación que vagabundea de manera furtiva toda la vida, que ocupa con su presencia las estaciones del calendario, que visita un poco las actividades del día, a menudo los sentimientos, siempre el sueño, a través de los sueños y los relatos en que culminan, en esa especie de recuerdo verbal que se tiene de ellos, quitándoles toda luminosidad y toda fiebre”.

Estación anacrónica, literalmente hablando, que no tiene existencia en sí misma. Si ella “ocupa con su presencia” las estaciones del calendario, es que ella no ocupa su lugar en la sucesión natural de las estaciones, y mucho menos las excluye. Continúa Quignard: “Estación extranjera no a todo lenguaje sino a *todo del lenguaje*, extranjera al lenguaje como discurso, extranjera a todo pensamiento muy articulado”.

Quinta estación: sería acaso otro nombre, más evocador, para designar al inconsciente freudiano fuera del tiempo, que concebimos a la vez *tópicamente* como sistema al que el tiempo no desluce con el uso, que funciona en circuito cerrado como “lugar separado”, producto de una división primordial del alma en dos (represión originaria), y *dinamicamente*, como ejerciendo una atracción sobre los otros sistemas, sobre las otras estaciones, atracción que les imprime un movimiento: el inconsciente como circuito abierto, esta vez. (...).

Paradoja: medimos el tiempo de las sesiones, fijamos su cantidad, su día y su hora, indicamos las fechas de su interrupción, etc. *El calendario, el tiempo de los relojes, lo conocemos y nos sometemos a él tan bien como un buen obsesivo.* Y sin embargo lo que buscamos obtener, lo que buscamos que venga es el “fuera del tiempo”. Los límites temporales que imponemos y nos imponemos nos parecen ser la condición de este advenimiento”.

Ce temps qui ne passe pas (Este tiempo que no pasa)
Editions Gallimard, 1998. pp. 29-31.

UNMSM

111 /

“Cumplo sesenta años ese día. Hablo con mi madre por teléfono. Ella me pregunta “¿Cuántos años tienes?” Se lo digo. “¡Pero entonces eres un viejo!” Ella tiene noventa años. Se debilita más cada día.

Río de buena gana y al mismo tiempo, los ojos se me humedecen. Ella se ha convertido en ese niño que mira al adulto con ojos de niño y exclama “¡Qué viejo que está!”

Por otro lado, acabo de recopilar las palabras de mi madre, así como las madres recopilan las palabras de sus hijos”.

En marge des jours (Al margen de los días)
Editions Gallimard, 2002. p. 49.

“Hemos conocido, volvemos a veces a encontrar emociones tan intensas como aquellas que sentíamos de niños cuando nos sumergíamos en un libro, echados en el suelo, en la cama, para extraviarnos, olvidar nuestra identidad, nuestro presente, nuestra familia. No escuchábamos más lo que se decía a nuestro alrededor. Nuestras madres nos resonaban: “Vas a malograrte la vista”, mientras la lectura nos abría mundos y paisajes ignorados, personajes inquietantes, aventuras insensatas, mujeres que a veces nos daban miedo, a veces nos encantaban y nos enamorábamos de ellas para el resto de la vida.

La experiencia de la lectura prefigura la experiencia del análisis. Ambas son transporte, transferencia, fuera de sí. Ambas son la “prueba del extranjero”. De un extranjero que estaría lo más cerca del origen.

Consentir a dejarse captar, llevar, no ver lo que está alrededor de uno, no encerrarse en lo que uno cree ser, escuchar solamente las voces que vienen del *arrière-pays*.

Antes que el escritor, el aedo. Antes que la novela, el cuento. Antes que el escrito, la palabra. Antes que el lenguaje, la poesía, que nos hace creer que la palabra bien podría ser la cosa.”

Fenêtres (Ventanas)
Editions Gallimard, 2000. pp. 112-113.

UNMSM

“...soñar despierto me permite (...) alejarme inopinadamente de aquél en que me he convertido...”

L'enfant des limbes (El niño de los limbos)

Editions Gallimard, 1998. p. 18.

“La pluma que avanza y deja venir pensamientos inciertos, como los primeros pasos, ¿acaso me sirve como esos brazos que me sostienen sin estrujarme y me impiden, por un tiempo, en la frágil seguridad que ellos me brindan, caer en el vacío o dispersarme en mil pedazos? Escribir, amar, soñar, tentativas para ser llevado fuera de sí, en una desposesión inquietante, a veces feliz. Amar escribir, escribir como uno sueña, para ser llevado por un movimiento, rehusarse a permanecer en su lugar y encarnar lo que sólo era espera vaga y fantasmas prontos a desvanecerse. Dejar el lugar de los limbos sin nunca romper con él, ya que es de ahí de donde vengo, y ahí donde regresaré”.

L'enfant des limbes (El niño de los limbos)

Editions Gallimard, 1998. p. 120.

La melancolía del lenguaje (fragmento)

“Estas palabras de Freud para describir el trabajo del duelo: “se ejecuta pieza a pieza con un gran gasto de tiempo y de energía de investidura, y entre tanto, la existencia del objeto perdido se continúa en lo psíquico.”¹ Encuentro en esta cita freudiana la definición de la palabra en análisis, una prueba que se efectúa dolorosamente ahí y no en otro lado (la literatura, por lejos que pueda ir en la dispersión, la fragmentación, la discontinuidad, la errancia, mantiene el cuidado de una forma que asegure una salud efímera). En el detalle, en lo ínfimo, en el paso a paso de los restos, la palabra cuando manda en ella sólo su propia fuerza, reconduce al objeto perdido para poder desvincularse. Ello a lo largo de

¹ FREUD, Sigmund, Duelo y melancolía, in Obras Completas, T. XIV, Bs.As., Amorrortu Editores, pp. 242-243.

su trayecto. A lo largo y no sólo al final. La entrada en análisis inaugura la derrota de la unión.

Separarse, desligarse del objeto y de uno, desprenderse de lo conocido, medir sin cesar la distancia entre la cosa poseída y la palabra que la designa y que, designándola, dice primero que ella no está ahí. De esta distancia, trataremos de hacer una *cosa*. Buscaremos pruebas de que esta distancia habría podido, habría debido no producirse, de que nos ha creado perjuicios que no tenemos por qué tolerar. Levantaremos una acusación contra todas las separaciones de las que hemos sido víctimas. No nos cansaremos de fijarlas en el tiempo: una partida, una muerte, una negligencia –tantos abandonos, tantas ofensas. Las figuraremos y les daremos un lugar: una casa inmóvil y sus olores que ya no están; la mirada de una madre que mira hacia otro lado (lo peor: dentro de ella misma, ahí donde no estamos); cualquier pequeñez que era todo lo que necesitábamos.

Esos lamentos, en forma de acusación o de ruego, esa supuesta rememoración sólo tienen por objeto darle realidad, consistencia a un “antes”, un antes absoluto.

Admitimos que ese antes nunca ha existido. Es por ello que la palabra nostalgia que pretende cernir el movimiento que lo nombra no nos conviene. Estamos dispuestos a conceder que no hemos conocido la tierra natal y que ninguna memoria sabrá hacer que la encontremos nuevamente; no tocaremos tampoco la tierra prometida y ninguna lealtad hará que la abordemos. Sin embargo, la certeza de *una cosa sin nombre* nos acompaña. Una cosa que se declararía ella misma, tal como es. Si ella no es ni nuestro origen ni nuestro porvenir, ella sigue siendo nuestro horizonte permanente. Sólo ella asegura la tensión de la palabra en la sesión, que se lleva en los extremos.

Las palabras “impropias, imperfectas, impotentes para... incapaces de...” (como la sexualidad, el lenguaje nos llega demasiado temprano o demasiado tarde; como ella, el lenguaje *perturba* lo viviente). ¿Cómo dispensarse de este lamento? Él es necesario. Aquél que lo ignorara desconocería también el duelo del lenguaje y de esta manera, se

desviaría una vez por todas de la cosa ausente y no encontraría en las palabras sino substitutos sin buscar a pesar de todo la huella de la cosa.

Sin duda, hay que haber denunciado, acusado el lenguaje más allá de la sospecha hasta el odio, para poder acordarle algo de confianza, fiarse a su movimiento e incluso querer sus restricciones, su sintaxis inflexible.

Y es que el lenguaje no es captura: no atrapa nada de la sustancia de lo real, ni siquiera la más pequeña muestra (la pintura, sí, y la música, de la que Schumann decía que "nos permite dialogar con el más allá"). Pero tampoco es una renuncia; no acepta confesar "Esto no es para mí". Está en su naturaleza ir hacia lo que él no es. Y dado que nace de la pérdida y no hay nada que le pertenezca, isu apetito es enorme! Puede, debe, para vivir, incorporar todo, hasta el cuerpo y más que él: seduce mejor que un sexo, emociona más profundamente que las lágrimas, convence más fuertemente que un puñetazo, hiere, adormece, atonta... tiene todos los poderes. En ese movimiento que lo lleva del control, de la magia, a la conciencia de su vacuidad esencial, oscila entre el triunfo maníaco y la melancolía. Pero la melancolía revela su naturaleza, la manía, sólo su esfuerzo...".

Perdre de vue (Perder de vista)

Editions Gallimard, 1988. pp. 193-195.

"La sombra del objeto cayó sobre el yo"². Esta fórmula, tan poderosa y tan conocida, cuyo sentido nunca se agota, podría ser de un poeta. Es de Freud. En una imagen impactante se encuentra condensado el secreto de la melancolía.

¿Cuál es esta sombra? y ¿por qué cae ella en nuestro yo, como un predador sobre su presa, hasta aplastarla, hasta devorarla? Es la sombra del objeto perdido, la sombra de la muerte. Es la muerte trabajando, la muerte activa en el hueco de un alma de pronto convertida en inanimada.

² FREUD, Sigmund, op. cit., p.246.

Cuando la muerte nos arrebatara al ser que amamos o acaba con algún ideal que ocupaba el lugar de la pasión, nos sentimos condenados a un exilio definitivo, amputados de lo que mantenía de pie, mutilados. De pronto, sólo un inmenso vacío en nosotros que nos aspira por completo. Luego será una alternancia, más que una sucesión, de fases de rebelión –“no es posible”, “no es cierto”– y de renuncia. Vendrá finalmente el tiempo, más tolerable, de la pena. La pena no es el olvido, pero suaviza el dolor, permite a nuestros pensamientos y a nuestras vidas que no se queden fijados, agarrados al objeto perdido. Ese tiempo es aquél en el que la pérdida se convierte en ausencia. Existe un hueco en nosotros, para siempre, pero el hueco no es el abismo.

“No es sino la sombra de sí mismo” se dice del hombre enlutado, o del hombre debilitado por la edad, o incluso del hombre al que la enfermedad roe del interior, percibida como un cuerpo extranjero que habría hecho efracción en su propio cuerpo. Son las palabras del que “*se porta bien*”, de aquel que cree con seguridad poder *portarse* a sí mismo.

Ya se sabe, el cuadro clínico del gran melancólico es mucho más sombrío que el del enlutado. El melancólico no es esta sombra de sí mismo que a pesar de todo testimonia que es alguien todavía. Está invadido por completo, poseído por la sombra. No es más nada. No vale nada³. Desde siempre no ha cesado de ser un miserable. Merece el castigo. ¿El objeto perdido es el caníbal, o el melancólico? ¿Quién devora al otro? ¿Cómo saber? Son indisolubles. Más que indisolubles, acoplados. Se diría que es un acoplamiento sin fin, un incesto mortal entre dos socios incapaces de separarse, entre dos cómplices donde cada uno *tiene* al otro. Se devoran mutuamente en esta forma extrema del amor que es a veces el odio.

No hablemos tan rápido, como se usa aquí y allá, del goce del melancólico. Su dolor puede precipitarlo al suicidio, tanto lo atrae la nada

³ “El (el melancólico) se acercaría del conocimiento de sí mismo y la única pregunta que nos formulamos es por qué debemos comenzar por caer enfermos para tener acceso a esa *verdad*” (mis itálicas), nota de paso Freud, sin ilusión. Tocando el fondo, ¿estaríamos en lo verdadero? Sólo la ilusión, no en el sentido freudiano sino en la acepción que ha sabido darle Winnicott, nos asegura un porvenir, anima nuestro presente.

que él ya es, según su propia visión. Dándose la muerte, único regalo que puede acordarse, dará también la prueba que se ha reducido a un campo de ruinas. Su dolor no sólo es inconmensurable, sino sin remedio. Victoria imparables de la sombra de la muerte.

Freud propone entre las características que diferencian el duelo de la melancolía la siguiente: el duelo sería una reacción a una pérdida identificable, nosotros sabríamos, podríamos nombrar lo que hemos perdido: una persona querida, nuestro país natal, una de nuestras creencias, religiosa, política, hecha migajas, destruida. El melancólico en cambio, ignoraría lo que ha perdido: todo, sin duda, comenzando por él mismo.

Frágil distinción. Sabemos qué es *eso* que hemos perdido? –todas nuestras pérdidas –la de los seres cercanos, los amigos, las mujeres amadas, la casa en la que pasamos nuestra infancia y ahora nos parece que toda nuestra infancia la hemos perdido para siempre–, todas nuestras insatisfacciones, todas esas esperas decepcionadas, todas las separaciones que hemos sufrido, se precipitan en el vacío provocado aparentemente por la pérdida de uno solo. Ese solo es una multitud. Ponemos un nombre sobre el anónimo”.

Traversée des ombres (Travesía de las sombras)
Editions Gallimard, 2003. pp. 21-25.

(Traducción de Miguel de Azambuja)

EL DETECTIVE FLÂNEUR¹: SIETE FRAGMENTOS PARA PONTALIS / Miguel de Azambuja

I

Quisiera comenzar esta presentación contándoles lo que Federico García Lorca le decía a su auditorio antes de leer *Un poeta en Nueva York*. Cada vez que me encuentro frente al público y voy a leer uno de mis textos, decía el poeta, tengo la curiosa sensación de haberme equivocado de puerta. La risa surge en mí cada vez que pienso en esta anécdota. También la ternura. Siento en García Lorca el fastidio, el “disculpen” que baila entre los labios, las ganas de cerrar la puerta y quedarse del otro lado. Es cierto, las puertas sirven para delimitar los espacios, definirlos, y es así como debe ser, las fronteras son necesarias. Pero como los *fagots*², hay puertas y puertas. A veces se puede abrir puertas condenadas al interior de uno mismo, esas puertas cerradas no para establecer los límites necesarios entre los espacios, sino para impedir que nos movamos más libremente, para compartimentar nuestras vidas y reducir así nuestros espacios de circulación, nuestras existencias. En suma, esas puertas que se convierten en muros y que impiden todo movimiento. Abrir esas puertas permite al mismo tiempo abrir el espacio de nuestros desplazamientos, transportarnos, llevarnos a otra parte. Ello nos permite *flanear*, poniéndonos en contacto aunque sólo sea un instante, con algo nuevo que viene de fuera, lo acogemos, nos enriquece. Abrir las

¹ Primera derrota. Decido guardar el término francés *flâneur* e hispanizar las variaciones que aparecen en el texto: flanería y flanear. No tengo otro argumento que la estética personal y sentirme *lost in translation*.

² “Il y a fagots et fagots” (hay atados y atados de leña) in Molière, *Le Médecin malgré-lui*, Acto I, escena 5. Cf. FREUD, S., Introducción al Psicoanálisis, 18a. conferencia. La fijación al trauma, lo inconsciente, in *Obras Completas*, T. XVI, Bs.As., Amorrortu Editores, 1996, p. 257.

puertas como abrimos antes el baúl del tesoro, esa vieja caja llena de botones de camisas perdidos, de chapitas, que se transformaban en monedas de oro, gracias a esa extraña realidad que permite el juego, en la que el sueño y el mundo se entremezclan para crear un botín de corsarios que enseguida llevábamos, tal bribones felices, a la isla de Mompracem.

Y si me detuve unos instantes para compartir el misterio de esas puertas, puertas que se abren poniéndonos en contacto con lo que viene de afuera para enriquecernos, con tesoros que nos brindan noticias sobre nosotros mismos; si me detuve en ese tipo de experiencias que nos permiten en suma, viajar de uno mismo a uno mismo, es porque esas puertas que permiten los viajes las encuentro con frecuencia en los escritos de Pontalis. Los escritos, y lo que ellos dicen, creando así la bella figura del *flâneur* que me permite *flanear*. Experiencia de lectura que aquí llamo *flanería* que es la que produce en mí la escritura de Pontalis. Y cuando digo Pontalis, me refiero en realidad a *ese Pontalis que es el mío*, que no coincide necesariamente con el joven señor con quien tenemos ganas de compartir estos días. *Ese Pontalis que es el mío* nació hace unos treinta años en el Perú, mi país lejano. En esa época me hablaba en castellano (había escrito un libro que se llamaba "Después de Freud"), y probablemente continuó escuchándolo así, a pesar de los viajes y las metamorfosis de las lenguas.

II

El *flâneur* se apropia de la ciudad manteniendo al mismo tiempo su singularidad. No es un desarraigado ya que conserva el derecho y el placer del suelo, pero al mismo tiempo, evita las trampas del arraigo. Logra "caminar a contratiempo, ir más lento o detenerse siguiendo umbrales que son sólo perceptibles a través de vueltas y rodeos. Se trata de actividades casi clandestinas e incluso sospechosas, que abren espacios y paisajes en el acelerador de la ciudad"³. Me gusta esa idea de contratiem-

³ GOETZ, Benoît, *L'esplanade: théorie des places*, in *Le Messager Européen* N°8. Paris, Gallimard, 1980, pp. 270-275.

po que viene de la música, especie de desequilibrio necesario, ralenti en medio del vértigo urbano. El *flâneur* no sucumbe “a la fascinación de la cinta de asfalto que se despliega frente a él”⁴. De alguna manera, parece “caminar por encima del suelo, asentándolo con firmeza al mismo tiempo”⁵, como la *Gradiva*. Puede desprenderse de la tierra firme y producir así una nueva relación con el suelo y la gravedad. Logra la feliz combinación entre la firmeza del suelo y la levedad necesaria para sus nuevos desplazamientos. Calvino decía, comentando a Lucrecio, que éste quería “que el conocimiento del mundo permita la disolución de su compacidad”⁶. El *flâneur* aspira a desajustar el mundo y desactivar así su difícil compacidad, aquella que impide el sueño y cierra las puertas.

Ello hace que el *flâneur* se encuentre cerca de los umbrales. “Estaba en el umbral de la calle” nos dice Walter Benjamin, quien con Baudelaire explora el *flâneur*, sus interrogaciones y sus desplazamientos. El *flâneur* “está con la multitud y separado de ella”. Quiere “herborizar en el asfalto”, atravesar las fronteras, atravesar una ciudad que es un jardín que es una ciudad⁷. Cito a Benjamin: “la calle se convierte en departamento para el *flâneur*, quien se siente en casa entre las fachadas de los edificios, igual que el burgués entre sus cuatro paredes”⁸. Aquello a lo que soy sensible en el *flâneur* y que recorre los escritos de Pontalis es lo que podría llamar –las palabras son frágiles, me disculpo en su nombre– una *tópica en movimiento*, una manera de concebir los espacios que evita su muerte, su última parada. Privilegiar el movimiento permite evitar el peligro que Pontalis percibe en las palabras. Pueden detener nuestras ideas, despertarnos bruscamente, obligarnos a quedar del otro lado de la barrera, como si uno entrara en las palabras, buscando siempre, y quedara prisionero en su interior. Las palabras son un territorio minado y Pontalis evita las deflagraciones estando siempre en movimiento, poniendo sin cesar los espacios en relación: “mi *tópica* subjetiva incluye a la vez las

⁴ BENJAMIN, Walter, *Paris capitale du XIXème siècle: lieux des passages*. Paris, Ed. Du Cerf, 1997, p. 536. Cf. También GOETZ, B., op.cit. p. 272.

⁵ JENSEN, Wilhelm, *Gradiva, Fantaisie pompéienne*. Paris, Gallimard, 1986, p. 34.

⁶ CALVINO, Italo, *Leçons américaines*. Paris, Gallimard, 1989, p. 27.

⁷ Pienso en el libro de Jacques Roubaud sobre Constable, Cielo y tierra y cielo y tierra y cielo.

⁸ BENJAMIN, W., op. cit. p. 58.

ventanas abiertas y el cuarto privado”⁹ o bien esta cita que me gusta particularmente: “placer de manejar un carro convertible en las pequeñas rutas de la campiña. No está uno encerrado en un habitáculo sino al aire libre, el viento y unas gotas de lluvia; estoy adentro y afuera, en el campo y en mi asiento”¹⁰. *Le deben gustar los balcones o las terrazas a Pontalis, debe ser amigo de los belvederes. No le debe gustar el centro de la habitación, lo veo más cómodo en el fondo de la clase, riendo con su vecino, enredando así los límites entre la clase y el recreo.*

III

Acaso haya que quitarles peso, desajustar, volver más livianas las palabras para que la asociación sea libre y la atención flotante. Como si las palabras fueran pequeños globos aerostáticos¹¹ y pudieran volar, emprender la ruta, retomar “la esperanza de la altura” para parafrasear a Dante¹². Dante nos recuerda, en su paso por el Infierno, que “el pie firme está siempre más abajo que el otro”¹³, el pie que se hunde, que está pegado al suelo, el peso de vivir, ese peso que hace que a veces la cabeza se incline y el mundo se convierta en melancolía. “El pie firme siempre más abajo que el otro” nos impide despegar, desprendernos, participar en el movimiento de la vida, y uno se pone a vivir una vida sin matices, sin relieve, al mismo nivel. Cito a Pontalis: “aquel que está al mismo nivel del mundo y lo considera como la única realidad es un hombre empobrecido, separado para siempre de las fuentes de la vida”¹⁴. Es una vida sin rodeos, sin recodos, como si uno caminara sobre un suelo sin pliegues.

⁹ PONTALIS, J.-B., *Fenêtres*, Paris, Gallimard 2000, p. 15. Benjamin dice que “el flâneur ve la ciudad escindir en dos polos dialécticos. Se abre a él como paisaje y lo encierra como habitación”, in BENJAMIN, W., op. Cit. P. 435.

¹⁰ PONTALIS, J.-B., op. cit., pp. 15-16.

¹¹ “Hemos inventado las palabras para escapar a la ley de la gravedad, para escapar al instante fatal de la caída” in PONTALIS, J.-B., *L’amour des commencements*, Paris, Gallimard 1986, p. 143.

¹² DANTE, *La Divina Comedia, El Infierno*, I, 54.

¹³ DANTE, *La Divina Comedia, El Infierno*, I, 30.

¹⁴ PONTALIS, *Fenêtres*, op. cit., p. 35

Pequeños globos aerostáticos a los que hay que quitarles el peso, arrojar el lastre. Acaso es una de las maneras de entender la fórmula que Freud toma de Leonardo para hablar del análisis y la manera en que éste opera *per via di levare*. Freud nos aconsejaría en este caso escapar a la ley de la gravedad, cambiar nuestra relación con el suelo.

Esos globos me hacen pensar, me traen una imagen que creo universal y que ha debido atravesar los continentes cómo el globo del relato. Me refiero, qué duda cabe, al relato de Verne, *La vuelta al mundo en ochenta días*. En realidad, tengo un recuerdo brumoso de la película, con David Niven en el papel de Phileas Fogg y el inolvidable Mario Moreno "Cantinflas" encarnando a Passepartout. Pero recuerdo también como el mago Cortázar juega con el título del relato al llamar a uno de sus propios libros "*La vuelta al día en ochenta mundos*", revelando así, me parece, el itinerario preciso del *flâneur*, su ambición secreta. Me gusta esta fórmula porque muestra que el *flâneur* debe saber perder el tiempo, o más bien saber estirar el día, ofreciéndole así un poco de ropa hecha de sueño. Estirar el día, que es una buena manera de estar atento, "atento –y cito a Pontalis– a todo lo que quede en los márgenes de la prosa de la vida"¹⁵.

IV

El *flâneur* puede desprenderse, establecer una relación singular con la gravedad, pero para buscar nuevas formas. Es por ello que él es "ligero como el pájaro y no como la pluma" como dice Valéry¹⁶. La pluma suele ser maltratada por los vientos, sometida a sus fuerzas, mientras que el pájaro traza la ruta con su vuelo en el mapa invisible. Es por ello que el *flâneur* es también un detective. Dicho de otra manera, siendo detective, el *flâneur* evita ser una pluma. El descuido, la levedad del *flâneur* no le impiden estar atento, más bien le permiten estarlo, le brindan la ocasión. Atento a los márgenes de la prosa de la vida, a los detalles,

¹⁵ PONTALIS, J.-B., *La découverte freudienne en Après Freud*, Paris, Gallimard 1968, pp. 38-39.

¹⁶ Valéry, Paul, *Choses tues*, in *Tel Quel*, Paris, Folio Gallimard, 1941, p. 29. Cf. también Calvino, op. cit.

–Morelli no está lejos¹⁷–, al mundo dislocado que la agudeza del detective vuelve visible.

Edgar Allan Poe creó el relato policial. Borges, con su perspicacia habitual, dice que Poe no sólo creó el relato policial sino el lector de relatos policiales¹⁸. Y Piglia repliega la fórmula sobre sí misma cuando propone que el detective es, antes que nada, un lector¹⁹, y nos recuerda que el narrador de *Los crímenes de la calle Morgue* encuentra por primera vez a Augusto Dupin en una librería de la calle Montmartre (el primer crimen tiene lugar en París), y éste es un hombre de letras, marginal, aislado y además –Borges insiste en esto– un extranjero: “el primer detective del que da cuenta la literatura es un francés”, un francés descrito por un autor americano al que le gusta la noche, *flanear* la ciudad nocturna y desplegar así sus pensamientos, el extraordinario poder de su razonamiento. Alumbramos los misterios de la noche con su pensamiento. Este le es necesario para *atravesar las sombras*.

Los sueños y la noche, pero también el pensamiento, la claridad que permite coger al vuelo, alumbrar; las palabras son esta vez linternas. Las linternas y los globos. Piero della Francesca y Turner, como diría Pontalis.

V

En realidad, éste es el fragmento del fragmento, un pequeño texto que he redescubierto gracias al pedido de un amigo. Mi pequeño Aleph, ahí donde la vida se condensa y se vuelve redonda, el punto de partida del cual ha irradiado todo este texto. Se trata de una historia de cronopios, esos seres extraños creados por Cortázar: “Ahora pasa que las tortugas son grandes admiradoras de la velocidad, como es natural. Las esperanzas lo saben, y no se preocupan. Los famas lo saben, y se

¹⁷ Cf. FREUD, S., *El Moisés de Miguel Ángel*.

¹⁸ BORGES, J.L., *El cuento policial in Borges Oral*, Barcelona, Bruguera, 1980.

¹⁹ PIGLIA, R., *El último lector*, Madrid, Anagrama, 2005.

burlan. Los cronopios lo saben, y cada vez que encuentran una tortuga, sacan la caja de tizas de colores y sobre la redonda pizarra de la tortuga dibujan una golondrina”²⁰.

VI

Charles Chaplin, Buster Keaton, Harold Lloyd, nos hacen reír ya que cambian nuestra relación con la gravedad y con la vida estable. Los objetos y los hombres son sumidos a las caídas y a los vértigos, forman parte de un mundo más elástico, un mundo en el que los lazos se aflojan. Ellos nos muestran las alegrías y los peligros de la vida desajustada. Los lazos se aflojan y los seres y las cosas son más libres, más inesperados. En ese sentido, sus películas pueden ser percibidas como películas oníricas, y uno ríe como si riera de un sueño.

Es la levedad de Charlot lo que le permite escapar a los mecanismos de la vida compacta. La escena permanece intacta y permite figurar algunas de las cosas que estamos proponiendo: Charlot que se desliza entre los engranajes de la máquina y muestra así en imágenes la tensión conflictiva entre él y la máquina que vuelve la vida uniforme. Charlot que se desprende, que se desliza por los intersticios, sí, Charlot es un *flâneur* mudo, que se zafa de la máquina y la vida apagada que ella propone. Se trata de *Tiempos Modernos*, una de las más bellas películas de Chaplin, que comienza con Charlot en la fábrica ajustando los pernos, como sentimos a veces que nos ajustan el alma. Chaplin denuncia los tormentos de una industrialización que vuelve la vida aun más inhumana, pero existen también otras pistas que hacen que esta película sea tan singular. Se trata de una película de transición, en la frontera con el cine hablado. La invención del cine hablado había tenido lugar en 1927, pero Chaplin dirigió primero *Luces de la Ciudad* (1931) y luego *Tiempos Modernos* (1936) utilizando las convenciones del cine mudo. *Tiempos Modernos* es en ese sentido una película sonora, más que hablada. Todo el cine de esa

²⁰ CORTÁZAR, Julio, *Historias de cronopios y de famas*, Edhasa, Barcelona, 1970, p. 133.

época era hablado, salvo el de Chaplin, que coloca el mundo silencioso en el centro mismo del mundo de la palabra. Me gusta la idea de Chaplin de persistir, de acoger al silencio en medio de la palabra en el cine. Su manera de entremezclar los códigos y permitirnos escuchar los efectos de la colisión.

Es cierto que hay algunas palabras en la película, pero son siempre proferidas a través de las máquinas, es la máquina la que habla, no se establecen diálogos entre los hombres. Y sin embargo, vamos a escuchar la voz de Charlot, por primera y única vez en el cine: es la última película en la que aparece Charlot y ello subraya la idea de un límite, de una frontera entre dos mundos, de un momento crepuscular. Vamos a escuchar la voz de Charlot en el Music Hall, el único lugar que parece acogerlo. Él canta, pero, y éste es el genio de Chaplin, canta en una lengua inventada que no corresponde a ninguna lengua conocida pero las atraviesa todas. El mundo ligero del cine mudo, su fragilidad, su libertad, permite esos encuentros felices entre la palabra y el silencio, gracias a ese canto que escapa al dominio del lenguaje y que evoca en mí el tiempo recobrado de la infancia: "Lo que nos atrae en la infancia (la nuestra, ya que los niños que frecuentamos no nos parecen tan valiosos) viene también de ahí: era el tiempo en el que, a menudo silenciosos, sentíamos, observábamos sin la pantalla del saber y de las palabras, en el que todos nuestros sentidos estaban alertas, en el que éramos sensuales y visionarios, el tiempo en el que inventábamos el mundo"²¹.

Así, imagino a Pontalis feliz en una película muda, feliz en *Tiempos Modernos*. Hubiera podido alojarse allí, en ese mundo inestable, en ese mundo liviano como una golondrina. Hubiera podido alojarse allí, entre la palabra y el silencio, en donde aparece ese canto que atraviesa las lenguas sin dejarse capturar por ninguna, ese galimatías tierno de Charlot en el Music Hall. Imagino a Pontalis viviendo feliz en una película de Chaplin, porque sus escritos me llegan a veces, inesperados, desde las tierras lejanas del cine mudo.

²¹ PONTALIS, J.-B., Fenêtres, op. cit. p. 106.

VII

“La mesa en la que escribo”²², es la expresión que utiliza Pontalis: A veces, “la mesa de trabajo”. No dice “el escritorio”, dice “la mesa”. Me gusta esta expresión, ya que crea contrapeso, permite un equilibrio, es el punto de apoyo necesario para el viaje, evoca el ancla pero también el navío –para que podamos embriagarnos necesitamos un barco, una mesa– y si atravesamos una tempestad, una balsa como La Medusa, ya que es cierto que si logramos atravesar la escritura, somos algo así como sobrevivientes. Los versos de Seféris evocan con precisión estos peligros:

Escribes

La tinta ha bajado

La marea sube

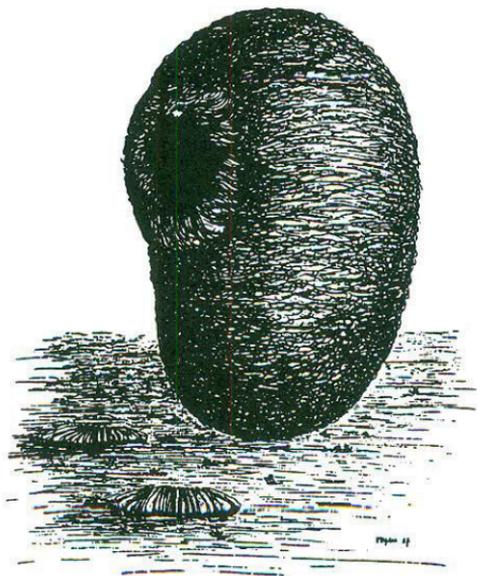
en este haiku que viene de Grecia.

El mar crece, cierto, por ello la importancia del barco, de la mesa, de ese punto de apoyo sólido, necesario para toda travesía. Pero la magia de las palabras nos permite aun otras sorpresas, nos acompaña como Atenea a Ulises en el camino de retorno. “La mesa en la que escribo” puede ser entendido, permítanme esta pequeña torsión semántica, la mesa *sobre* la que escribo, lo que convierte a Pontalis en un colegial enamorado queriendo immortalizar momentos únicos, o más bien la mesa se convierte en tablilla de cera y él graba, *per via di levare*, esas palabras que lo vuelven visible.

Una vez más, quisiera subrayar la paradoja entre la mesa que evoca el barco, la alfombra voladora, el viaje y la aventura de las palabras,

²² “La table” evoca, para un hispanohablante la tabla, evocación que juega también, de manera subterránea, en las asociaciones producidas.

y la mesa sobre la que se graban trazas, huellas (el detective no está lejos) y que nos recuerda continuamente la solidez de todo sueño, el peso necesario de toda *flaneria*. Los escritos de Jean-Bertrand Pontalis se encuentran ahí, precisamente, en donde se encuentran Turner y Piero della Francesca, el *flâneur* y el detective, el pensamiento y el sueño, la golondrina y la huella. Es este mundo el que comparte con nosotros y por el cual, le agradezco.



PUNTO CIEGO / Luz María Bedoya

There they are, scroll accuracies of something similar.

Marianne Moore

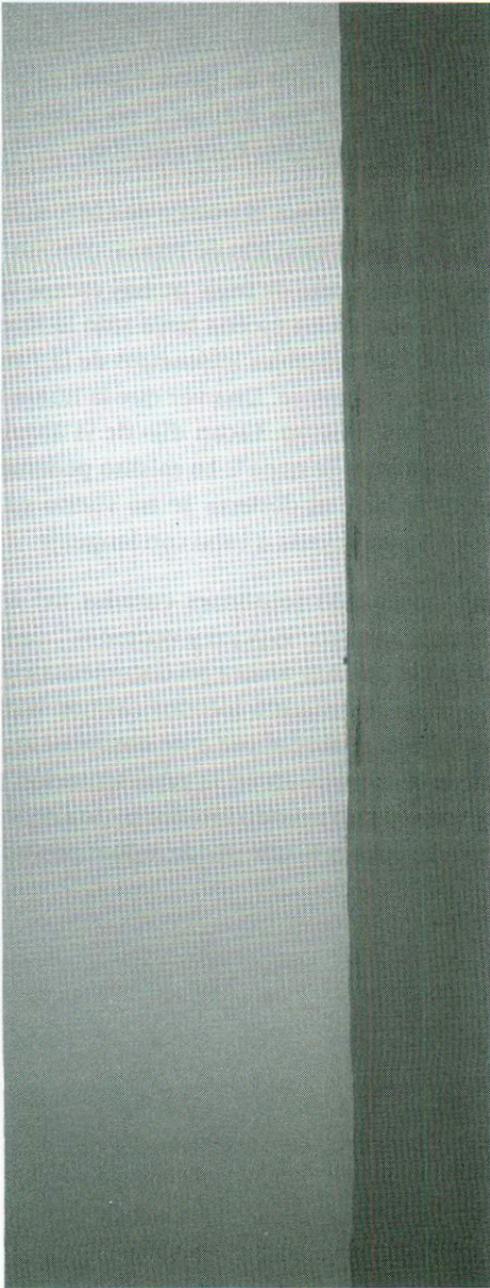
A finales del siglo XX el desierto se volvió un *locus* recurrido por artistas plásticos y poetas. Hay dos razones que explican esta vuelta. La primera es la necesidad de un “cambio de escenario”: no sólo salir de la ciudad sino también salir de la montaña y de la selva, es decir, abandonar los escenarios de la cruenta lucha política del Perú de los 80s. El desierto fue concebido como esa gran zona de nadie, una especie de zona desmilitarizada, donde el arte podía comenzar a reconstruir alguna semblanza de sentido en medio de los vestigios imaginarios urbanos y andinos. Esta zona de nadie no es una zona mística, al menos no lo es en el mejor arte de la época –por ejemplo, los paisajes de Ica y Pachacamac de Ricardo Wiese. Por el contrario, en todas estas variaciones del desierto uno no encuentra a la divinidad sino la ausencia del otro, que no es lo mismo. El otro-ausente o el otro-escaso aparecen como láminas sin espesor contra el espacio natural. No es el espacio el que ha de reconstruirse entonces sino esta falta de espesor, esta escasez de lo humano.

La segunda razón es que no es el desierto sino su representación el tema (el *locus*) recurrido. Las obras del desierto reflexionan sobre los sentidos de sus propias técnicas de representarlo. Las manifestaciones más evidentes son la bi-dimensionalidad, el minimalismo, el sentido de la escala; en general, las obras sobre el desierto son amplias, largas, demoradas, repetitivas, expansivas. Y esto se aplica tanto a cuadros y fotos como a poemas. El principal obstáculo conceptual de estas representaciones es el mantra urbano de que “en el desierto no hay nada”. Para decirlo con el poeta mexicano Alberto Blanco “no es que en el desierto no hay nada sino que *hay* nada”. Y esa nada que *hay* (la burla anti-heideggeriana de la filosofía analítica) es invisible al hombre.

Lo que hay ha sido negado, borrado del campo visual: no debe estar ahí. La mayor parte del arte del desierto trata de hacer visible esta nada y representarla como materia prima, como habitat y no como lugar de escape, paraíso alternativo cuando el real se hace invivable.

Dentro de estas dos líneas se ubica el trabajo de LMB, apropiadamente titulado "Punto Ciego". Como ejercicio de representación "Punto Ciego" propone la obliteración del punto de fuga: no hay escape visual ni conceptual. Y, por más que la puesta en escena haya sido la línea recta (foto tras foto remedando los interminables kilómetros de la Panamericana) este trayecto no va a ninguna parte. Una vez que la huida ha sido detenida reparamos en la representación. Lacan dijo de la arquitectura que era "algo organizado alrededor de nada". Lo mismo podemos decir del desierto. Aquí, más que nunca, el desierto se ha vuelto su propia representación: el desierto es nada llevada a cabo con lenguaje.

Hace años, John Szarkowski (entonces curador del MOMA) dividió la fotografía contemporánea en "espejos y ventanas". La idea era que las fotos o son ventanas a lo que hay afuera (el documentalismo es el epítome de esto) o son espejos del mundo interior (Minor White, por ejemplo). Una tercera posibilidad se abre ahora ante nosotros: lo que hay adentro y lo que hay afuera se condensan en la representación misma. El desierto no es un reflejo de nuestro mundo interior ni una región árida en la que "no hay nada": el desierto es lo que divide ambas posibilidades. [Mario Montalbetti]



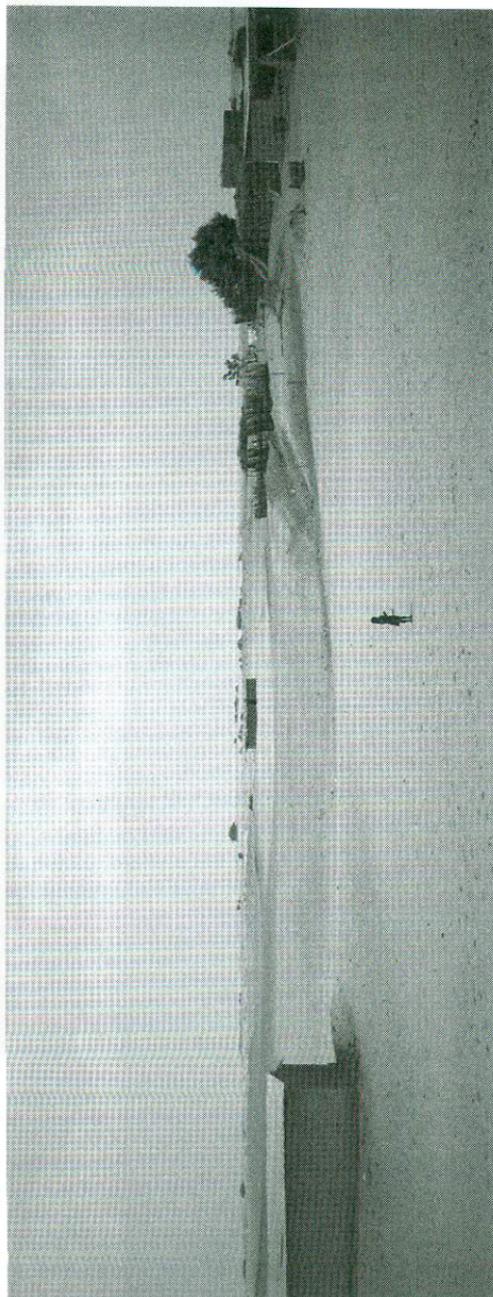
KM 547 N

UNMSM



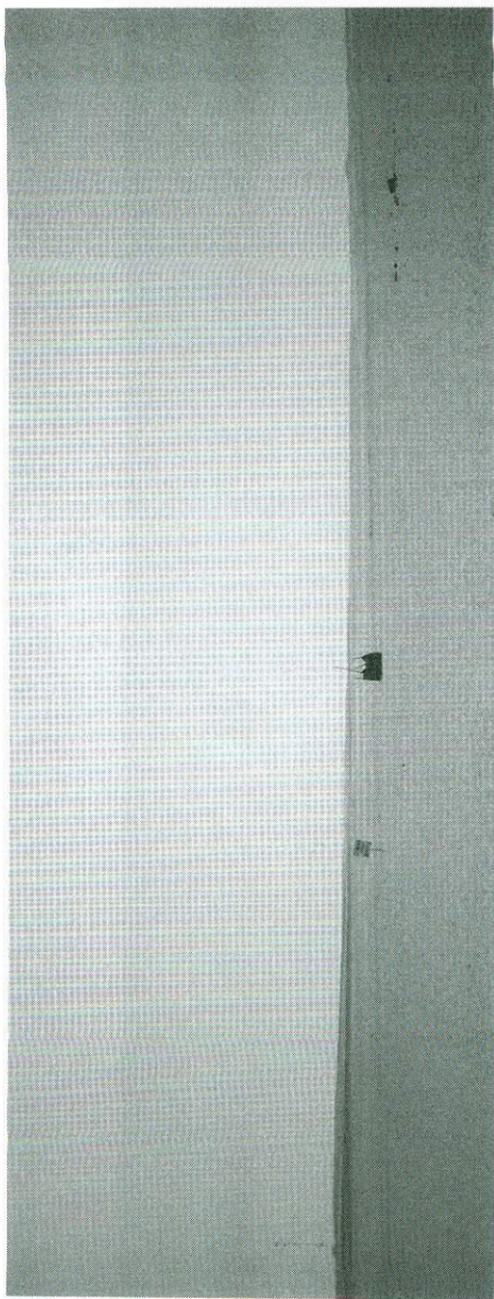
KM 300 N

UNMSM



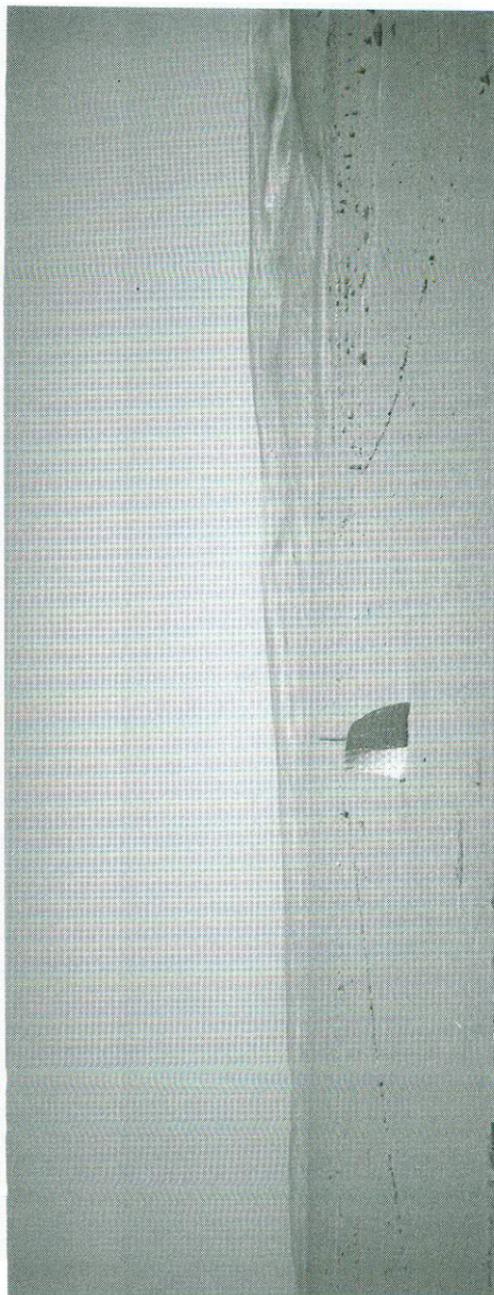
KM 956 N

UNMSM



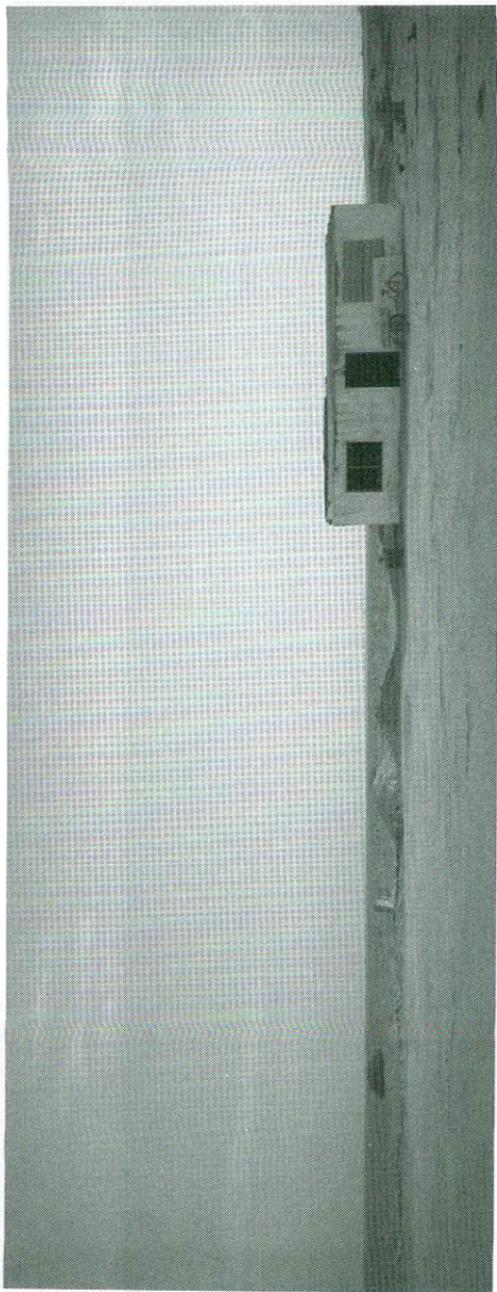
KM 94 N

UNMSM



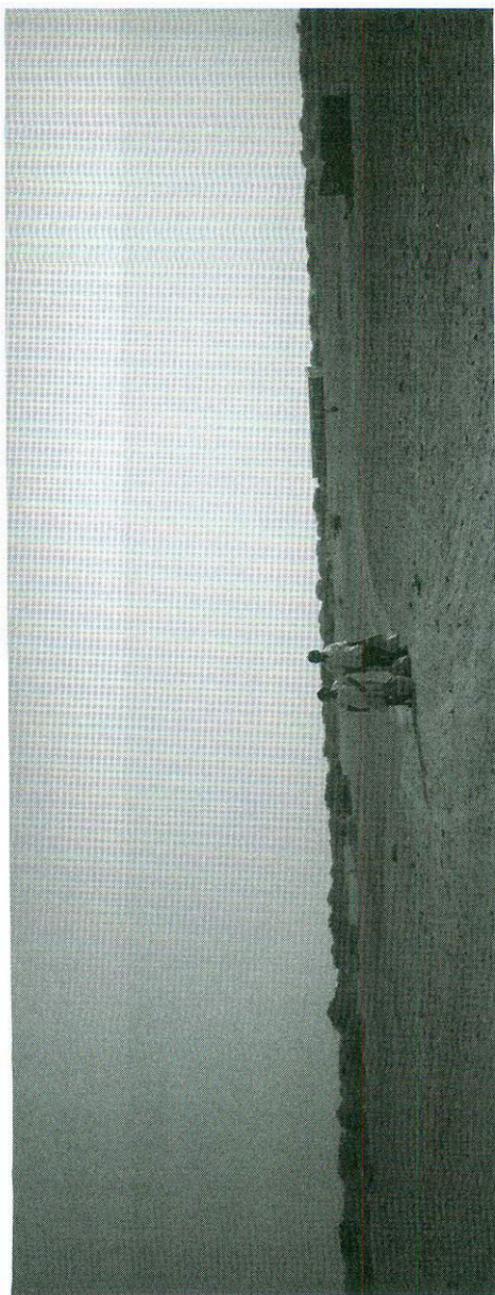
KM 965 S

UNMSM



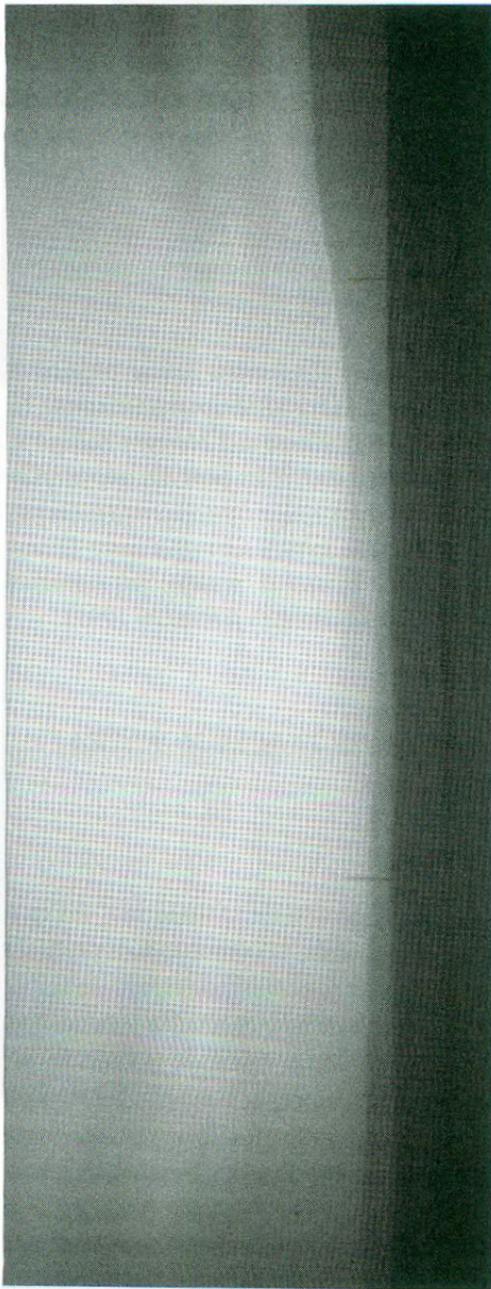
KM 924 N

UNMSM



KM 792 N

UNMSM



KM 1238 S

UNMSM

DE LAS MEMORIAS DE TERESA MOREYRA. UN PRÓLOGO Y DOS FRAGMENTOS

[Estos son los primeros fragmentos que se publica de las memorias de Teresa Moreyra Paz Soldán, viuda de Víctor Andrés Belaunde. Han sido tomados del largo manuscrito de prosa evocativa que Moreyra entregó a su amigo Luis Alberto Sánchez en la segunda mitad de los años 80, con vistas a su publicación en libro. En sus memorias Moreyra, mujer inmersa en la intimidad de la clase alta limeña del siglo XX, se mueve con soltura narrativa entre la anécdota personal y el fresco social. Sánchez llegó a escribir el prólogo, que reproducimos aquí, para ese libro hasta hoy inédito. Teresa Moreyra falleció en 1995].

*SOBRE LAS MEMORIAS DE TERESA MOREYRA /
Luis Alberto Sánchez*

El género de "Memorias" no es frecuente en el Perú, aunque en los últimos años ha comenzado a proliferar. Es un estilo literario difícil. Siempre se corre el doble de riesgo de ser muy abundante y acaso cursi, o de ser tan discreto que resulta inocuo. Las memorias de María Teresa Moreyra Paz Soldán, viuda de Belaunde, están al margen de tal disyuntiva: son vitales, sinceras y amenas. Esto en el caso de una escritora merece aprecio especial, mucho más cuando se trata de una mujer perteneciente a una vieja familia limeña, de alcurnia nobiliaria colonial y de activa vida en el Perú de hoy hasta hace pocos años. El símil que se me ocurre frente a tal libro resulta el menos aparente y, sin embargo, acaso el de mayor elocuencia: con Las Peregrinaciones de una

Paria, de Flora Tristán. No hay ninguna semejanza de origen y de estilo entre ambas; tal vez las une el vínculo en la franqueza y, el caudal de episodios y anécdotas.

La autora de estas memorias pertenece a una de las más viejas familias limeño-arequipeñas, y sus antepasados ostentaban el título de Condes de San Isidro. Entre los apellidos limeños de mayor realce en nuestra historia figuran, sin duda los Moreyra y los Paz Soldán, al par de los Riglos, los Riva-Agüero, los Orbegozo, los Torre Tagle, los Calonge, los Mencaho, los Carrillo de Albornoz, los de Santiago Concha, los Jerónimo de Aliaga, los Dávalos, los Osma, los Lazo, los Vidaurre, los Pardo y Aliaga, los de la Torre, y tantos más. Cada uno de esos apellidos representaban poder económico y político. Entre ellos se mezclaron matrimonialmente y dieron origen a una peculiar aristocracia u oligarquía que dominó el Perú desde el Virreinato. Con la República surgieron otros nombres provenientes de países vecinos o de las victorias de generales y caudillos afortunados. El Conde de San Isidro fue uno de los más decididos partidarios de la Independencia. Las relaciones familiares se entrelazaron a lo largo de la República. Finalmente en este siglo ya en la década de los veinte, la extensa, cercana y rica hacienda de su nombre se parceló para dar paso a una moderna avenida, La Leguía, que luego se llamó Avenida Arequipa, y creó un barrio aristocrático, el de San Isidro, en una de cuyas parcelas, vecina al añoso Olivar de San Isidro, fijaron su residencia los Moreyra y los Paz Soldán.

Teresa Moreyra creció en ese ambiente, católico, laborioso y conservador. Fue una inevitable alumna del Colegio de las religiosas del Sagrado Corazón de San Pedro en donde se educaban las muchachas de alto nivel social. Las sanpedranas fueron como ciertas aves, algunas canoras y las otras ingratas, representativas de Lima. En el hogar de los Moreyra se rindió culto a la lectura y a la inteligencia, pese a las trabas de un conservatismo acendrado. Teresa como uno de los doce hijos del hogar formado por Don Francisco Moreyra y Riglos y de Luisa Paz Soldán, siguió el rumbo de su familia, durante los, para ellos, duros años del gobierno de Leguía. La familia se trasladó a Europa y viajaron extensamente por Italia y España para acabar residiendo en París.

Las Memorias nos cuentan los entretelones de aquella peripecia vital seguramente muy parecida a otras, pero que nos parece singular a causa del silencio que sobre las otras han dejado caer sus propios actores. Teresa Moreyra nos refiere cómo se desarrolló su infancia y sus relaciones con sus parientes, casi todos ellos acaudalados y propensos a las finanzas y a la política. Entre sus retratos de entonces me ha parecido especialmente interesante el de su primo José de la Riva-Agüero y Osma, hombre de pro en la vida peruana y miembro de la misma generación de Víctor Andrés Belaúnde, con quien Teresa contraería matrimonio en París en la segunda parte de la década de los veinte. Fue una decisión importante por cuanto ella estaba a punto de acceder a la insistencia amorosa del príncipe Orsini, célebre título nobiliario italiano, quien insistía en sus pretensiones matrimoniales. A partir de esa decisión la vida de Teresa Moreyra se confunde con la de Víctor Andrés Belaúnde, entonces un profesor universitario desterrado de su patria, y, después de 1930, miembro del Congreso Constituyente, embajador en varios países, Ministro de Relaciones Exteriores, Delegado ante las Naciones Unidas y finalmente Presidente de la Asamblea de esta altísima constitución universal.

Por lo que nos cuentan las memorias, ninguno de estos honores alteró el espíritu observador, la travesura congénita y el amor a la lectura de Teresa Moreyra. La vemos pasar a través de esos avatares, con señorío sonriente y avizor. Su relato impresiona por el elegante desenfado con que narra sus aventuras espirituales propias y ajenas, inclusive su propio matrimonio. Todo ella revela el trasfondo de gracia literaria escondido en la autora, quien ya había publicado al acercarse el otoño de su vida un bello libro de versos titulado: *Del sincero existir*. Por primera vez surge en nuestras letras un libro de memorias con las características de éste. *Nuestras mujeres, y en especial las pertenecientes a los más altos niveles sociales*, suelen rendir culto excesivo a la discreción confundiéndola con el misterio, de suerte que, lejos de contribuir a esclarecer su escenario y sus actos, los ocultan y hasta deforman sin que de ello nazca nada positivo ni estético. Teresa Moreyra rompe eso que, extemporáneamente, podríamos llamar “el pacto infame de hablar a media voz” según la conocida frase de un escritor peruano. En un estilo claro las páginas que *siguen presentan detalles primorosos que nos permiten entender mejor*

las acciones de ciertos personajes representativos, así como ciertas etapas y ciertas zonas de nuestra vida colectiva. Sin proponérselo quizá, Teresa Moreyra hace luz sobre una que podría llamarse secreta biografía de la alta sociedad limeña. No es que pretenda ser una socióloga: es simplemente una expresadora de su propia experiencia sin tapujos inútiles, ni petulancia irracional.

He leído en sus primeros originales las memorias de Teresa Moreyra y me complazco en haber sido invitado a presentarlas con estas palabras prologales, que son de agradecimiento por el honor de hacerlo, y por el testimonio vivaz que brota de las páginas que siguen.

Miraflores, 16 de enero de 1986

DOS FRAGMENTOS DE LAS MEMORIAS DE TERESA MOREYRA

1.

Mil novecientos veinte fue el año en que se hicieron las urbanizaciones en Lima. Es una fecha interesante. Hacia fines del gobierno de José Pardo y Barreda, éste, con visión de estadista, y lo digo con gusto, ya que después sus detractores le negaron ese atributo, concibió la idea de ensanchar la ciudad de Lima al crecer la población de ella y así comunicó a los dueños de las haciendas Risso, Lobatón y San Isidro su proyecto de abrir una avenida –digamos longitudinal (en pequeña escala)– para que atravesando dichas propiedades, pudiera la capital comunicarse con Miraflores.

Era magnífica la idea, pero los propietarios de Risso, Lobatón y San Isidro se hicieron los remolones y Pardo no pudo realizar su proyecto. Se recuerda lo que dijera José Pardo: “¡Qué difícil es meter la plata en el bolsillo de estos caballeros! (los tres dueños)”.

Mi padre, propietario de San Isidro, no era enemigo del progreso; al contrario, lo asumía. Puedo notarlo en pequeñas cosas como éstas: al llegar de Europa don Felipe Barreda Bolívar, vino trayéndose un precioso autito Renault; mi progenitor lo vió y se enamoró de él. A la muerte de mi

abuela Riglos y en posesión de sus bienes, ya pasada la hecatombe del 79, deseó adquirir un carruaje de punto, tirado por caballos, como había tantos otros, mas al ver la novedad introducida por Barreda, cambió de idea, tomó todos los datos que le daba el amigo y... hay que decir que ninguna fábrica europea de carruajes tenía agencia en el Perú. Debíó pues dirigirse directamente a la casa Renault; era harto trabajoso pero lo logró. Felizmente Ayulo y Cía. que negociaba en París, lo ayudó; y llegó al país el cuarto automóvil manejado a vapor de gasolina, en noviembre de 1909 ó 10. Y digo cuarto porque el Dr. Ricardo Flores tenía uno chiquito para dos personas que trabajaba eléctricamente, y en ese carrito efecuaaba las visitas domiciliarias a sus enfermos.

Fue un alboroto el día de la llegada. Salimos toda la parvada Moreyra a extasiarnos con él. A todo esto, no había choferes en Lima. Un señor Grieve, padre de un futuro político, tenía un taller de mecánica. A él se dirigió Francisco Moreyra, y Grieve no sólo manejó por un tiempo el carrito, sino que enseñó a otros su manejo. Así es como fue naciendo el oficio de "motoristas", como se decía entonces, esto viene de que la palabra francesa *chauffeur* no había llegado todavía.

Una concesión al recuerdo. Mis padres, que aún no tenían casa propia, se casaron un ocho de febrero... Después de haber pasado su luna de miel en Chorrillos, alquilaron en Lima los altos de la casa de las señoritas Ribeyro en la calle Valladolid, siguiente de Maynas, donde Catalina Ribeyro, tía de los Durand Flores, era el alma de la casa, y trabaron gran amistad con ellas.

La espantosa revolución del 95 entre Cáceres y Piérola en que ambos tomaron, unos las torres de la Catedral y otros las de Santo Domingo, los cogió allí y estaban entre dos fuegos. Mama Amella envió a Martha, su mujer de confianza, para sacar a Luisa y Paco, chiquitos y llevarlos a sitio seguro en Santa Rosa, donde ella vivía. Luisa y Paco nos contaban cómo caminaron entre cadáveres y silbidos de balas. Creo que el remedio pudo ser peor que la enfermedad. Pero llegaron a salvo.

Como los altos resultaron pequeños por las constantes maternidades, mis padres dejaron a sus amigas Ribeyro y se mudaron a la calle de San José, que yo recuerdo vagamente, aunque sí con más precisión

los altillos donde jugábamos. Ahí nació yo, la octava de la familia. Pero resultando ésta casa también chica, papá, síndico de la Beneficencia, encontró la de Botica de San Pedro. Esta sí que era amplísima y cerca de la casa de su madre. Tengo grabado el día de la mudanza, la comida a la rápida que se preparó para hacer la distribución de los cuartos, poner colchones y echarse a la cama, mi mamá que estaba molida. La singularidad de las casas antiguas limeñas era que la ventilación se efectuaba por medio de ventanas teatinas de enormes dos hojas que se abrían y cerraban por medio de cordones que se ajustaban al gancho matemáticamente. Sólo comedor y salones no llevaban teatinas. Esta es una curiosidad que creo sólo existió en el Perú. De esa casa ya no nos moveríamos más. Yo salí de ella en 1921 para Europa y casarme en París en 1923.

Tampoco existían abastecedores de gasolina en las calles y hubo que comprar latas bien selladas conteniendo este gas, que se depositaban a lo largo y ancho del callejón de Botica de San Pedro, porque fue hecho en tiempos de carruajes a tracción animal, por eso también existían al fondo de la casa pesebres para el pienso de los caballos y de sus gruesas vigas colgaban columpios y argollas para los hombres de la casa, pero creo que era yo la que más los usaba, porque era dinámica y marimacha. Creo que debo a este ejercicio algo circense el haber crecido tanto y la esbeltez de mis 18 años, que tantos celebraron. Para prueba de lo dicho está el libro en el que un grupo de universitarios de familias conocidas capitaneados por Raúl Porras, mi *suitor*, me escogió sin medidas y a dedo, Reina de los Juegos Florales de 1918. ¡Recuerdos, encantos y alegrías de los pasados días! ¡Oh gratos sueños de color de rosa!

Todo esto vino a colación de que el autor de mis días no se oponía a las novedades del naciente siglo, como también cuando en una casa de música de la calle Mercaderes, no bien vio una pianola que tocaba música mediante un rollo de grueso papel que se introducía en el centro del pianoforte y moviendo dos pedales que lo activaban y daban la ilusión al que se sentaba en el banquillo, no sólo para hacerlo andar sino también para darle la expresión y el sentimiento de que él tocaba la música. La compró inmediatamente. Esto fue en 1918, no bien terminada la Primera Guerra Mundial. Fue comprada en la casa Brandes, en Mercaderes, quien la introdujo al Perú en ese año.

Leguía entró al gobierno por la puerta chica, sin esperar la conclusión del mandato de Pardo. El candidato de éste era don Antero Aspíllaga, rico hacendado de Cayaltí. Era una candidatura débil, sin mayor arraigo, Leguía de un plumazo lo desbancó.

No voy a contar aquí toda la historia del Perú, simplemente es necesario rescatar ciertos hechos. Leguía, al apoderarse del gobierno lo hizo con bríos; se apoderó también de la idea de Pardo de abrir una nueva avenida y “manu militari” fulminó a los dueños de haciendas que si no la abrían en sus respectivos lugares, les confiscarían tantos metros aledaños a ella.

Conociéndolo tan emprendedor y tan amigo de lo ajeno, se apresuraron Risso, Lobatón y San Isidro a poner hitos en los lugares que respectivamente les tocaba. Ahora, que la apertura de San Isidro significara un aumento de fortuna, no lo fue, apenas una mínima parte, pues San Isidro fue toda un gran regalo, como pasará a contarlo, y lo que no regalaron fue vendido a cuatro soles el metro.

Dada la contextura de mi padre, que no le interesaron nunca los negocios y sí mucho hacer el bien, regaló a los Padres Pasionistas, que él mismo autorizó con su firma siendo Ministro de Justicia en 1913 a la venida al Perú de ellos, un inmenso terreno para la Iglesia, que después se convirtió en Basílica, parroquia, convento, colegio de niños y sirvientas y servicio social, donde en el segundo piso (construyeron los Padres Pasionistas cinco) es hoy el denominado Real Teatro, que da buena renta a los Padres Pasionistas, sin siquiera decir el día de la inauguración a qué generosa persona debían el nuevo local, que acaba de estrenar en este mes de julio de 1983 con la buena actriz brasilera Susana Vieira, “La Suscesora”, la obra que tanto gustó en la televisión y que continuó dándose, con una actriz mejicana.

Y mi padre también obsequió terreno para las Madres Ursulinas, cuando llegaron de Alemania a instalar su colegio donde la enseñanza del alemán es obligatoria. Sólo cuando desearon ampliar para un auditorio dijo mi madre: “Esta vez lo pagan” ¿Cuánto? Sólo ocho soles el metro, precio de reírse por un auditorio que les proporciona magnífica renta. Regaló también terreno para los hermanos Maristas; al ampliar ellos para

su buenaza capilla pagaron siete soles el metro de terreno. Donaron también el terreno para la Municipalidad y su biblioteca, terreno para el colegio estatal Santa Rosa, y por último, terreno para un gran mercado en donde tiempo después una compañía instalara el Super Market, sin haber sacado un real de su bolsillo. ¿Qué nos quedó? Terrenos amplios, eso sí, para nuestras viviendas, más otro menos grande para alquilar. *Éramos once los hermanos, siquiera algo debíamos tener.* Olvidaba decir que en sus Bodas de Plata mis padres regalaron terreno al Hogar de la Madre que fundara Rosalía Lavalle de Morales, y ésta, sabedora de que necesitaba algo más grande, lo vendió, y con el producto adquirió el local actual.

Esta magnífica obra, toda ideada por el talento y abnegación de la que cariñosamente llamábamos Cuqui, después de denodados esfuerzos y tímidos comienzos por medio de alcancías repartidas entre su amistades, se convirtió en regio local con capilla, para las parturientas pobres, que allí recibieron cama, alimentos y atención médica y de enfermeras; visible ayuda para la Maternidad de Lima que no podía más con el doblarse de la población.

Muerta esta gran benefactora social, que merece un monumento que aún no se ha hecho, el Hogar de la Madre, está hoy en poder del Estado. Quiera Dios lo mantengan como lo mantenía doña Santa Rosalía Lavalle y Pardo. Yo fui una, entre muchas, de sus primeras colaboraciones, porque me entusiasmó la idea, como también a mis padres. Ya habrá recibido Cuqui su premio en el cielo.

¿Y el Olivar? Hablemos primero del padre Lucas Zarandona, el pionero. Como he dicho, mi padre, Ministro de Justicia y Culto, en 1913 autorizó la entrada de esta gran Congregación para la catequización de Yurimaguas, donde contruyeron modernísimo local; pero quería hacer misión en Lima, pues era esa la finalidad de la Orden que fundara San Pablo de la Cruz en Oviedo, España.

Un día se presenta de parte del Arzobispo Emilio Lissón, un humilde clérigo acompañado del sacristán. Vivíamos en Botica de San Pedro 466. Al exponer a papá su solicitud, éste le dice: “pero si son Uds.

enviados del cielo, era lo que justamente yo anhelaba, dar culto al nuevo distrito" en la capilla que ya ellos habían descubierto en sus exploraciones alrededor de Lima. "Tomen mañana mismo posesión de ella y habiten la casa hacienda", y les entregó las llaves. Llegaron más Padres, Yurimaguas fue un semillero de vocaciones. Este clérigo aún joven, se llamaba Lucas Zarandona. Fue el pionero junto con el sacristán –olvidé el nombre- de la obra. El Padre Lucas cumplió sus bodas de oro sacerdotales aquí y los Padres se lo celebraron con pompa. Ha muerto no ha mucho, casi centenario; le encantaba contar su hazaña.

Después de él, el Padre Constancio Bollar vino desde Deusto, Oviedo, la casa madre, y con el ímpetu de su juventud, llevó a cabo grandes obras, organizando kermeses para arbitrarse fondos que irían a la construcción de la Iglesia.

Quizo Dios que en un viaje que realizara a España para visitar a su familia, enfermo de la retina, muriera en su ciudad natal y no aquí, donde tanto laboró, pero para Dios, dueño del infinito universo, cualquier lugar le es igual, y corona con el laurel y la gloria a quien lo merece.

Aún no se ha recordado a nuestro querido Padre Domingo Totoricahuema, con tanto corazón, con tanta alma, organizador de los rosarios de la Aurora, donde toda la población sanisidrina se reunía alrededor de él y se rezaba en voz alta el Santo Rosario, recorriendo diversas calles del lugar. Fue un gran sacerdote. Tampoco murió acá. Y me parece que pasó lo mismo que con el Padre Constancio Bollar, que murió en su patria.

2.

Cuando nació, la guerra, diré parafraseando al vate José Santos Chocano. Hacía pocos lustros que había cesado la contienda pero sus cañones, sus dolores y heridas retumbaban en toda ánima peruana. Desde chica aprendí a odiar al país invasor, depredador de nuestras riquezas nacionales.

En mi hogar eran permanentes los recuerdos de esos aciagos días y nuestras preguntas iban enderezadas a saber más acerca de ellos.

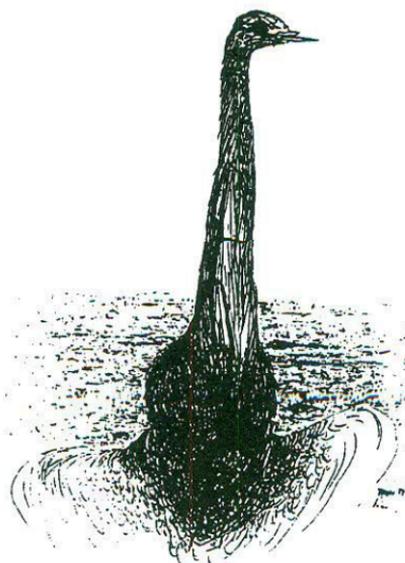
Los dos, padre y madre, vaciaban la memoria viva, la tristeza que emergía de la amargura por el infortunio. En esa época transida de humillaciones, pródiga de dolor, se hacía celosa inspección de los errores que nos llevaron a la catástrofe, vivían en las facultades de mis padres, lo que habría sido mi patria sin la anarquía que nos dividió y nos debilitó, si entregados *todos a trabajar en la unión para el engrandecimiento que es el verdadero amor*, no la vocinglera declamatoria de falsos forjadores de idealismos. Supe entonces que mi padre muy joven ingresó a las filas acantonadas en el reducto de Miraflores y junto con él sus hermanos menores, Federico y Manuel, este último héroe anónimo que ofrendó su vida incruentamente, no tuvo la fortuna que una bala atravesara su cuerpo y poder así derramar su sangre en la campaña, más la vulgar disentería, secuela de la vida de cuartel, terminó con su existencia. Era casi un niño Manuel Moreira y Riglos, 17 años, al ofrendar su vida a la patria. Inútiles fueron los esfuerzos por salvarlo. Vuelto a su hogar murió como mueren los valientes, los héroes; más nadie sabe de esta heroicidad callada, no figura su nombre en alguna calle para perpetuar su memoria, sólo está presente en la memoria de los suyos. Por este motivo uno de mis hermanos, el segundo, lleva su nombre, el de Manuel, su sobrino, y lo lleva el hijo de éste su mayor, aquel que está salvando hoy día las finanzas del país y lo llevará el hijo de éste de solera no aristocratizada sino patriótica, y seguirán los Manueles Moreyra, historiadores como el abuelo o economista como el padre pero con inculcable peruanidad. En un breve librito de Pedro Dávalos y Lissón, historiador, libro que cayó en mis manos, decía: “Saliendo de las trincheras de Miraflores con mis amigos Francisco y Federico Moreyra y Riglos e Isaac Alzamora y Francisco Pérez de Velasco. Venezolano que después se casaría con la limeña Isabel Soyer, pero desde ya peruano de corazón”, relata Dávalos, esa campaña llena de gloria, aunque no fuera coronada de laureles; y digo tuve en mis manos el libro de Dávalos, autor de muchos libros testimoniales de la época, novelas al estilo romántico porque al mencionar en él, el nombre de Isaac Alzamora, gran amigo de mi marido y padre de mis amigas educadas en Nueva York, pero con el pensamiento en la tierra que las vio nacer, tierra de sus padres, me desprendí de él para llevárselos como testimonio del servicio militar de su progenitor en la injusta guerra con Chile, además por sus

primos hermanos los Benavides Quintana y los Alzamora Porras, ellas tienen permanente información de su lejano país al que han regresado y conocido ya mayores con sus maridos norteamericanos haciendo una visita a su país de origen.

Estudiante en mi colegio de San Pedro, en Lima, tuve una madre profesora chilena, la madre Pradenas— ¿cómo podría enseñar la historia sacro-santa una persona oriunda del país invasor contrario al nuestro aún no cicatrizadas las heridas? Era chocar con la impetuosidad juvenil sentir un postizo amor con sabor antipático.

Pero ahora ya sabemos cuál fue el móvil de esta guerra, la explotación del salitre en las áridas tierras nuestras de Tarapacá y la boliviana de Antofagasta, riquezas sacadas de nuestro suelo en su principio por afortunados exploradores aventureros que alcanzaron el éxito y la fama que sirvió para construir el mito del salitrero rico y se convirtieron en piezas importantes en los procesos de acumulación capitalista a nivel mundial; la casa Gibbs. El gobierno del Perú, lejos de la salitrera, los dejó crecer. Engolosinado con la riqueza del guano en los regímenes de Castilla y Balta, no percató el carácter de la fortuna que se desarrollaba en sus territorios periféricos y no hubo control estatal. El guano nos daba o daba a sus concesionarios cuantiosos ingresos fiscales, fue la época en que se enriquecieron muchas familias que luego marcharon a Europa a establecerse en ella con el dinero producto del guano, mientras la industria del salitre, sin gastos de explotación minera de libre disponibilidad eran libradas de todo impuesto y cayó en poder de quien supo utilizarla. Empero no fue sólo el chileno interesado en esta naciente industria. A Chile se unió la fuerza comercial de las grandes casas inglesas con mayor experiencia y ambición. Estas se instalaron en el sur y de prestamistas se convirtieron en propietarios, el proceso de concentración ya estaba en marcha. Por otro lado, la situación de Valparaíso favoreció grandemente al comercio, era más fácil exportar el salitre desde este puerto que llevarlo al Callao. “La Compañía de Salitre y Ferrocarril de Antofagasta” estuvo constituida por capitales ingleses. Esta empresa chilena o británica ideada en exclusiva para el transporte de sus minerales cuyo ferrocarril pasaba por sus yacimientos, permitió una salida rápida y barata para

mayores volúmenes de salitre. La locomotora redujo los gastos y aumentó la rentabilidad, la barrera tecnológica había triunfado venciendo los anteriores procedimientos complicados puesta en marcha una estructura descollante que fusionaría con mayores fuerzas económicas, experiencia y ambiciones. Es así como se formó la “Compañía de Salitre de Tarapacá”. “Testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de los presente, advertencia del porvenir” llamó Cervantes a la Historia. A la luz de esta exacta definición meditemos sobre las enseñanzas de 1979 sin tardías lamentaciones y veamos estos hechos incontrastables: al aventurismo europeo el Perú se vio de manera inexorable e irreversible despojado de su potencial de riqueza el salitre, esta es la lección de la historia y la pérdida de nuestras provincias; pero arriba el Perú y siempre nuestra ineludible peruanidad.



PREFERENCIAS LITERARIAS. Una encuesta

En 1979 esta revista realizó una encuesta sobre preferencias literarias cuyos resultados publicó en sus números 2 y 3 ese mismo año. Pasado algo más de un cuarto de siglo –casi el tiempo de dos generaciones– ofrece aquí las cifras del cómputo de otra encuesta exactamente igual a la anterior en la pregunta planteada: ¿cuáles son sus 10 poetas y sus 10 prosistas preferidos de la literatura peruana escrita en español?

Nuestro propósito de 1979 fue “aportar materiales para un estudio del gusto más que criterios de valoración”. Se insistió por eso entonces, como ahora, “en la preferencia personal, no necesariamente coincidente con la importancia que cada quien atribuya a los autores dentro del proceso de nuestra cultura”. Es decir, el ámbito en que deben situarse nuestras indagaciones de ayer y de hoy es el de la subjetividad declarada, no el de la pretendida objetividad, aunque sea perceptible que no todas las respuestas se ajustan a tal intención. Obviamente, nuestro propósito de ahora es aportar materiales para auscultar los cambios operados por el tiempo.

La presente encuesta ha sido trabajada sobre una nómina de 150 personas, todas peruanas salvo unos pocos extranjeros peruanistas, y todas vinculadas a la literatura desde la creación, la crítica o la docencia universitaria, con excepción de una exigua cantidad perteneciente a otras especialidades. En la confección de esta nómina se buscó una representación equilibrada tanto de edades cuanto de posiciones, equilibrio inevitablemente alterado por quienes se abstuvieron de responder, que han sido 47. Las solicitudes de participación se hicieron mediante correo electrónico. Es importante anotar que entre quienes han respon-

UNMSM

dido a esta segunda encuesta tan solo figuran 14 que también lo hicieron en la primera.

En muy pocos casos se nos expresó el motivo de la no participación, que fue siempre el mismo: el rechazo a contribuir al establecimiento de autores canónicos. En uno solo, el de Enrique Ballón Aguirre, *se debió a razones diferentes, las cuales explicita en el artículo "Al margen de una encuesta: de las contradicciones internas de la crítica literaria en el seno del pueblo peruano"*, que publicamos en este número. Valga recordar que algunos críticos piensan que las encuestas son formas de postular un canon, otros, sobre todo de la tradición anglosajona, creen que testimonian lo efímero de las preferencias. Mientras unos consideran superficiales o impositivos los testimonios del gusto, otros se apoyan en ellos para percibir mejor la fugacidad de los sistemas de valoración, y el cambio como eje del consumo literario.

De las 90 personas convocadas en 1979 se obtuvo 64 respuestas para poesía y 68 para prosa, pues no todas confeccionaron las dos listas solicitadas. Esta vez las respuestas recibidas han sido 103; solo 3 omitieron mencionar a los prosistas. No todas contuvieron listas completas, es decir con los 10 autores solicitados para cada género. Cuando se excedió la decena no se consideró en el cómputo al autor o los autores excedentes a partir del décimo nombrado.

Hubo participantes que incluyeron anotaciones sobre sus autores preferidos. Dado que se solicitó solo una escueta relación de nombres, nos hemos tomado la libertad de omitirlas para mantener la paridad entre los consultados. Las listas resultantes, en las que se conserva el **orden establecido por cada encuestado**, pueden verse en la siguiente dirección electrónica: www.perucultural.org.pe

El total de los autores mencionados asciende a 96 en poesía y 110 en prosa.¹ Los 10 primeros lugares en el cómputo de las menciones **corresponden a los siguientes autores** (se da entre paréntesis el número de menciones obtenido).

¹ En 1979 fueron 60 los poetas y 74 los prosistas mencionados.

Poetas preferidos²

1. César Vallejo (90)
2. Martín Adán (78)
3. Jorge Eduardo Eielson (77)
4. Emilio Adolfo Westphalen (67)
5. José María Eguren (61)
6. Blanca Varela (60)
7. Antonio Cisneros (54)
8. César Moro (51)
9. Carlos Oquendo de Amat (38)
10. José Watanabe (32)

Prosistas preferidos³

1. José María Arguedas (80)
2. Mario Vargas Llosa (78)
3. Julio Ramón Ribeyro (74)
4. Luis Loayza (46)
5. Garcilaso Inca de la Vega (45)
6. Alfredo Bryce Echenique (42)
7. Ciro Alegría (39)
8. Ricardo Palma (37)
Abraham Valdelomar (37)
9. Miguel Gutiérrez (28)
10. Edgardo Rivera Martínez (26)

² En 1979 los 10 primeros lugares los obtuvieron: Vallejo (60), Adán (53), Eguren (52), Oquendo (36), Eielson (35), A. Cisneros (29), Romualdo (29), Westphalen (28), Moro (26), Belli (22), Sologuren (22), Delgado (20).

³ En 1979 los 10 primeros lugares los obtuvieron: Arguedas (61), Garcilaso (56), Ribeyro (51), Mariátegui (45), Vargas Llosa (43), González Prada (42), Alegría (39), R. Palma (39), Valdelomar (37), Loayza (26), Porras (23).

Damos a continuación, en orden alfabético, la relación de los autores que fueron mencionados por el 10% o más de los encuestados.

Poesía

Carlos Germán Belli (24), José Santos Chocano (10), Washington Delgado (13), Luis Hernández (18), Mario Montalbetti (19), Javier Sologuren (25).

Prosa

Martín Adán (15), Mario Bellatin (10), Alonso Cueto (12), José Diez Canseco (10), Manuel González Prada (23), José Carlos Mariátegui (21), Gregorio Martínez (15), Raúl Porras Barrenechea (14), Oswaldo Reynoso (21), Manuel Scorza (12).



AL MARGEN DE UNA ENCUESTA: DE LAS CONTRADICCIONES INTERNAS DE LA CRÍTICA LITERARIA EN EL PERÚ / Enrique Ballón Aguirre

[N. B. Reconozco a la redacción de Hueso número la publicación del texto que sigue y que, sin duda, no busca acuerdo alguno con las reflexiones allí expuestas ni menos la comunión con sus inferencias sino, al contrario, el intercambio de ideas y la controversia abierta (un diálogo sin polémica no es diálogo sino monólogo a dos voces), pues comparto desde siempre con Vallejo su idea de que "es menester un control objetivo de las actividades ambientales y un franco espíritu polémico. Es necesario señalar lo que no anda derecho porque esta falta de derechura puede influir nocivamente en la creación del porvenir. No se trata de una crítica de la historia pasada sino de un control de reacción viviente e inmediata sobre la realidad y los hechos actuales. Tal es la explicación de las impugnaciones que me parece urgente y necesario hacer a los movimientos juveniles de América". La largueza y la generosidad son valores que realzan una vez más a esta revista que se precia de asumir la libertad de pensamiento y expresión: el derecho a divergir responsablemente].

debajo de la norma busque el abuso.

B. Brecht.

1. Para no dejarse rebasar por las Academias de las Lenguas Ancestrales que proliferan desde hace buen tiempo en el país, la ávida y monopolizadora Academia Peruana de la Lengua, en plena contradicción con su ideología y vocación estrictamente hispanizante de siempre, advierte en su página colgada de la red el axioma de que la sociedad peruana es multilingüe y pluricultural. Pero el gusano se aloja en la fruta hegemónica: se empecina en no reconocer que nuestra identidad social es, ante todo, *multinacional*. De declararlo, ello la obligaría,

claro está, a admitir en su seno miembros provenientes de nuestras comunidades ancestrales, algo absolutamente impensable para su rancia alcurnia chola. De ahí que el oportunismo evidente de que se ufana sólo sea una gestión demagógica más para recuperar la altiva supremacía institucional en la normativización linguoliteraria del país¹.

2. Como a todos nos consta, pues lo vivimos a diario, el Perú es un país multinacional que cuenta con dos troncos linguoculturales, el amerindio ancestral y el indoeuropeo románico-ibero. El primero incluye dos grupos: el amazónico con 17 familias que comprenden 40 lenguas e igual número de dialectos; y el andino con 2 familias que reúnen 6 lenguas confirmadas y una de filiación problemática; las lenguas andinas tienen 21 dialectos. El segundo tronco abarca un grupo, el hispano, y 2 familias castellanas con igual número de lenguas (el castellano andino y el castellano ribereño) que reúnen, a su vez, 5 dialectos.
3. Aunque desde el punto de vista lingüístico, el único pertinente, estas lenguas son todas iguales (no hay lenguas superiores ni inferiores, en ningún sentido) –igualdad consolidada por la Constitución del Estado (arts. 17 y 19)–, ellas no perviven ni aislada ni estáticamente: las lenguas peruanas no son monolíticas, ni homogéneas ni puras. Desde un punto de vista global y sin tener en cuenta las situaciones de detalle, la amalgama lingüística varía tanto en las grandes ciudades del país como en las zonas rurales y selváticas debido sobre todo a las combinatorias entre las lenguas del sustrato (las lenguas ances-

¹ Este desaguizado de la APL puede ganarle un tirón de orejas de la RAE, su madre putativa. Bien se sabe que a la RAE, normalizadora de la lengua castellana para la península, le preocupa ante todo su coherencia monárquica (de la que depende su pitanza) y así no se da pistos irenistas respecto de las lenguas que conviven en España. Por ello jamás se propasa en reconocer *institucionalmente* el multilingüismo y la pluricultura españoles pues de hacerlo tendría que normalizarlos: tal es su razón de ser y vocación ¿no? Como ha sucedido, esa Madre Academia puede cobijar a algún peruano ultrahispanizante lambiscón si y sólo si éste abjura precisamente del multilingüismo y pluricultura de su patria de origen y mal-dice de sus “ficciones indigenistas”; pero es inaudito, inimaginable, que la RAE invite a su borbónica comilona a un hispanohablante vascófilo o a un diglósico hispanocatalán quienes, por mínimo decoro, sin duda rechazarían airadamente esa absurda, extravagante comensalía.

trales) con las lenguas del superestrato (las lenguas castellanas); los movimientos variables de nuestras migraciones internas; la influencia cada vez mayor de la comunicación de masas, la digitalización y la interferencia de las lenguas adstráticas (ante todo del inglés).

4. Este desequilibrio linguocultural, ocasionado por los contactos y transferencias entre las lenguas peruanas, coloca las lenguas del poder social o lenguas castellanas predominantes enfrentadas a las lenguas ancestrales dominadas. Todo ello hace que el desarrollo linguocultural del país temporal y espacialmente considerado, sea muy dinámico y, en particular, conflictivo. Tales factores de dominación linguocultural originan, de hecho, los fenómenos de monolingüismo, bilingüismo y multilingüismo; monoglosia, diglosia, triglosia y heteroglosia; bicultura, tricultura y pluricultura que caracterizan y definen, de modo radical, la situación interlectal de nuestra sociedad: la solfatara multinacional y linguocultural peruana.
5. Siendo la literatura en tanto en cuanto arte primario –no derivado– un bien de cultura cuya materia es la lengua, las 47 lenguas ancestrales y las 2 castellanas peruanas dinámicamente conmocionadas por sus contactos, transferencias y conflictos linguoculturales, son los sustentos materiales de las literaturas producidas por nuestras comunidades. De este modo, las comunidades peruanas linguoculturalmente consideradas producen sus respectivas literaturas en los estados de lengua que viven.
6. Como los hombres y las lenguas, las literaturas nacen iguales. Los sociolectos e idiolectos literarios² se fijan y afianzan en *soportes* llamados *textos* orales, escritos y/o digitalizados³, capaces de manifestarse en interacción con otras expresiones artísticas (teatro, cine, dibujo,

² Entendemos por *sociolectos literarios* los usos de las lenguas funcionales literarias por las diversas prácticas sociales literarias de las distintas comunidades peruanas; se llama *idiolecto literario* al conjunto de usos de la lengua propia de un individuo dado en un momento determinado (su estilo).

³ En este sentido, los *textos* son series lingüales autónomas que constituyen unidades empíricas y son producidas por un enunciador o varios enunciadores colectivos en las prácticas literarias peruanas atestadas.

fotografía, pintura, escultura, murales, etc.) y susceptibles de ser transpuestos a otros soportes (traducciones, mitos o novelas llevadas al cine, radionovelas, telenovelas, historietas, etc.) al desenvolverse e interactuar según las necesidades expresivas y emotivas de nuestras formaciones sociales

7. Ya que en lengua y en arte no hay “progreso”⁴ sino “evolución”, cada una de las literaturas peruanas tiene su propia *tradición*. Ahora bien, a diferencia de los objetos de la historia corriente, el tiempo lingual y discursivo de las literaturas peruanas –de orden hermenéutico material y filológico–, es el *tiempo tradicional* (con sus cambios y rupturas), tiempo propio de todos nuestros objetos culturales andinos, amazónicos e hispanos y de las performances textuales orales y escritas correspondientes. Éste no es, remarco, el tiempo físico ni el de la métrica del tiempo cronológico histórico usual, pues no es isócrono ni isónomo, ni regular ni conexo ni determinista, pero sí es heterológico, quiero decir, susceptible de retrospecciones y prospecciones⁵ al vincular, de un lado, a los contemporáneos y los antiguos y, del otro, a los propios, los cercanos y los extraños, directa o indirectamente mediante cambios de dichos soportes (transcripciones, por ejemplo, de la grabación a la escritura, del manuscrito a la digitalización).
8. Si bien las significaciones y las valorizaciones de nuestros *textos* artístico-literarios no son fijas ni inmutables –pues dependen de sus situaciones e interpretaciones que evolucionan y a las cuales deben adaptarse sin cesar–, constituyen *bienes de cultura* para cada una de nuestras formaciones sociales (dialectales e idiolectales) determina-

⁴ Progreso ni temporal ni espacialmente considerado. Por ejemplo, *Trilce V* o *Guernica* por el hecho de ser “posteriores”, no son en ningún sentido “superiores” a *Los caballos de los conquistadores* o *El jardín de las delicias*; tampoco lo son los relatos del *Antiguo Testamento* y la *Venus de Milo* por el hecho de haber sido recogidos en Asia Menor y Grecia con “anterioridad” a los relatos del *Manuscrito de Huarochirí* y las *Cabezas clavadas* encontrados “posteriormente” en la sierra y la costa andinas; ni los primeros, objetos artísticos autoriales, son “mejores” que los segundos, anónimos, etc.

⁵ La tradición avanza mirando por el retrovisor, como decía Sartre de Baudelaire. Puesto que las situaciones históricas no se repiten, la repetición es imposible y, como señala F. Rastier, la tradición misma se elabora más por la anticipación de lo nuevo que por la reproducción del pasado.

das por contextos espaciales y tradicionales precisos. Ya sea que se considere a la literatura una facultad de la especie o un don divino, cada una de las literaturas peruanas como los estados de lengua que les sirven de soporte no son menos formaciones culturales que ellos. El valor estésico⁶ que irrefragablemente contiene *todo texto literario* oral o escrito, inaugura y abre por igual nuevas zonas de sensibilidad en sus oyentes o lectores. Estos bienes de cultura literaria han de entenderse tanto en la axiología cultural peruana como en los ecosistemas enunciativos acondicionados por las *prácticas sociales*⁷ que, al producirlos, concretizan los géneros textuales empleados y, en consecuencia, son susceptibles de sufrir cambios concomitantes con los acontecimientos sociohistóricos de dichas formaciones y prácticas.

9. Lo dicho no hace sino reafirmar que por la naturaleza multinacional, multilingüe y pluricultural de la sociedad peruana, a la que se suman las diversas tradiciones de sus formaciones sociales, ésta no produce «una» literatura sino “varias” literaturas susceptibles de cambiar de soportes por los avatares micro-históricos tradicionales de las comunidades que las acogen. El patrimonio literario peruano no es jamás monódromo sino heterónimo. Sin oponer un relativismo friolero a un monolitismo dogmático, ello lleva a afirmar por lo menos la autonomía y la especificidad de la esfera cultural global peruana (nuestra *logósfera*). Allí, cada literatura requiere de una onda de sintonización literaria –emotiva, estésica, axiológica– particular, y hasta singular, pero esta diversidad no conlleva ninguna “superioridad altanera” de parte de una de esas literaturas sobre las demás. No hay de un lado “literaturas artesanales” y del otro “literaturas artísticas”, pues desde el punto de vista –y no hay otro– de la *identidad y dignidad cultural* de

⁶ *Estesia*, término desalienante, contradice en cuanto noción al término estética enyugado por el logocentrismo occidental. Proviene del gr. αἴσθησις y αἴσθητικός, es decir, lo estésico, lo que tiene la facultad de comprender y sentir al mismo tiempo; es lo perceptible e inteligible en relación a la sensación y la emotividad compartidas por cada comunidad linguoculturalmente considerada. Se opone léxicamente a ἀναισθητός que significa insensible e indiferente, lo anestésico propio de los discursos no literarios de esas mismas comunidades.

⁷ Las prácticas sociales son actividades codificadas que encaran las relaciones específicas entre el nivel de las significaciones y apreciaciones artísticas –del cual dependen los textos literarios escritos y orales–, el nivel de las representaciones mentales y el nivel físico.

cada formación social, su literatura es arte por definición⁸. Sin embargo, la versatilidad de los críticos según los cambios de las circunstancias y, sobre todo, de sus intereses, acomoda los prejuicios desvalorizantes y marginalizadores (alógenos y dominantes) en nombre de sus arquetipos estéticos institucionalizados, sacros, ontológicos, metafísicos, etnocéntricos, aerógrafos y universalistas; ellos son así inconducentes para evaluar la silenciada producción literaria de nuestra sociedad multinacional, multilingüe y pluricultural donde, como escribe R. Sabatier [*Los milagros*]:

los mudos forman coro
y los sordos los escuchan.

Merced a esta paradoja, quienes califican y discriminan esa producción literaria no pueden evitar, en su sordera, el tic inquisidor –*snob* y *dandy* a la vez– cuyos resplandores *kuklucskanescos* los distingue a lo lejos⁹: sus juicios vocingleros son siempre insolentes¹⁰, racionalmente contradictorios, moralmente inaceptables, ideológicamente reaccionarios, en suma, glotófagos y desculturadores.

10. Es obvio, entonces, que los discursos literarios se encarnan en sus *soportes* que son los *textos*, y sólo en ellos. Sus autores colectivos o individuales, anónimos o nominados son, siempre en relación a ellos, sus *correlatos*¹¹ mas no sus *causas*. Esos discursos afloran merced a la activación de los incentivos artísticos tradicionales propios de las

⁸ Ya en una nota de 1913 Marcel Duchamp se preguntaba: “¿Puede hacerse una obra que no sea de arte?”.

⁹ Alejandro Carnero sostiene, con toda razón, que “esta gente domina la gestión de la cultura y los medios en el Perú de manera escandalosa, y en el fondo, perpetuando el etnocidio de los indígenas y por lo tanto el empobrecimiento de todo el Perú” (comunicación personal).

¹⁰ En el sentido que Cayo Salustio da a *insolentia ex secudis rebus*, esto es, insolencia nacida de la prosperidad.

¹¹ Además, son correlatos del discurso literario las performances textuales idiolectales y colectivas (emisión y escritura, audición y lectura, ritos tribales de un chamán o de un profesor de literatura en clase, clubes de señoras que leen...); en la tradición oral la prosodia del informante, su gestualidad, etc.; en la tradición escrita y digital, la pulsión de la mano escribiente, la lectura de libros y pantallas, etc.

formaciones y las prácticas sociales de cada comunidad para elaborar bienes de cultura literaria. Por eso la respuesta a la pregunta ¿bajo qué condiciones un *texto* se vuelve *obra*? depende directa y exclusivamente de la comunidad social en cuyo seno se produce (en la tradición oral, con la proliferación, mantenimiento y audición de variantes; en la tradición escrita y digital, con la difusión y lectura¹² de los *textos* publicados y/o digitalizados) y no merced al capricho de algún crítico que se auto-unge en vocero oficioso de la sociedad peruana integral. Es cada formación socio-literaria la que convoca a la obra que la ha de representar y no la gestión de los críticos omnímodos, ellos mismos cantautores infatuados, nefandos, que, trabajando bajo contrata de toma y daca (hoy por ti mañana por mí), se saltan a la garrocha el cedazo de las vicisitudes socioculturales y, por ejemplo, pujan para hacer entrar en la hornacina de la historia de “la” literatura peruana –a patadas y mojicones, como predecía Vallejo– a la collera versificadora de su coluvie¹³. De un modo tan expedito, por arte de encantamiento, el sapo, qué digo, el renacuajo liróforo, se convierte en príncipe de la Iglesia Castellana Peruana, como el aprendiz de sacristán en cardenal, príncipe de la Iglesia Católica Romana: la crítica promociona al *versificador* en *poeta*, al *poeta* en *autor*, al *autor* en *autoridad* y al *autorizado* en *académico*. Al final de la celeste escala aerógrafa, las potestades académicas arrellanadas ya en las nubes de nuestro *Walhalla* perulero –ese auténtico *Hanan-pacha* que son, al alimón, la Academia y la Historia de “la” literatura– tañen sus doradas arpas y

¹² La de los “humildes lectores” a los que se refiere D. Alonso, esos mismos a los cuales ya mencionaba Vallejo en una crónica de 1925: “Hoy los lectores son embaucados con mayor facilidad que en ninguna otra época y se dejan llevar ciegamente por lo que se dice y por lo que se muestra ante los ojos”. Y el autor y académico M. Vargas Llosa –hispanoperuano o chapetasudaca, según el humor de la prensa española– asegura sobre ellos lo siguiente: “Dudo mucho, por ejemplo, que los lectores de novelas y poemas en España consigan llenar las tribunas del Real Madrid. Y me temo que los del Perú quepan y sobren en un cine” (art. “Las profecías de Casandra”. *El País*. Madrid, 2 de junio de 1996).

¹³ “Generación 45/50” (Martos), “años 60/70” (Toro), “proceso poético, 1945-1980” (Falla), “nueva poesía 60-80” (Cabel), “generación del 70” (Falla), “poesía joven 1980-1981” (O’Hara), “flujos verbosos y ventrales del 80” (Mazzotti), “poetas penúltimos”, “última nidada poética”, “poetas recién descascarados”...

con sus quejidos ayayeros rellenan de ripio el canon de la Institución Literaria Castellana Peruana¹⁴.

11. Pero también es evidente que la auténtica y legítima tradición histórico-literaria de cada comunidad peruana, recoge y conserva los *textos literarios* que considera obras para sí, independientemente de la voluntad fagocitadora castellana-seudo-culta de los críticos (en realidad, una auténtica “ventosa” aculturadora). Al contrario, esas tradiciones histórico-literarias tienen por tarea registrar la evolución de los textos-obras, su paralelismo y entrecruzamiento, pero no los autores, verdaderas entelequias construidas mediante biografías que no pasan de ser hagiografías beatorras, devotas¹⁵. Padecemos, empero, de un trastruco de valores: *Hueso húmero* pide a un grupo de críticos –en principio avezados en la pluricultura literaria peruana–¹⁶

¹⁴ Lástima, ningún Awki avala los óleos y cenizas con que consagran a los benditos autores (“literatos de pijama y bistro”, los llamaba Vallejo), a no ser el Santón aerógrafo convertido hoy en demiurgo. En efecto, su advocación piadosa inspira los manualitos escolares de historia de “la” literatura peruana (castellana) de última hora, tanto la colonial como la que hoy quiere ajustarse, a modo de taparrabos heterogéneo angloandino, una *kilt* que le haga las veces de minipollera multicolor serrana. Y si bien la ríspida gaita escocesa es el instrumento aerógrafo por antonomasia, es solista, y como allí se demuestra (cf. J. Higgins. *Historia de la literatura peruana*. Lima: Universidad Ricardo Palma, 2006) su intento de buena voluntad innegable para armar alrededor de ella una fanfarria de caperos historicistas autodidactos –quijada (Cornejo), bombo (Delgado), gaita (Higgins), pututu (Chang), pandereta (García) y maracas (Mazzotti)– sólo logra, como era previsible, un desorejado, horroroso desconcierto.

¹⁵ Reproduzcamos una vez más las palabras de S. Freud al biógrafo S. Zweig en una carta que le dirigiera el 5 de mayo de 1906: “uno no puede volverse biógrafo sin comprometerse con la mentira, el disimulo, la hipocresía, la adulación, sin contar con la obligación de enmascarar su propia incompreensión. La verdad biográfica es inaccesible. Aún si se tuviera acceso a la biografía, uno no debería valerle de ella”; estas palabras son avaladas por una crónica de C. Vallejo publicada en 1929: “Lautreamont –y en su caso Rimbaud y Mallarmé– vivió en perpetua abstención política, neutral ante el flujo y reflujo de los ministerios y períodos presidenciales y ausente de los comicios, de las asambleas y de los partidos políticos. ¿Se colegirá por eso que los *Cantos de Maldoror* carecen de espíritu político y de sentido social? Evidentemente no. Salvo en caso del crítico empírico y ramplón, que –a semejanza del mal fotógrafo que busca en la fotografía la reproducción formal y el remedo externo del original– pretende hallar en la obra de arte la reproducción literal y el reflejo fiel de la vida circunstancial del artista”.

¹⁶ ¿Por qué unos y no otros? ¿qué crítico ha sido votado y elegido por los lectores y oyentes de las literaturas peruanas para que los represente? ¿qué propiedades excelsas, de finura y agudeza axiológica, tienen su emoción y sensibilidad para que su «me da la gana y qué...» valga más que el de cualquier consumidor de textos literarios?; en la crítica literaria peruana, ¿hay jerarquización entre sensibilidades literarias, unas de hidalguía chola, privilegiadas, y otras mal nacidas, indias irredentas? ¿cuáles son los parámetros que le permiten al crítico escogido enjuiciar las literaturas peruanas?...

no elegir las diez obras en prosa (*sermo pedestris*) literaria y diez en verso (*sermo alatus*), autoriales o anónimas, como las más valiosas producidas por esa pluricultura, sino únicamente a sus peregrinos autores individuales y reconocidos académicamente: se coge así, de entrada, el rábano por las hojas. Y digo autores peregrinos porque, por ejemplo, no se permite elegir a Tomás y Cristóbal Choquecaxa, los dos informantes mayores del *Manuscrito de Huarochiri*, por no ser, se piensa, autores atestados con singular perfección y excelencia. Pero si esto es así, ¿cómo hacemos para escoger a los autores anónimos y colectivos que hoy se invoca bajo el nombre sincrético de Caviedes –que, dicho sea al pasar, nos lo quieren arrancar a grito pelado los ganforros críticos españoles (García-Abrines, Arellano y su servil retaguardia filopusdeísta harvardesca)–, autor confirmado de 3 poemas andinos entre casi 300 desautorizados? Y si el llamado “corpus caviedano” tampoco puede ser nominado candidato porque la inmensa mayoría de los poemas allí incluidos son de autoría desconocida o pertenecen a otros poetas¹⁷, ¿sería oportuno, en su lugar, declarar nuestra inclinación por la atestada prosa diglósica de Joan Santa Cruz Pachacuti Salca Maihua, que es un magnífico mural de la escritura literaria motosa colonial, contra el parecer unánime de nuestras reses sagradas: “indiana algarabía” (Jiménez Borja), “fábulas... entreveradas, adulteradas y mal expuestas” (Riva Agüero), “incongruencias” e “in-consecuencias” (Wiesse), “estilo grosero y desmañado” (Sánchez), “mal castellano” y “quechua bastardeado” (Vargas Ugarte), “jerigonza y retorta” de forma “bárbara y confusa” (Porras Barrenechea), etc.? Siguiendo esta vía, ¿habrá que excluir y tirar al basurero de lo impublicable el “corpus bozzeano” de relatos orales que muestra –en su grandeza y crudeza– la heteroglosia literaria nacional actual, todo porque un académico apostrofa a la Sra. Laura Bozzo de “boca de cloaca”? ¿y las narrativamente afinadas voces a capella de su clientela y auditorio? ¿Por qué habré de dejar de elegir a María Nieves y Bustamante, autora de *Jorge el hijo del pueblo*, no porque su prosa valga en sí y por sí como obra literaria a retener (cosa a debatir) sino porque

¹⁷ Se ha probado que 42 de ellos son mediocres traducciones de otras tantas “agudezas” de John Owen por Francisco de la Torre y Sevil.

ella vivió en la misma cuadra de la casa de mi infancia, era amiga de mis abuelos y dicen que era de buen ver, valor este último que los críticos mexicanos aducen también entre las virtudes literarias mayores de Sor Juana Inés de la Cruz? ¿Y no debo citar a mi paisano Gamaliel Churata (Arturo Peralta Miranda) triglósico de corazón y escritura? ¿o está prohibido votar por Espinosa y Medrano, no por su diglosia hispanolatina mayúscula sino por su legendario lunar?¹⁸, ¿no son criterios, estos tres últimos, de paisanaje y compadrazgo provinciano, tan o más defendibles que las amigacherías usadas corrientemente para incluir a los autores en las hermosas antojolías apolíneas peruanas? ¿Merece la pena recuperar y consagrar al tramposo poeta José Luis Ayala que, como se sabe, hizo traducir sus versos castellanos al aimara para fungir como autor aimara y ser incluido así en esas antojolías (por ejemplo, la de Romualdo)? ¿Y qué hacemos con Ángel Avendaño y su caótica ortografía quechua?; ¿es dable, en cambio, proponer a Aurelio Chumap Lucía, notable informante aguaruna, honesto y legítimo? ¿Cabe escoger a Don Luis Felipe Angell (Sofocleto) por su extraordinario aprovechamiento de figuras retóricas o desecharlo porque sus temas son “intrascendentes”? ¿Es viable citar como autor literario remarcable el nombre del Inca Garcilaso de la Vega en razón de sus relatos estilística y estésicamente logrados, siendo su prosa más bien histórica por intención y destino? Vamos, dónde incluir a Manuel González Prada ¿entre los poetas o los prosistas? o ¿es una herejía elegir a Vallejo entre los prosistas por cuadrar mejor allí? ¿Y si la prosa cuentística de Mariátegui fuera más apreciada que sus ensayos? Podría suceder que Ricardo Palma fuera más reconocido por sus *Tradiciones en salsa verde*, casi clandestinas, que por su *Tradiciones peruanas* oficiales. ¿Qué hacer con los autores de centones que abundan por ahí? ¡Ah!, ¿será dable monumentalizar el espectro de Felipe Guamán Poma de Ayala o más bien el del padre Valera, como insistió tercamente Laurencich? En el fondo, ¿qué importa hacer suscribir la

¹⁸ A propósito, ¿por qué la crítica literaria oficial venera a Espinosa y Medrano, diglósico hispanolatino, y a la vez ningunea al diglósico hispanoquechua Hurtado de Mendoza, al triglósico hispanoquechumara Churata, etc.? ¿será porque el latín es, para ella, una lengua de prosapia y el quechua y el aimara lenguas de plebe, buenas para indios burdos e ignorantes?

Corónica y buen gobierno bajo el nombre de uno u otro espanto si lo único que realmente interesa es que ese gran texto triglósico haya sido atestado como una obra escrita en los Andes en el siglo XVI? ¿Cabe nombrar a Clarinda, nombre inventado por Palma para dar autoría al poema anónimo que le atribuye? ¿Son elegibles los autores que nacidos en el Perú no escriben en ninguna de las lenguas peruanas sino en alguna europea o asiática?, ¿en qué medida son prosistas o poetas *peruanos*?¹⁹ En la encuesta, ¿nombraremos por su nombre de pila a Mercedes Cabello de Carbonera o por el simpático sobrenombre literario que le puso Paz Soldán: “Mierdeces Caballo de Cabrón era”? Etcétera, etcétera...

12. El santoral de autores es, a no dudarlo, una infatuación de la crítica y de la historia de “la” literatura que sólo sirve para consolidar la Institución Literaria Castellana Peruana, a la vez que se expolia inicuaamente todas nuestras otras literaturas. Durante mucho tiempo en el Perú los textos literarios escritos eran anónimos, circulaban mucho y eran copiados y leídos con auténtico provecho artístico (el caso de los poemas “caviedanos” es ejemplar pues en La Paz y en Ocopa se conserva hoy infolios de época). Incluso en el siglo XVII, el nombre de Cervantes en menudas bastardillas aparece perdido en la portada del *Quijote*, exactamente como el del Inca Garcilaso de la Vega (1609) en sus *Comentarios* o en el siglo XVIII cuando Jonathan Swift publicó *Los viajes de Gulliver*, su nombre era casi invisible en la página del título: un simple “J. Swift” en el extremo inferior derecho²⁰. Hoy, en cambio, constatamos una grave, total tergiversación de valores: *se conoce mucho mejor el autor que sus libros*, llegándose al extremo de, por ejem-

¹⁹ Solemos compartir una gruesa tajada de nuestros autores a mitas, a tercios o a cuartas: con los españoles desde el Inca Garcilaso, Llamosas, Oviedo, Ibáñez, Monteforte, Peralta, etc. hasta Vargas Llosa y Bryce; con españoles, argentinos, bolivianos y mexicanos a Erauso, Carrió, etc.; con los argentinos a Hidalgo, Borges (por tener ancestros mazamorreros), etc.; con los bolivianos Dávalos, Peralta Miranda, etc.; con los franceses, Tristán (cascahuero de relance), García Calderón...

²⁰ La ausencia del nombre es aún más clara en la pintura china o japonesa donde el sello autorial casi no aparece; en occidente, los pintores comenzaron a suscribir sus pinturas al pie o al reverso de sus telas sólo a fines del siglo XIX... por razones comerciales. Ayer y hoy Rauschenberg, Freud, Warhol, Pollok, etc. no suscriben sus obras.

plo, monetarizar la efigie de Vallejo so pretexto de promocionarlo –una auténtica infamia pues, así, al agravio se añade el insulto de su personería ético-política:

A ello se agrega el caso de los presidentes motosos que leen tartajosamente los discursos redactados por sus escribidores a sueldo, presidentes que, por supuesto, no han leído un solo texto del autor hispanoperuano que celebran, exaltan, aplauden frenéticamente, felicitan con delirio y abrazan en las nalgas (pues su retaquez no les da para más arriba): el caso de Toledo, diglósico anglohispano, condecorando a nuestro hispanoperuano *auctor in primis*²¹, es hoy ejemplar pero no es un hápax, pues ya tuvimos el edificante espectáculo de un tieso y soberbio García condecorando y abrazando a un compungido, avergonzado Ribeyro...

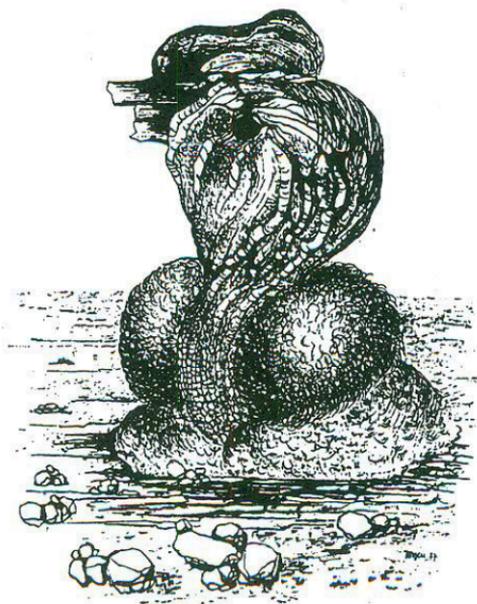
13. En el Perú se vive una cultura literaria hispanizante en extremo que silencia y ultraja nuestras literaturas ancestrales y populares, haciendo que hoy por hoy el ultraje, el desprecio, sea un rasgo definitorio de la identidad comunitaria del pueblo peruano. No se acepta de una vez por todas que cada civilización y especialmente la pluricultura peruana es profundamente múltiple, divergente, laminar. Así, debemos comenzar en nuestra sociedad por identificar el nombre de las cosas como son y no como metafísica y ontológicamente queremos que ellas sean: el monolitismo de esa “literatura peruana” que niega rotundamente la multivalencia de las literaturas peruanas es una falsa conciencia crítica e historizante que perenniza el estereotipo sellado por Riva-Agüero, creador de la peor confusión. En efecto, subsumir las literaturas nacionales a únicamente la literatura en lengua castella-

²¹ Los dirigentes políticos latinoamericanos que, sin duda, apenas deletrean o, a la inversa, padecen de logorrea (Chávez, García, Morales, Castro...), ventilan su ignorancia con desparpajo. Hace poco, el 29 de enero de 2007, el ex-presidente de México Vicente Fox Quesada ante una concurrida conferencia en Los Ángeles, incluyó en su discurso unas líneas que le soplaron –reaccionarias como era de suponerse– de nuestro vanistorio *auctor in primis* Vargas Llosa... y para jactarse de conocer gran literatura latinoamericana, Fox agregó a su reconocida torpeza un doble equívoco: atribuyó dichas líneas a un “colombiano Premio Nobel”. Así, en la comunicación de masas política o periodística, en vez de glosarse el contenido de sus textos literarios, es decir, su *literatura*, se la ningunea a la vez que se honra y se exalta hasta el paroxismo sólo a la autoría híbrida, hispanoperuana una vez más, de esa literatura.

na, equivale a sólo invocar como 'llamas' a todos nuestros auquénidos: alpacas, guanacos, llamas, vicuñas y sus cruces. Que quede bien claro: nuestra literatura *en lengua castellana* es sólo una más de *las literaturas peruanas*. Y si ciertamente debemos reconocer lo que es una llama entre los camélidos andinos, antes de entrar a discutir y esclarecer sus propiedades zoológicas, de modo parecido debemos **identificar cada una de las literaturas nacionales peruanas** y sus propiedades artísticas particulares antes de especular sobre la producción literaria peruana integral. No obstante, de buenas a primeras la crítica *transforma* la hénada multiglósica literaria nacional, el Gran Todo, el ser literario peruano como totalidad, en una sustancia singular, la mónada monoglósica castellana –“culta” para escarnio. Es absolutamente inconsecuente, a mi parecer, que arreconchumada bajo las sábanas de esa supuesta literatura “culta” peruana la crítica literaria se aferre servilmente al principio del placer y a los devaneos encantadores, lindos, lánguidos (modosos a la par que modregos), desenfadados y displicentes de la remilgada *delicatess*e perricholina. Repito: para no seguir avanzando como los cangrejos –a la manera del fútbol peruano– no podemos privilegiar el discurso literario en lengua castellana y en éste no debemos atenernos exclusivamente a la función estética del preciosismo, de lo sublime, de la elegancia elocutiva –que se hace huachafita, tirifila, sobre todo en buena parte de la multitud de poetas jóvenes. La tradición literaria peruana –oral, escrita, digital– es el lugar privilegiado de encuentro tanto de la apreciación estética andina y amazónica como de sus diversas expresiones literarias castellanas; ella insume de facto las tradiciones históricas de las formas, los géneros y los problemas estéticos de *todas* las prácticas literarias peruanas. Lo acabo de decir, pero urge reiterarlo: mientras no se tipifique la diversidad de nuestra producción literaria, hablar de historia de “la” literatura peruana es confusionista y sobre todo depredador. A una historia de «la» literatura peruana memoria-lista de glosas críticas²² y de ideología recicladora, redundante –hace

²² Por ejemplo, C. García Bedoya al proyectar su historia de “la” literatura colonial, confiesa malévola-mente tomar como documentos-fuente para construirla... la “crítica literaria”, no los textos literarios; se trata, entonces, de una “historia literaria”(sic) de segunda, tercera o cuarta mano.

unos 35 años ya advertí que el autodidacto historiador Higgins no escribía sino planchaba—²³, es hora que le suceda el registro, la cuenta y razón de la *identidad multinacional* de nuestras tradiciones histórico-literarias, es decir, por fin, el devenir de los *textos literarios multilingües* y *pluriculturales de las naciones peruanas*.



²³ Cf. E. Ballón Aguirre. Reseña de James Higgins: *Visión del hombre y de la vida en las últimas obras poéticas de César Vallejo*, en *Creación & Crítica* 3 (1971), pp. 10-14.

UNA VISIÓN DEL PROCESO DE LA LITERATURA PERUANA /

Carlos García-Bedoya M.

Higgins, James. *Historia de la literatura peruana*.

Lima. Universidad Ricardo Palma - Editorial Universitaria, 2006.

La historia literaria fue, por muchos años, la modalidad privilegiada de reflexión sobre la literatura. Las vastas empresas historiográficas individuales, tipo Luis Alberto Sánchez en el caso peruano, parecen en cambio hoy inviables. No porque la reflexión sobre el proceso literario peruano haya perdido relevancia o pertinencia, por el contrario, se requiere con urgencia construir nuevas visiones amplias y globales de la historia literaria peruana, pero tal tarea parece requerir hoy el concurso de equipos de investigadores, no de un erudito aislado y autosuficiente. Pero si bien en los últimos años no se ha producido ningún trabajo de historiografía literaria con pretensiones totalizadoras, sí se han publicado valiosos textos panorámicos, que se nutren de los más recientes aportes en el campo de los estudios literarios peruanos. Entre ellos cabe destacar el libro escrito por los ya fallecidos hermanos Jorge y Antonio Cornejo Polar, *Literatura peruana. Siglo XVI a siglo XX* (Lima - Berkeley: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar – Latinoamericana Editores, 2000); el volumen de Ricardo González Vigil, *Literatura*, tomo XIV de la *Enciclopedia temática del Perú* (Lima: Orbis Ventures S.A.C., 2004), de vasta difusión, pues formó parte de una colección publicada por el diario *El Comercio*; y el texto que nos interesa comentar, *Historia de la literatura peruana*, escrito por el notable peruanista escocés James Higgins.

Higgins es un investigador que ha contribuido muy destacadamente al mejor conocimiento y a la difusión internacional de la literatura peruana. Entre sus valiosas contribuciones, cabe destacar obras como *Visión del hombre y de la vida en las últimas obras poéticas de César Vallejo* (México: Siglo XXI, 1970), *César Vallejo en su poesía* (Lima: Seglusa, 1990), *Cambio social y constantes humanas. La narrativa corta de Ribeyro* (Lima:

Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1991), o *Hitos de la poesía peruana. Siglo XX* (Lima: Editorial Milla Batres, 1993), además de varios importantes libros en inglés, algunos de los cuales bien merecerían ser traducidos al español, en especial *The Literary Representation of Peru* (Lewiston, Nueva York - Queenston, Ontario - Lampeter, Gales: The Edwin Mellen Press, 2002). Por su notable trayectoria peruanista ha recibido importantes reconocimientos: es Miembro Correspondiente de la Academia Peruana de la Lengua, Comendador de la Orden al Mérito y Profesor Honorario de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Su *Historia de la literatura peruana* presenta un sintético panorama del proceso literario peruano. Años atrás, ya había publicado Higgins un libro similar, *A History of Peruvian Literature* (Liverpool - Wolfboro, New Hampshire: Francis Cairns, 1987), orientado al público anglófono. Como lo apunta el propio autor, el texto que comentamos, dirigido al público hispanohablante y en especial peruano, es mucho más que una mera traducción de esa obra previa:

es un libro sustancialmente nuevo. Ha sido actualizado mediante la inclusión de dos capítulos nuevos dedicados a la literatura de los últimos años. Además, mis ideas han evolucionado con el tiempo y como consecuencia de una mayor experiencia del Perú y su literatura. Sobre todo, he aprovechado los aportes de los numerosos trabajos que han aparecido en los últimos veinte años. Si uno compara el estado de los estudios literarios hoy en día con lo que fue en los años 60, 70 y 80, los avances realizados son realmente impresionantes... Por estas razones, aunque he utilizado gran parte del material del libro anterior, algunos capítulos han sido **transformados radicalmente, todos han sido reorganizados y en algunos casos la lectura de textos ha sido modificada.** Como ya se ha dicho, se trata de otro libro [9].

Higgins asume una concepción de la literatura peruana que incluye no sólo los textos escritos en español, sino también los producidos en lenguas nativas, así como las diversas tradiciones orales. Sin embargo, reconociendo sus limitaciones para abordar la producción discursiva indígena, su visión privilegia inevitablemente la literatura peruana

escrita en español. Intentando paliar esta limitación, dedica un primer capítulo a la "otra literatura peruana", centrándose básicamente en los discursos producidos en quechua. Si bien, al tratar separadamente a la literatura quechua, no logra articularla plenamente al proceso de la contradictoria totalidad literaria peruana, se esfuerza por reconstruir sintéticamente la evolución histórica de la literatura quechua, desde los tiempos iniciales de la irrupción española en los Andes hasta las producciones orales y escritas del siglo XX. Por lo mismo, se echa de menos una referencia a la obra de Vienrich, quien inició de manera sistemática la recopilación de la tradición oral andina.

En cuanto a la literatura escrita en castellano, en cada periodo examinado dedica capítulos separados a la producción poética y a las obras en prosa, a lo que hay que agregar un capítulo especial que brinda una visión diacrónica de la producción teatral, de la Colonia al siglo XX. Obviamente, Higgins ofrece una visión selectiva, presentando sintéticamente a los autores y las obras que considera más relevantes, y comentando con ponderación algunos textos representativos. De este modo, dedica sendos capítulos a la poesía y a la prosa coloniales, así como a la poesía y la prosa del primer siglo de vida republicana (1821-1919).

El siglo XX merece una atención más pormenorizada y una periodización más fina. En un periodo que abarca de 1920 a 1940, aproximadamente, presenta a la poesía vanguardista y a la narrativa regionalista e indigenista. En el siguiente periodo, que va en términos gruesos de 1940 a 1960, dedica un capítulo a la generación poética de los '40 y '50, y otro a la nueva narrativa. Finalmente, en un último periodo, que se extiende aproximadamente de 1960 al 2000, incluye un capítulo consagrado a las nuevas generaciones poéticas y otro que aborda la narrativa del *posboom*. Cabe apuntar que este panorama final no considera a los escritores novísimos, aquellos cuya obra se encuentra en pleno proceso de eclosión.

Nutrida por los aportes más recientes de la crítica peruana y por una vasta familiaridad con nuestra producción literaria, esta obra de Higgins nos brinda pues una útil y esclarecedora visión del proceso de la literatura peruana.

PARA ENTENDER NUESTRA CULTURA DE LA ORALIDAD / Nila Vigil

Juan Biondi y Eduardo Zapata. *La Palabra Permanente. Verba manent, scripta volant: Teoría y prácticas de la oralidad en el discurso social del Perú.* Fondo editorial del Congreso del Perú. Lima, 2006.

En más de una ocasión hemos oído decir que el pueblo no cree en la democracia, que los peruanos, como muchos otros latinoamericanos, tenemos una inclinación a la dictadura y que una muestra de ello es que el fujimorato haya tenido tanta acogida entre las clases populares. Esto ha llevado a que muchos académicos afirmen que son necesarias campañas de sensibilización que hagan que la gente tome conciencia de que la democracia es el modelo de gobierno más beneficioso para todos.

Juan Biondi y Eduardo Zapata acaban de publicar “La Palabra Permanente. Verba manent, scripta volant: Teoría y prácticas de la oralidad en el discurso social del Perú” y en este libro demuestran que no es verdad que la gente no cree en la democracia. Como tampoco es verdad esa idea de que “solo la lectura salvará al Perú”, de que la gente que no lee no tiene conciencia de las cosas o no es capaz de formarse una opinión crítica sobre el mundo, y acepta todo lo que viene de afuera, como nos lo quiere hacer creer cierta elite del Perú oficial.

Para los autores no es cierto que en el Perú haya una elite que entiende las cosas y un pueblo ignorante que aclama a las dictaduras. Lo que ocurre, a su modo de ver las cosas, es que el pueblo desconfía de la “institucionalidad democrática” que es poco institucional, nada representativa y expresión de una sociedad cerrada. Para ellos, si queremos que la democracia funcione, debemos concebirla como un sistema

abierto, en construcción, y en el que se asegure la participación efectiva de los ciudadanos. Una participación que no sea, pues, la de marcar aspas en las elecciones.

Es menester mencionar que esta afirmación no es solo un punto de vista interesante, sino una conclusión a la que llegan desde el análisis semiótico. La semiótica, como sabemos, es el análisis de los signos, es el análisis de los modos de producir significado. Los significados no se producen en abstracto, se producen en una cultura. Como semiólogos, Biondi y Zapata no se limitan a reconocer la diversidad lingüística del Perú, sino que nos hablan también de la diversidad de las tecnologías comunicativas predominantes en los distintos grupos socioculturales. Este es un asunto clave en la teoría que ellos construyen y de la que se da cuenta en la introducción del libro.

Para la formulación de su teoría, echan mano del concepto de “ola” expuesto por Toffler. Una “ola”, según este autor, engloba las consecuencias biológicas, psicológicas, sociales y económicas que se derivan de cada una de las civilizaciones. La “olas” se clasifican de acuerdo a las tecnologías de productividad usadas; es decir, de acuerdo a la tecnosfera. Esa tecnosfera da lugar a formas de organización social, es decir, a una determinada sociosfera. La sociosfera, por su parte, necesita de canales de comunicación, que representen los sistemas de valores que entrelazan la tecnosfera y la sociosfera, esto es, de una infosfera:

“Cada una de estas esferas desempeñaba una función clave en el sistema y no habría podido existir sin las otras. La tecnosfera producía y asignaba riqueza; la sociosfera con sus miles de organizaciones interrelacionadas, asignaba determinados papeles a los individuos integrados en el sistema. Y la infosfera asignaba la información necesaria para el funcionamiento de todo el sistema. Juntas formaban la arquitectura básica de la sociedad” (Toffler, Alvin, La tercera Ola. p.53)

Cuando hablamos de “tecnologías de la comunicación” nos referimos a los medios que el ser humano ha creado para intercambiar información con otros seres humanos. Biondi y Zapata distinguen tres

tipos de tecnosferas comunicativas: la oral, la escrital y la electronal.¹ Cada una de estas tecnosferas comunicativas tendrá primacía en determinado grupo y en un momento dado. Estas tecnosferas comunicativas, condicionarán las infosferas y las sociosferas de los grupos. Cuando cambia la tecnosfera cambia la sociosfera y la infosfera.

Así pues, los autores nos hablan de sistemas culturales de la oralidad, de la escritalidad y de la electronalidad y cada uno de estos sistemas tendrá sus propias maneras de producir significados y sus propias maneras de organización.

Es necesario hacer un alto para aclarar un aspecto que puede prestarse a malinterpretaciones si es que se ven equivalencias entre lo señalado por Biondi y Zapata con la teoría de la gran división. La teoría de “la gran división” postulaba que la escritura contribuía a un orden de pensamiento elevado y al desarrollo de habilidades cognitivas avanzadas y por lo cual distinguía las “primitivas culturas sin escritura” de las “avanzadas culturas con escritura”. Esta línea de pensamiento fue desmentida con las investigaciones pioneras de Scribner y Cole, que la pusieron en tela de juicio y plantearon la posibilidad de que las diferencias cognitivas asociadas con la lengua oral y escritura eran más bien el resultado de las condiciones bajo las cuales uno aprendía a leer.

Al hablar de culturas orales, escritales y electrónicas Biondi y Zapata hacen referencia a la primacía que le da un grupo en un momento dado a una de estas tecnologías comunicativas, y se encuentran bastante lejos de adscribirse a lo que postulan los de la gran división. Escritalidad y escritura son dos cosas distintas. En una cultura de la oralidad se puede conocer la escritura o no. Pero la escritura no es la tecnología comunicativa que prima en esa sociedad. Lo que los autores sostienen es que las sociedades funcionan de acuerdo a la tecnología comunicativa predominante.

¹ Es sumamente interesante entender el lenguaje oral como una tecnología. Por razones de espacio no desarrollamos este asunto y baste con señalar que los autores comparten la objeción que hizo Saussure a los positivistas que pretendían que “nuestro aparato fonador esté hecho para hablar como nuestras piernas para caminar” y, en ese sentido, es deducible que el lenguaje oral sea una tecnología de la comunicación.

Así, cuando hablamos de sociedades escriturales, no se entiende que los miembros de esa sociedad se comuniquen por escrito y no oralmente, sino que la sociedad está organizada de acuerdo a dicha tecnología. Un miembro de una cultura oral podrá conocer la escritura pero no por ello dejará de ser oral. *"Se puede leer y mucho, pero no estar adscrito al sistema cultural de la palabra escrita"* (p.62).

Los autores nos dicen cómo funcionan las culturas orales, escriturales y electrónicas. Por razones de espacio no podemos dar cuenta de ello en esta reseña. Baste con decir que occidente se desarrolló en el sistema cultural de la escriturabilidad y que en el Perú antes del contacto con occidente se vivía en el sistema cultural de la oralidad (sistema que no ha desaparecido). El Estado peruano se ha fundado en la simulación de occidente solo para un grupo. Entender esa simulación nos hará entender por qué la gente no cree en la "institucionalidad democrática" ni en el Estado y por qué es necesario pensar en un Estado diferente que no viva de espaldas a los peruanos:

"Después de 1821, el Perú vivió y vive la simulación de un país occidental democrático con sus constituciones e instituciones. Pero mientras esto sucedía y sucede en las clases oficiales, siguen existiendo con mucha fuerza los mecanismos de la cultura oral, en lo político, lo social y en lo económico. El Estado oficial no funciona. El perfecto Estado homogéneo donde presidente e instituciones representan al pueblo y se sacralizan en y por el texto escrito, existe solo en la mente de ciertos grupos sociales, pero no para las mayorías que no se sienten representadas (porque ese tipo de representación no está en su cultura), que no entienden fundamentos y mecanismos que son ajenos a su lógica y que, por añadidura, suelen recibir la buena nueva democrática a través de un mensajero incapaz de entender al otro e ignorante de la multiplicidad de lenguas que signa al Perú" (p.89)

Aquí nos encontramos con un aporte fundamental de este libro: los autores identifican las pertinencias de los modos de producción y los modos de consumo del significado de lo que ellos llama los sistemas culturales de la oralidad, la escriturabilidad y la electronealidad. Son preci-

samente estas pertinencias las que permiten superar la, a nuestro juicio, ingenua sinonimia entre lengua oral, tradición oral, oralidad y cultura de la oralidad. Y es esta distinción de pertinencias lo que hace a este libro importante en la bibliografía peruana.

Los cuatro capítulos del libro son investigaciones semióticas de la cultura de la oralidad. En los dos primeros se presentan revisiones de trabajos ya publicados antes, mientras que los capítulos tres y cuatro dan cuenta de investigaciones inéditas llevadas a cabo en el Cuzco.

Capítulo I: Sendero Luminoso y la violencia en el Perú: los otros senderos y la contratextualidad subversiva

Este capítulo toma las ideas del libro de 1989 “El discurso de Sendero Luminoso: contratexto educativo”, que, como sostiene Luis Jaime Cisneros en el prólogo a dicha publicación, fue la primera reacción desde la universidad y el mundo académico frente al fenómeno.

El análisis da cuenta de la forma de producción de significado utilizada por el grupo subversivo, pero el aporte que quisiéramos priorizar es el ético:

[C]omo educadores entendíamos y entendemos que todo lo que se diga (o deje de decir) acerca de Sendero Luminoso implica en nuestra sociedad una responsabilidad docente y porque en este sentido resulta indispensable olvidarnos del nosotros. Acercarnos, entonces y de manera objetiva, al discurso verbal de Sendero Luminoso y buscar allí el sentido, la potencialidad expresiva, lo que los textos dicen en sí mismos independientemente de lo que podemos implicar [...] El discurso verbal de Sendero Luminoso se presenta como un sistema educativo y una auténtica apreciación del fenómeno obligaba necesariamente a [...] insertar este fenómeno en el contexto educativo general de la sociedad peruana. (pp. 98-99).

Decimos que es un aporte ético, en primer lugar, porque a pesar de lo que significaba hablar de la subversión en esa época, los investiga-

dores lo hicieron y no lo hicieron para satisfacer su apetito intelectual, sino porque sintieron que esa era su obligación hacia la sociedad peruana. Es además un aporte ético porque al demostrarles el análisis que el discurso de Sendero más que político debía entenderse como educativo, Biondi y Zapata comparan el éxito que tiene la labor educativa con el fracaso que tiene el sistema educativo oficial y de esta manera ofrecen pistas para cambiar el asunto.

La Comisión de la Verdad y la Reconciliación hace un amplio análisis sobre el sistema educativo oficial y el discurso pedagógico de Sendero Luminoso en el que hace eco de lo que sostuvieron Biondi y Zapata:

“Uno de los medios que ayudó a que la gente se contactase con el mensaje del PCP-SL ha sido la forma en que éste fue expresado. Los documentos del PCP-SL tienen mayores posibilidades de recepción y comprensión en la población que los textos del Ministerio de Educación. Ello se debe a que los primeros expresan mejor la realidad circundante mientras que los segundos hacen referencia a una situación irreal. Por ejemplo:

“Mientras que el Perú para Sendero Luminoso es un Perú injusto y contradictorio, que el pueblo debe cambiar a través de la violencia revolucionaria, el Perú de los textos oficiales es un país grande y hermoso, con toda clase de riquezas y que nos da todo lo que necesitamos”. (Biondi y Zapata 1989) “ (CVR)

El discurso de Sendero Luminoso es analizado en contraposición al discurso del sistema educativo oficial. Entonces, se tienen dos propuestas educativas.

1.- La del Estado que es por demás absurda y que no resiste más, pues presenta un Perú inexistente:

“Amo a mi patria porque en ella construyo mi felicidad. Todo se lo debo a mi patria, porque me dio la cuna, la casa. Produce la papa, la quinua, la carne la leche con que nos alimentamos. Nos da la lana y el algodón para vestirnos, es decir, atiende nuestras necesidades” (p.141)

Este es el país que nos presentaban (y presentan) los textos escolares, a partir de ellos vemos el discurso educativo textual, un discurso en el que los signos no predicán la realidad.

2.- La de Sendero Luminoso que, a diferencia del Perú “simulado” que nos presenta el sistema oficial, no muestra el Perú real. Un país en el que hay explotación e injusticia y donde se está desarrollando una guerra contra el “viejo orden establecido” y que busca el bienestar de millones de explotados y oprimidos (p. 139)

“[E]s evidente que el discurso de Sendero Luminoso ofrece al usuario la percepción de ser un sistema de signos claro y preciso y que, consecuentemente es capaz de ofrecer instrumentos operativos sobre la realidad” (p.144)

Pero además de ello, Biondi y Zapata afirman que no debe perderse de vista que el sistema educativo oficial está desarrollado desde la cultura escrital, mientras que el de Sendero Luminoso, si bien está codificado desde el modelo cultural de la imprenta, se adecua a la mentalidad de una sociedad oral. Así, mientras que la sociedad ofrece una textualidad basada en un modelo excluyente que gira en torno al libro, Sendero presenta un contratexto. Es decir, si en el “texto educativo” se encuentran las reglas (o la infósfera) que una ideología propone a sus usuarios, el “contratexto educativo” es la respuesta opuesta, de otra ideología que se propone como alternativa, debido a las carencias de la primera.

Capítulo II: Los oradores de las calles de Lima y el poder de la palabra hablada

En este capítulo se resume lo expuesto en: “Representación oral en las calles de Lima. Universidad de Lima, 1994.” Este texto fue el primer estudio sobre la oralidad en el país aunque no se haya reconocido su carácter fundacional. Decimos esto porque, por ejemplo, en un libro que sin duda se ha inspirado en el texto de Biondi y Zapata, y publicado el 2001 con el nombre: “*El discurso de la calle. Los cómicos ambulantes y las tensiones de la modernidad en el Perú*”, de Víctor Vich, en su bibliografía se

consigna la reseña que hace el autor a la "Representación oral en las calles de Lima", pero no se consigna al libro de Biondi y Zapata. Dicho sea al pasar, la reseña es meticulosa en señalar que en la bibliografía de representación oral no se cita el trabajo de Parry sobre Homero que se menciona en el texto y que no se ha incluido autores importantes que hubiesen podido enriquecer el análisis que estos autores proponen.

Pero volvamos al análisis de los oradores de la calle. Estos, a decir de Biondi y Zapata, han ocupado los espacios públicos de Lima y los han aprovechado para crear sus propios espacios de una representación basada en la palabra hablada. Lima ciudad, se convierte en el espacio de los migrantes, en el espacio de la oralidad. Y los oradores de la calle al hacer uso de la palabra utilizarán y se apropiarán de la ciudad de Lima.

En este capítulo del libro se analiza el discurso de uno de los oradores: "el poeta de la calle." El análisis lingüístico y semiótico de su discurso demuestra que él se siente ajeno al Perú oficial. A través del análisis, se denuncian las incoherencias del sistema fundado en la escribaldad, ajeno a los hombres de la calle.

Capítulo III: Género y continuidad cultural en los andes

Hay una amplia bibliografía de los estudios de género en el Perú. Estudios hechos principalmente desde las ciencias sociales. Biondi y Zapata también hacen un estudio de género, más específicamente de los roles de la mujer andina. Este estudio no es sociológico, lo que busca es entender el rol de la mujer en una sociedad oral. Así pues, no se encuentra en este capítulo menciones a los estudios que nos hablan de las actividades reproductivas y de las actividades productivas de una sociedad determinada o de las inequidades, discriminaciones y rasgos sexistas en la cultura androcéntrica. El análisis es un análisis desde el marco teórico de la oralidad:

"[C]uando usted revise la bibliografía de esta publicación, observará notables ausencias de trabajos de género y migración que han enriquecido la comprensión de estos fenómenos desde perspecti-

vas antropológicas, sociológicas, históricas, económicas y aún psicológicas. Pero queríamos complementar esas lecturas con una lectura que nos recuerde que la oralidad tiene su propia forma de producción de significado y su forma propia de concebir la realidad" (279)

Lo que se hace en este capítulo es un análisis semiológico de los roles de la mujer en dos distritos cuzqueños: San Jerónimo (un distrito de población predominantemente rural) y Santiago (un distrito más urbano y poblado mayormente por migrantes). San Jerónimo es un distrito con casas de cemento y todo aquello que se cataloga como urbano, pero el tejido social corresponde a una comunidad rural.

En este capítulo se analizan los roles de la mujer andina pero además se explica de manera más detallada las similitudes entre el sistema cultural de la oralidad y el de la electronalidad. Lo que la investigación demuestra es que el concepto de género es una construcción cultural del mundo escribal que no debe pretenderse universal.

La mujer andina no es una mujer subordinada como se podría pretender si es que la vemos desde el imaginario oficial. Por el contrario, la mujer andina tiene un rol protagónico en la semiosis de actividades productivas por género y su quehacer es nuclear en lo productivo.

Habíamos dicho, que en este capítulo se analizan también las cercanías que hay entre los sistemas culturales orales y los electronales. Ambos sistemas se basan en un modo de producción metonímico de significados. En el sistema cultural de la escribalidad los significados se construyen a partir de la metáfora. En el primer caso, hablamos de relaciones de contigüidad y en el segundo de semejanzas. Este punto está bastante desarrollado en este capítulo y complementa lo que se dice en la introducción sobre las culturas de la oralidad.

Al verse las semejanzas que hay entre culturas de la oralidad y de la electronalidad se puede concluir que el acceso a la electronalidad por parte de los andinos, miembros de culturas orales, supone continuidad cultural, mientras que el afán alfabetizador sí puede significar una ruptura a los sistemas culturales de los pueblos ancestrales. No debemos

pensar que dado que occidente ha conocido lo electronal luego de lo escribal, sea necesario el paso por el sistema escribal. La escribalidad no es un requisito indispensable para acceder a la electronalidad. El hecho de que occidente haya pasado por ese camino, no significa que ese sea el único camino. Sino que fue el camino en un tiempo en el que la tecnología electronal no existía. Pero ahora que coexisten la electronalidad y la escribalidad, ¿qué necesidad habría de que la tecnología comunicativa que prime se la escribal para luego pasar a la electronal? La respuesta es obvia: ninguna. Es necesario terminar esto diciendo que no se trata, como algunos ingenuos han pensado, que se pretenda cerrar las puertas a la escritura. Lo que se propone es no mantener la propuesta excluyente de la escribalidad. Biondi y Zapata proponen ir desde lo oral hacia lo electronal y desde allí rescatar la literalización.

Capítulo IV: La argumentación silenciada: Retórica, argumentación y ciudadanía en los andes

El último capítulo del libro es un estudio sobre la retórica quechua. Los objetivos de este capítulo son, de un lado, mostrar que el quechua, como todas las lenguas indígenas, no son solo las lenguas de los mitos, de las tradiciones o de las canciones del pasado sino que son lenguas vivas; y, de otro lado, que es hora de empezar a ver, oír y aprender de la cultura oral argumentativa que se expresa fuera de ese Perú oficial que los académicos no han querido ver. Así, pues, en este capítulo se da a conocer de modo sistemático y por primera vez, las formas constantes de argumentación que se dan en la lengua coloquial del mundo de la oralidad andina.

La teoría de la argumentación se define como “el estudio de las técnicas discursivas tendentes a provocar o acrecentar la adhesión de los espíritus a las tesis que se presentan a su asentimiento”². Esta teoría de la argumentación es la retórica. Lamentablemente, la palabra ‘retórica’ se

² Perelman, Ch., *Traité de l’argumentation*, p. 5; “Introducción”, a *Eléments d’une théorie de l’argumentation*, Presses Universitaires de Bruxelles, Bruselas, 1968, p. 7.

ha devaluado y para muchos es sinónimo de vacuidad, de palabra innecesaria. En el mejor de los casos, el término ha quedado circunscrito a culturas ajenas, la griega y la romana, limitándose su significado a reglas que regían la composición de textos escritos o literarios. Este capítulo entiende la retórica en su significado originario y propone que así sea rescatado para la escuela. Nos recuerda, además, la vinculación del término 'retórica' con las luchas por la afirmación de la ciudadanía y de la democracia en contra de la tiranía.

Para estudiar la retórica del mundo andino, Biondi y Zapata realizaron una investigación en el Cuzco en la que formaron un equipo con la Universidad Nacional San Antonio de Abad de Cuzco. (UNSAAC)

El análisis que hacen Biondi y Zapata es el de una asamblea comunal llevada a cabo en la comunidad de Quillumarca, distrito de Chamaca, provincia de Chumbivilcas. No es gratuito el hecho de que se analice una asamblea comunal. En la introducción, se decía que no es correcto señalar que el pueblo peruano no cree en la democracia sino que en lo que no se cree es en la "institucionalización democrática" del Perú oficial. Aquí esto se evidencia. No hay nada más democrático que una asamblea comunal. En ella los pobladores ejercen su ciudadanía y es por ello que el análisis de la retórica quechua es un análisis del discurso de la asamblea.

El análisis de la asamblea demuestra que la cultura quechua es una cultura de la argumentación y de la persuasión constantes. Biondi y Zapata nos recuerdan que "persuadir" viene del latín *suadere*, "aconsejar". Cuando se busca persuadir no se busca la aceptación coercitiva de una, lo que se busca es *"alcanzar un consejo que propicie la deliberación por parte del otro de modo tal que la decisión resultante del acto comunicativo signifique una elección libre. La persuasión supone, entonces, el desarrollo y ejercicio de prácticas verbales que invitan al interlocutor a completar el sentido"*.

El análisis de la asamblea es bastante exhaustivo y muestra con detenimiento cómo se van configurando las estrategias discursivas, cómo se va produciendo el sentido y cómo se producen los significados. Así pues, el propósito de ofrecernos una imagen sobre el modo de funcionamiento de la retórica quechua se ha logrado magistralmente en este capítulo.

Reflexión final

La palabra permanente es un texto de denuncia. En efecto, Biondi y Zapata denuncian el fenómeno del mercantilismo cultural y sus subsecuelas en lo que ellos denominan la inflación lingüística y la falsificación del conocimiento que está signando gran parte del discurso académico e intelectual del Perú, responsable en gran medida del aumento de circulante lingüístico, carente de referentes precisos, que hace imposible construir propuestas y mantiene el debate en el mundo del “re-uso.”

Recogiendo una distinción de la retórica griega, Zapata y Biondi subrayan que es indispensable priorizar los discursos de consumo (destinados a formular soluciones concretas ante problemas objetivos) frente a los discursos de re-uso (laudatorios de lo inexistente y que se expresan en libros de citas sobre citas que no aportan resultados de un trabajo académico basado en la investigación propia y el trabajo de campo). No estamos pues, ante un libro cómodo para gran parte del mundo intelectual, que para los autores es parte, en verdad, de un mundo pseudo-escrival y mercantilista en el que los textos “pre textan” el conocimiento para esconder el mantenimiento de un doloroso status quo.

Parece, por momentos, que los propios autores se limitasen en su decir. El análisis lingüístico es bastante exhaustivo y las observaciones son muchas veces brillantes, aunque tanta exquisitez en el análisis puede resultar tediosa para el lector.

Hemos observado también que los autores aluden a distintos referentes históricos, culturales y académicos que presumen son referentes conocidos para el lector y eso no necesariamente ha de ser así. Por ello, habría sido útil que las menciones a distintos autores hubieran sido explicadas con notas a pie de página.

Sin duda, *La palabra permanente* constituye un aporte para entender la cultura de la oralidad en el Perú y desde allí, el quiebre que existe entre el Perú oficial y las mayorías excluidas. Este libro es además un texto de “propuesta” pues a lo largo de sus páginas se abren muchas inquietudes y caminos para la investigación social.

BIBLIOGRAFÍA

BIONDI, Juan y Eduardo ZAPATA

- 1989 La Ideología de Sendero Luminoso. Contratexto Educativo. 1a ed. Concytec, Lima.
1994 "Representación oral en las calles de Lima". Universidad de Lima, Lima.

PERELMAN, Chaim

- 1989 Tratado de la argumentación. La nueva retórica. Gredos, Madrid.

SCRIBNER, S. y Michael COLE.

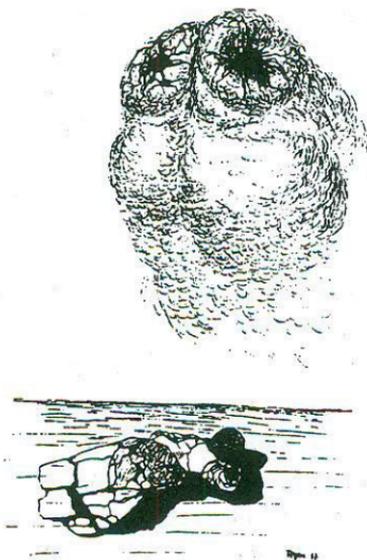
- 1988 "*Unpacking Literacy*". En: KINTGEN, B.M. KROLL y M. ROSE (Eds.) *Perspectives on Literacy*. Carbondale: Southern Illinois Press, 1988.

TOFFLER, Alvin

- 2000 "La Tercera Ola" Editorial Plaza y Janés, Barcelona, España, decimoséptima edición. 2000.

VICH, Víctor

- 1997 "Representación oral en las calles de Lima" en: *Lexis*, vol. XIX Num 1. (reseña)1997.



ÓRBITAS. TERTULIAS: CIRCUITO ABIERTO / Peter Elmore

Lauer, Mirko. *Órbitas. Tertulias*.

Lima, Hueso número ediciones, Ediciones El Virrey, 2006.

Un narrador llamado Mirko Lauer, que pasa todas las estaciones del año en un antiguo pueblo costero al sur de Lima, cuenta una travesía circular durante la cual conversa con una variopinta fauna humana y encuentra un objeto enigmático de origen precolombino. El trazo escueto de la trama, sin embargo, es engañoso: esa reducción del argumento podría insinuar la trascendencia de un viaje iniciático, evocar el aura entre esotérica y folklórica de cierto realismo mágico o, por último, sugerir un significado alegórico. Por esos caminos ya muy trillados no discurre, sin embargo, este relato, pese a las pistas (un sueño recurrente, un chamán servicial) que con paródica malicia conducen al extravío: como en *Secretos inútiles*, la nouvelle de 1991 con la que *Órbitas. Tertulias* forma una especie de díptico narrativo, el relato va contra el sentido más previsible. Excéntricas e insólitas, en ambas nouvelles palpita un humor –a ratos imparable y, en otros pasajes, desafortado– que descentra ingeniosamente los temas y motivos convocados por la escritura.

En *Secretos inútiles*, la pesquisa se ocupaba inicialmente de la obra de una improbable escritora para derivar luego a los aun más improbables espectáculos que montaba su pariente y cómplice: el texto, así, se dejaba leer como la versión extensa de una delirante nota a pie de página en la historia cultural del Perú moderno. En *Órbitas. Tertulias*, el recorrido por el paisaje semirural y casi urbano de un valle próximo a la capital del Perú pone en escena –de un modo sesgado, peculiar– la relación del intelectual peruano con ciertas zonas de la geografía humana del país: esa relación, por cierto, la examina críticamente Lauer en *Andes imaginarios. Discursos del indigenismo-2*. El desplazamiento a Cerro Azul –escenario que no es ‘telúrico’ a la manera nativista de Luis E. Valcárcel ni es tam-

UNMSM

poco, por su idiosincrasia e historia, una mera extensión suburbana de Lima— introduce un tercer término, ubicable en el mapa e inscrito en la historia, pero con huellas tenues en el retrato compartido de la nación. Las fotografías de los barcos en las afueras del Cerro Azul a principios del siglo XX o del avión que aterrizó en la localidad en 1913 funcionan, en *Órbitas. Tertulias*, como residuos melancólicos —casi se diría, como ruinas— que paradójicamente atestiguan la realidad material e imaginaria de la presencia humana en el cuerpo de la localidad. Al principio del relato, por lo demás, el protagonista —ese autocalificado “avestruz onírico”, 11— penetra en un sueño cuyo motivo es un elemento liminar y procedente del pasado remoto del lugar: “Vengo soñando con el objeto, al que intuyo un sentido arqueológico, pero del que sólo sé que es un límite que separa el sueño de la vigilia”(12). Se trata de un límite porque su aparición, equívoca y ominosa, produce tanta angustia que interrumpe el descanso. Nudo y cifra, el objeto arcaico y onírico parece estar, al mismo tiempo, cargado de sentido y desprovisto de explicación. En todo caso, su emplazamiento —en el subsuelo de los sueños, en la profundidad de una tumba prehispánica— indica una clave topográfica. ¿Será, entonces, que la revelación tiene que hallarse, como querría el saber hermético, encriptada? La novela juega —el verbo es, creo, crucial— con esa pregunta, pero no lo hace a la ligera, aunque sí con gracia.

La existencia de un orden —de cualquier orden— engendra la expectativa de un significado. El psicoanálisis y la arqueología no son las únicas disciplinas que suscriben esa creencia. También la historiografía y la exégesis literaria alientan el mismo principio. El narrador, por razones vocacionales, es susceptible a su seducción: la experiencia tiene que querer decir algo. De ese deseo trata, con oblicua y nerviosa ironía, *Órbitas. Tertulias*. En una mesa de mármol que da al mar están los sonetos de Keats, un volumen con la prosa de Baltasar Gracián y una edición de *Ultima Thule*, “que me envía el autor, mi amigo Jean Malaurie”(13). La amistad del narrador con un etnógrafo dedicado al estudio de los inuit del Polo Sur parece tan reveladora como su gusto por el lirismo romántico de Keats y la austera geometría barroca de Gracián. La fisonomía intelectual y afectiva del narrador se deja entrever en las lecturas extremas que lo acompañan. Por lo demás, el hábito de leer le hace difícil

resistir la tentación de hallar en la vida –es decir, en los sueños, los actos, los encuentros, los paseos– una coherencia análoga a la de los libros: en la fábula de *Órbitas. Tertulias*, el continuum en apariencia caótico de lo vivido se vuelve inteligible cuando, por voluntad del sujeto, se delimita el tiempo y se le impone un estilo a las acciones. Las veinticuatro horas de la historia no obedecen a la unidad neoclásica de tiempo, acción y lugar; responden, más bien, al **encuadre cronológico que privilegian**, por ejemplo, Joyce en *Ulises* y Virginia Woolf en *Mrs. Dalloway*: la jornada sirve para fijar un contorno preciso al devenir. Por otro lado, los encuentros que se suceden durante el día –aunque, en la superficie, parezcan aleatorios– están subordinados a un guión cuya estructura en gran medida recrea, paródicamente, la travesía mítica del héroe que accede a un tesoro. Así, al hallazgo hecho dentro de un sueño en la primera parte de la novela (“...es en cierto modo una rueda, a la que además puede enrollársele una pita en la ranura y tirar de ella”, 21) le corresponde, hacia el final de *Órbitas. Tertulias*, el descubrimiento realizado en la tumba de la hipotética cacica (“es, como en el fondo ya sabía, una suerte de moneda de concha perforada, montada sobre un eje, todo a su vez instalado sobre un pequeño bloque de concha spondylus”, 150).

Dos círculos –el del día, el del objeto– indican la forma ideal del texto: cerrada y perfecta. Sin embargo, la figura emblemática expresa un deseo y, por eso mismo, no es realizable a cabalidad. *Órbitas. Tertulias*, en efecto, no se resuelve en un circuito completo y pleno: el recorrido no se cierra en el punto donde el principio y el final coinciden. Significativamente, el narrador-protagonista decide hacer un trueque que garantiza la continuación de su errancia. A cambio del artefacto encontrado en la tumba –que, en la novela, tiene el ambiguo poder de un significante vacío– le pide al curandero Chumpitaz que le ubique “un lugar exacto”(163). Esa transacción propone una equivalencia reveladora, pues ya al principio de *Órbitas. Tertulias* el narrador ha formulado la problemática relación que lo ata al impreciso lugar de su origen. Aunque argumenta que no está “dedicado a extrañar”(13) esa localidad que no conoce, añade de inmediato: “Lo único que puedo afirmar sin peligro es que siento mi ausencia en su distancia. Hay días en que estoy lejos de mi pueblo y días en que el pueblo está lejos de mí.

En cualquiera de los dos casos, parece que el lugar y yo estamos condenados a no coincidir, y ese hecho podría estar cavando agujeros sentimentales en mi persona. Como que es un recuerdo emocionalmente vivo pero muy poco preciso, al grado que tampoco recuerdo su nombre. Mi pueblo se mueve casi sin límites por el mapa, incluso yo mismo lo muevo, según el ánimo, y luego tengo problemas para encontrarlo donde yo mismo lo dejé. A veces lo ubico como una simple confusión de breves calles en la parte más alta de un valle andino, otras veces como una tristeza de casas inconclusas a poca distancia de una ciudad costeña, al borde de un desierto, de los dos lados de un río lento, o también en una hondonada que le hago compartir con un archipiélago de desolladoras pozas termales. Alguna vez lo he colocado en un lugar que a todas luces no puede ser, por ejemplo como una extravaganza teutónica junto a una laguna en la cima de un pico o en medio de un bosque de flores tropicales” (13-14). Esa galería de dioramas heterogéneos ilustra, con irónica plasticidad, el predicamento de quien no puede predicar su autoctonía, lo cual me remite nuevamente al libro de Lauer sobre lo que él llama “indigenismo-2”, que distingue así del indigenismo sociopolítico: “No obstante, en el movimiento político, indígena es sobre todo una metonimia de campesino, mientras que en el movimiento cultural indígena es una metonimia de autóctono. Lo que tenemos en ambos casos es el clásico deslizamiento del significado respecto del significante y la formación de nuevos núcleos de sentido” (*Andes imaginarios* 13). Añadiré que el uso peruano hace de indígena un sinónimo de indio, aunque en rigor la palabra significa “natural de un lugar”.

La nostalgia del origen –así como sus complementos: el orgullo de la filiación y del arraigo– es lo que en *Órbitas. Tertulias* se desquicia y desplaza. El efecto de esa operación es un peculiar extrañamiento: el narrador es menos el alter ego del autor que su doble y, en la ficción, Cerro Azul y el valle de Cañete parecen versiones desviadas, febriles, de sus modelos. La compulsión itinerante, entre hipnótica y lúcida, que posee al narrador-protagonista hace que éste se relacione sin asombro con personajes tan estrambóticos y alucinados como el mozo Willy Ayala –diestro sorbedor de tragos ajenos–, el tablista drogadicto Antofagasta o los habitués del círculo de oratoria de San Luis. Además, la deriva

delirante del cronista se entiende, en gran medida, por la rara energía del lugar, en el cual –increíblemente– hay hasta entierros que provienen de otros sitios, según informa el curandero: “Comenzaron a aparecer hace unos tres o cuatro años. Parece que son momias viajeras de muy otros siglos, tumbas traídas completitas de otras partes, de Ica, de Chiclayo, ya bastante avanzada la conquista. Como si esta parte del valle fuera una especie de lo que llaman un cementerio cosmopolita, o mejor, un cementerio de cementerios, algo así como una falsa huaca, precisamente para salvar objetos preciosos de los huaqueros de otros lugares en diversos tiempos, y los tiempos que vinieran después, como ahora nosotros” (142).

Humorística y melancólica, lúdica y crítica, *Órbitas. Tertulias*, de Mirko Lauer, es un experimento valioso cuyo laboratorio es la tradición del discurso sobre lo peruano; es, también, una lograda performance narrativa sobre el sitio del escritor y las ceremonias de la memoria.



BAJO LA MÁSCARA DE LAS PALABRAS / Guillermo Niño de Guzmán

Daniel Alarcón. *Guerra a la luz de las velas*.
Editorial Alfaguara, 2006. Traducción de Jorge Cornejo.

El interés entre nuestros narradores por una temática vinculada a la violencia política en el Perú y sus secuelas no es reciente. La guerra interna desatada por el terrorismo ha sido un motivo constante desde hace dos décadas, sobre todo en el ámbito del cuento. Varios escritores limeños y provincianos se han preocupado por incidir en esta problemática, pero los resultados han sido muy dispares. Si bien se encuentran algunos relatos notables en ese nutrido *corpus*, lo cierto es que no existe un conjunto sólido y parejo —es decir, un libro— que pueda destacarse sobre el resto. Sin embargo, esta situación ha cambiado a partir de la publicación del volumen *Guerra a la luz de las velas*, de Daniel Alarcón.

Se trata de una *opera prima* que, curiosamente, ha sido concebida en otro país y en otra lengua. El autor emigró a Estados Unidos con su familia en la época en que se produjeron las primeras manifestaciones del terrorismo en el Perú. Alarcón era un niño y, por tanto, tuvo que asimilar los patrones de vida inherentes a su patria de adopción. En ese sentido, el cambio más significativo debió de ser el del idioma. Alarcón escribe en inglés y lo hace con una fuerza expresiva poco usual, cualidad que ha sido apreciada por revistas tan exigentes como el *New Yorker* y *Harper's*, las cuales han publicado sus relatos, privilegio con el que sueñan miles de narradores norteamericanos. A los 29 años logró publicar esta primera colección de relatos (*War by Candlelight*), que quedó finalista en el Premio PEN/Hemingway y ahora ha sido vertida al español (por segunda vez y en una edición aumentada).

Lo admirable de un libro como el de Alarcón es que, pese a un contacto episódico con su país natal (una beca de investigación le permitió volver a Lima y pasar unos meses en un barrio popular), haya sido

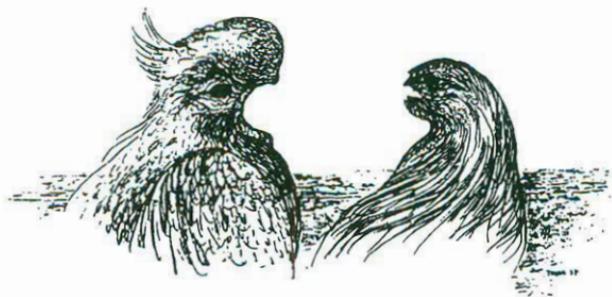
capaz de captar la complejidad de una realidad desestabilizada por el terrorismo. Con perspicacia y seguridad, el narrador se adentra en la conciencia de sus personajes y en las contradicciones que supone lidiar con una urbe tan violenta y desconcertante como Lima. Desde mediados de los cincuenta, cuando Ribeyro, Congrains y Zavaleta comenzaron a difundir sus primeros cuentos, han sido frecuentes los asedios narrativos a una ciudad en eclosión, cuyos problemas se multiplicaron a partir del desborde social suscitado por las continuas migraciones provincianas a la capital. Alarcón ubica sus relatos en los barrios marginales, pero lo hace bajo una perspectiva distinta a la del neorrealismo de aquellos escritores y de sus seguidores. Sus personajes son individuos que no acaban de cuajar en un mundo globalizado y que se hallan sometidos a unas condiciones de vida muy duras, en las que no se vislumbra ninguna salida digna. Para ahondar en el drama cotidiano, el autor se sumerge en una cultura mestiza, en la que impera un peculiar código de valores y donde la lucha por sobrevivir esconde una angustiada búsqueda de identidad. De ahí ese desarraigo interior que asola a hombres y mujeres que deambulan como ‘zombies’ en una ciudad cada vez más injusta y salvaje, en la que la elección de las armas no parece una opción tan incoherente ni desquiciada.

Pero Alarcón no juzga ni toma partido, se limita a diseccionar ese mundo con una lucidez implacable y una mirada marcada por el dolor. Aun cuando los relatos configuran un volumen bastante equilibrado, sobresale la *nouvelle* titulada “Ciudad de payasos” por su ambición y complejidad. Se trata de una historia muy bien trabada en torno a un periodista al que le encargan redactar un artículo sobre estos artistas. Lo que era una simple comisión acaba convirtiéndose en una confrontación personal, pues sólo embutiéndose bajo el disfraz de payaso podrá el protagonista afrontar, finalmente, la muerte de su padre y la miseria moral de la ciudad que lo abate. De hecho, en este cuento se advierte una metáfora sobre la escritura: el narrador, como el periodista, se calza los zapatos (de payaso) del desarraigado para revelar, a través de la máscara de las palabras, sus sentimientos y contradicciones más profundos.

Si bien Alarcón no rechaza la herencia cultural latinoamericana e incluso no vacila en homenajear a autores peruanos como Arguedas y

Ribeyro, está claro que su formación es norteamericana, sobre todo en lo que concierne a su manera de cultivar el género breve. Ello se nota en el diseño estructural de sus historias, como en la soberbia "Guerra a la luz de las velas", donde el hilo temporal va y viene, regresa al pasado, salta al futuro y vuelve al presente, con el fin de labrar una visión en paralelo *de varios personajes en diversos momentos de su existencia*, estrategia narrativa que lo lleva a redondear una visión tan intensa como coherente. Sin duda, está presente la técnica del iceberg de Hemingway, donde la corriente subterránea que recorre el cuento es más importante que lo que aparece en la superficie. Asimismo, se trasluce la lectura de otros grandes maestros del género cuyas lecciones Alarcón ha asimilado con naturalidad y eficacia.

Entre los once cuentos que componen el libro también deben resaltarse algunos que han sido ambientados en Estados Unidos. Así, "Florida" o el no menos perturbador "Suicidio en la Tercera Avenida", dan cuenta del desarraigo de emigrantes latinoamericanos que luchan por adaptarse a lugares que les resultan extraños y hostiles. Daniel Alarcón se muestra diestro a la hora de urdir estas pequeñas intrigas urbanas, con una prosa pulida y precisa, no exenta de cierta densidad expresiva, que consigue comprometer emocionalmente al lector. Desde luego, no sabemos cómo evolucionarán sus ficciones, ni cómo habrá de situarlo la historia de la literatura peruana, pero sí tenemos la certeza de que nos hallamos ante un talento poco común, uno de esos raros casos en los que un joven escritor puede apresar una realidad como si poseyera la experiencia de toda una vida.



RETRATO DEL ARTISTA MADURO / Luis Hernán Castañeda

Alan Pauls. *Wasabi*.
Alfaguara, 2004.

Alan Pauls (Buenos Aires, 1959) fue un escritor casi desconocido para la mayoría de los lectores latinoamericanos hasta que recibió el prestigioso Premio Herralde por la novela *El pasado* (Barcelona: Anagrama, 2003). Hasta el año de su consagración internacional, llevaba publicadas tres novelas, había escrito dos libros de ensayo, un guión de cine y numerosos artículos sobre literatura. Entre sus textos de ficción, destaca nítidamente la novela corta *Wasabi* (Alfaguara, 2004), un relato magnífico sobre las alianzas secretas entre la creación literaria y la paternidad, dos dimensiones de una misma experiencia artística y vital que hallan su cifra en la figura del monstruo como principio generador de una realidad nueva.

Muñeca rusa de argumentos y planos de realidad, *Wasabi* es una novela de artista dentro de un relato de viaje que incluye una metamorfosis y acaba con un descubrimiento. Para empezar, se trata de la historia de un escritor argentino en su primera madurez que viaja a la ciudad porteña de Saint-Nazaire para asistir a la publicación de una novela suya en francés, hecho editorial que podría significar el despegue de su carrera literaria; no obstante un arranque tan prometedor, muy pocas páginas después reencontramos al personaje extraviado en una realidad monstruosa y delirante, transformado en un mendigo jorobado que vagabundea por las calles de París buscando al escritor Pierre Klossowski para asesinarlo sin razón aparente. Así pues, el motivo de la peregrinación del artista latinoamericano a la capital de la cultura occidental aparece deformado como el cuerpo y la ética del protagonista, habitante de una

pesadilla que contamina la textura misma de la ciudad y le da forma a un relato cuyo final es tan inesperadamente luminoso como profundamente humano.

El tema del viaje atraviesa la narración y se convierte en medida del desarrollo interior del escritor y de Tellas, su esposa. Ambos llegan juntos a Saint-Nazaire, pero este es apenas el punto de partida desde el cual se bifurcan sus experiencias paralelas: Tellas viajará a Londres, presa de una urgencia repentina que cerca del final de la novela será aclarada –reponiéndole su sentido a la travesía–, mientras que el escritor se trasladará a París, convencido de la estricta necesidad de liquidar a Klossowski. Este proyecto de asesinato, que posee todos los visos de un parricidio estético, se desenvuelve paralelamente a una experiencia muy singular que se manifiesta desde el principio de la narración, y que la cruzará hasta el final, no precisamente como expresión simbólica del delirio homicida, sino más bien como la manifestación material y concreta de algo más que permanece oculto: el misterioso crecimiento de una protuberancia áspera en la nuca del escritor. Un apéndice óseo que irá desarrollándose desde el plano de lo minúsculo hasta alcanzar una dimensión universal, para finalmente engullir a su víctima y hacerla presenciar el espectáculo de su propio derrumbe.

El escritor presenta su malformación como un “espolón”. Su aparición, que surge como el brote de un grano y va ganando complejidad y gravedad, viene acompañada por puntuales ataques de narcolepsia que duran exactamente siete minutos. Estos ataques son el índice de la amplitud cósmica de una metamorfosis que localiza su marca en todos los rincones del mundo ficcional. La estructura de la trama, por ejemplo, está dictada por la lógica de la transformación; en última instancia, los modelos del relato de viajes y de la novela de artista pasan a un plano subordinado. Estamos, pues, frente a un fenómeno totalizador que podría remitirnos al ámbito de lo fantástico y recordarnos algunas ficciones de Cortázar, pero que se distingue radicalmente del género estudiado por Todorov por no ocasionar una vacilación entre una lectura natural y otra sobrenatural, ni tampoco entre una explicación imaginaria y otra objetiva, de lo extraño. La pregunta por el origen y por la naturaleza

ontológica del espolón no forma parte de las preocupaciones del escritor; la metamorfosis, que parece ser aceptada como una hebra constitutiva de la realidad extrañada, es una presencia indiscutiblemente orgánica, material, que irrumpe para truncar su prometedora carrera literaria.

La monstruosidad y el éxito editorial no van de la mano. Bouthemey, el misterioso editor responsable de la estancia del escritor en Saint-Nazaire, aparece aquí como una figura articuladora entre el autor y el libro, que tanto concede como anula la identidad. En un pasaje, le sirve al escritor de guía para llegar hasta el depósito donde se encuentran almacenados los ejemplares de la traducción francesa de su novela. El descubrimiento de los libros ocurre dentro de una atmosfera clandestina, impostada, que remite a la extrañeza del narrador frente a su propia producción literaria y a la vacilación frente a su condición de artista. Hacia el final de la novela, esta condición será negada por Bouthemey, una suerte de figura paterna filicida, quien lo calificará de “jorobado” y lo describirá como un impostor que intenta hacerse pasar por un autor de su editorial. De esta manera, nos situamos frente a un retrato del artista, pero en negativo: la trayectoria esperada se invierte, el sujeto no consigue asumir el rol que le daría sentido a su existencia y queda reducido a la marginalidad del delirio, espacio donde sólo puede definirse por la excentricidad visible de su espolón. No obstante lo dicho, sería erróneo interpretar la metamorfosis como pura negatividad; en el último capítulo de la novela, el fenómeno encuentra al fin su función positiva, su verdadera utilidad.

Quizá esta utilidad pueda ser iluminada recurriendo a una comparación con un evento semejante, que tiene lugar en una novela argentina de los años veinte: *Los siete locos* de Roberto Arlt. Significativamente, las décadas que separan a Arlt de Pauls no borran las afinidades entre estas dos obras. En la primera parte del díptico arltiano, los estados interiores de los personajes adquieren una densidad especial, porque aparecen encarnados en la realidad física como objetos, sustancias, texturas. Al interior de este universo híbrido se desdibujan las distinciones entre lo objetivo y lo subjetivo, entre el sueño y la vigilia, entre el cuerpo y la ciudad que lo ciñe: todos los límites entran en crisis, las fronteras se

amplifican hasta operar como lugares de negociación proliferante. Por ejemplo, la angustia de Erdosain no es percibida por el mismo Erdosain ni representada para el lector como una sensación íntima y desconectada de las calles de Buenos Aires. Por el contrario, la angustia de Erdosain se despliega sobre el mapa de la ciudad y pasa a formar parte de ella como una “zona de angustia”, un área neblinosa que flota sobre el asfalto y posee una existencia indecisa entre lo espacial y lo delirante. Un carácter palpable como el del espolón en *Wasabi*, que aparece como una prolongación del cuerpo, un miembro monstruoso aunque no por ello menos real. Sin embargo, tal vez la diferencia central entre el espolón y la “zona de angustia” esté en que la aparición de este no implica un vínculo unívoco entre un referente físico y un estado interior específico, que estaría materializándose delimitadamente a través de aquel. Porque, en tal caso, ¿materialización de qué territorio interior preciso vendría a ser el espolón?

Para responder a esta pregunta hay que mencionar un dato esencial: la metamorfosis del escritor no es una experiencia hermética que se circunscriba a la fantasía cerrada del yo, sino una experiencia colectiva, compartida por todos los personajes y principalmente por Tellas. En efecto, cuando la protuberancia acaba de aparecer, la primera medida que el narrador y su esposa toman es acudir al consultorio de una homeópata, que les receta una pomada para curar el mal. No es necesario decir que este remedio no surte efecto alguno, ya que el espolón no es un trastorno físico común y corriente sino el primer síntoma de una crisis general del principio de realidad. En todo caso, la pomada sí tiene cierta utilidad para la pareja, pues termina siendo empleada como un afrodisiaco de resonancia batailliana –de ahí la referencia a Klossowski y al erotismo francés–, que no solo aumenta el placer, sino que anula la conciencia de los amantes y transforma el mundo a imagen y semejanza de la fusión erótica.

Así, la pomada de la homeópata es un filtro mágico que distorsiona de raíz la naturaleza del mundo ficcional; por otra parte, el dominio de lo erótico de este modo inaugurado, se ofrece como marco de lectura para interpretar el significado del espolón. Si pensamos en esa suerte de

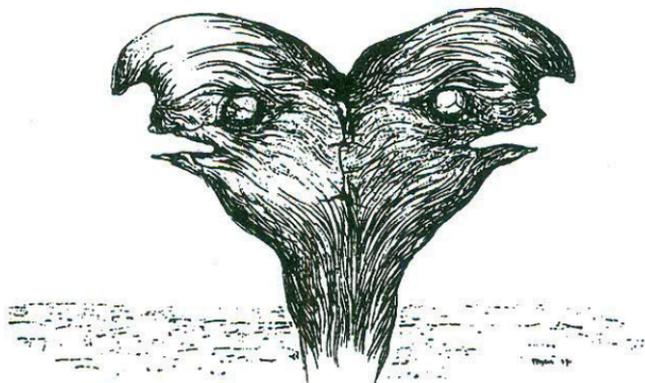
cuerno de hueso, que brota de la nuca y penetra en la materia de lo real hasta fecundarla, surge la posible asociación entre el espolón y el falo, un falo gemelo que se proyecta y materializa como consecuencia de una subjetividad en ebullición, la de un artista en plena posesión de sus facultades que está a punto de plasmar su creatividad por dos vías simultáneas, en dos planos que no aparecían necesariamente vinculados pero **que en esta instancia revelan su íntima solidaridad**: como escritor y como padre. Dentro de un régimen de representación que anula las fronteras y genera analogías, el espolón vendría a ser el signo material de las potencias sexuales y artísticas exacerbadas de un sujeto que afirma una identidad híbrida, alistándose para la doble tarea de la creación literaria y de la paternidad. Ciertamente, el éxito editorial no forma parte de esta alianza profunda, previa al reconocimiento social. Como respuesta a este desarrollo del personaje masculino, resulta natural que Tellas llame por teléfono desde Londres –refugio de su propia metamorfosis–, para darle al escritor la noticia de que la pomada de la homeópata ha cumplido su misión:

“Es provisorio, pero es justo, ¿no?” “Es justo qué”, pregunté molesto, como si me hubiesen despertado en plena noche por una falsa alarma. “Llamarlo Wasabi”, dijo ella: “quién te dice lo hicimos una vez que tomamos la pomada. Y además nos viene perfecto: no es de nena ni de varón”. p. 113.

En el último capítulo de *Wasabi*, queda sellado el paso de la juventud a la adultez. Después del asesinato frustrado de Klossowski, el escritor camina sin rumbo fijo por las calles de París; sabe ya que va a ser padre, pero falta aún la escena clave que dé sentido a la metamorfosis. Esta escena llega cuando una prostituta lo invita a un sótano de “paredes irregulares y techos tapizados de humedad”, donde el espolón descubre su destino último. Cuando la mano de la prostituta roza la nuca del escritor, ya no hay marcha atrás: “como si por fin se hiciera eco de la orden que le impartían sus estremecimientos, la mujer, exhalando un largo suspiro, se sentó sobre mí con una lentitud exasperante y regocijada, ensartándose en el hueso hasta el fondo, hasta que la piel fría de sus nalgas descansó sobre mi espalda”. Y en ese instante, se abre ante el

escritor la visión del departamento de Saint-Nazaire, donde Tellas fuma junto al balcón, mientras un sujeto con la cara y los gestos del mismo escritor, pero mucho más joven que él, está sentado en el piso con un libro sobre los muslos. Así, el crecimiento del personaje se representa como un desdoblamiento, un juego especular entre el sujeto juvenil, previo a la travesía, y el sujeto maduro, padre y artista a la vez –es decir, monstruo¹–, que observa al primero y cierra la novela con la siguiente reflexión:

“Supe entonces cuánto más extraña es la juventud que la ficción, y supe que el hijo que velaba insomne dentro de su madre dormida había encontrado por fin a su padre”. p 155.



¹ Para Marie Helene Huet en *Monstruous imagination*, una línea de definición de lo monstruoso vincula la deformación física de la progenie con una imaginación materna perturbada: “Instead of reproducing the father’s image, as nature commands, the monstrous child bore witness to the violent desires that moved the mother at the time of conception or during pregnancy. The resulting offspring carried the marks of her whims and fancy...” (p. 1). El desplazamiento romántico de estos desórdenes relacionados con la imaginación materna, hacia la figura del artista, implicó la creación de una analogía entre progenie y obra artística. De esta manera, la imaginación del artista produce monstruos, y el mismo artista se acerca a la monstruosidad.

ESCENARIOS DE LA DUDA Y LA CERTEZA / José Miguel Herbozo

Fernández, Manuel. *Octubre*.
Lima. Estruendomudo, 2006.

En la literatura peruana ha sido frecuente que la narrativa asuma el papel de discurso sobre la cara privada de la historia oficial. De hecho, tanto por tradición como por recursos de representación, aunque no con demasiada consistencia, la narrativa que se ha propuesto representar la historia nos muestra que esas ficciones son espacio de luchas y conflictos privados no resueltos; que a su vez implican afirmarse en una posición acerca del tiempo que se visita mediante el lenguaje y muchos actos de memoria.

Pero *Octubre* de Manuel Fernández no es una novela, sino un libro de poemas. El libro está dividido en diez secciones que relatan –mediante poemas líricos extensos, fragmentos narrativos en clave lírica, y prosa– una historia de amor que discurre secretamente en Lima durante los años setenta, para lo cual toma como eje el golpe de estado que llevaría al poder al general Velasco. Proponiéndose como un recorrido cronológico desde los hechos del 3 de octubre de 1968 en adelante, *Octubre* apela al recurso narrativo fragmentario y tangencial para elegir los instantes donde una lírica de diversas intensidades y alcances hace su efecto retrospectivo, memorístico e ideológico.

Diversos ejes reclaman los motivos de la disposición de este libro. La fórmula más accesible es la relación entre la ‘gran’ historia y la historia privada, que se enfrenta líricamente en *Octubre* mediante el binomio belleza-violencia. Esa aparente oposición entre ambos factores aparece enunciada como la contemplación de uno mismo intentando tener una vida en una realidad determinada por otros, problema que al ojo del sujeto poético aparece primero como la adversidad de lo hegemónico, pero también como un motivo para las luchas estéticas de la enunciación poética:

UNMSM

LA DELICADEZA DE LOS PRIMEROS BESOS SOBRE EL VIENTO

no quiero pasar como una bella cosa inútil

el disléxico frente a la pantalla del cine

la fugacidad de los cines

contra las marchas militares del general Velasco

contra sus tanques

no quiero pasar como una bella cosa inútil

el sol descansa en el pasadizo

son las seis de la tarde (11)

Así, en el momento inicial, el libro propone el salto de la contemplación pasiva de la realidad hacia la necesidad de representación. En esta dinámica, en la que parece que lo estético es una salida ante la adversidad, el riesgo reúne la perspectiva del hablante lírico con una narrativa oficial que aparece castrante, lo que en el texto deviene en un exceso de la historia oficial

[*Cosas que siempre suceden*]

La diplomacia huye y se guarece, dormita en los aviones sobre la bruma espesa y redacta sus memorias acodada en los asientos de primera o de segunda o de donde haya habido espacio. La diplomacia huye y toma los aviones. La diplomacia huye y se estremece en las terminales. La diplomacia huye y presta declaraciones. La diplomacia huye y escribe sus memorias en las memorias de los demás. (13)

Como puede verse, aunque el poemario siempre propone el paso de lo privado a lo oficial, *Octubre* elige –debido a que se trata de un libro de poesía– una representación de cuadros o imágenes que proyectan los pretendidos ‘excesos’ de la Historia, para reescribirla desde el ámbito privado, y desde luego, para completarla. Al elegir el acceso a la historia desde los márgenes, Fernández es consciente de que tanto su tema como sus posiciones no son patrimonio de la representación poética, sino más bien de cierto tipo de discurso literario, en especial el de la novela latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX. Por ello *Octubre* tiende a formas paródicas y pastiche, fluctuando entre formas métricas cortas

–más líricas– y largas –más narrativas–, y formas de composición en las que el texto requiere trasponer la adversidad a la página mediante la disposición espacial del poema, como se puede apreciar en muchas partes del libro, especialmente en el poema “Consideraciones en torno a la Poesía de Jorge Manrique” (VIII).

Pero es el en problema de la organización del material poético donde *Octubre* revela su verdadera impronta. Más allá de la efectividad de la lírica de Fernández hay una organización episódica de los cuadros-poemas que cobra sentido al completar ciclos narrativos mediante el retrato de unos pocos instantes. La necesidad de ese gran marco –además de la relación de los personajes con las luchas del poder– está en que Fernández busca traducir ese conflicto novelesco a la expresión poética, para lo cual diseña sus propios caminos: tras elegir un marco temporal poco explorado, se ve obligado a emitir un juicio sobre alguna narrativa hispanoamericana de corte político, aunque la necesidad de oposiciones a la que su libro apela implique una visión codificada:

Capítulo 8

Sol sol sol sol sol sol so ls ols ols ols ol.

Olas olas olas olas olasol asol asolas oooooolas olas olas.

Algunas gaviotas se cagan en el auto de la madre.

Disposición de los espejos en el cuarto de la lavandería.

Razonamiento hegeliano y la especulación política propia de toda novela latinoamericana.

Lostanquestomanpalaciomientrasellarecibesuprimerbesoenelpatidodelcolegio

Huyeladiplomaciámúsicadecámaraviolinesviolinesyunalluviamaagra.
(58).

Al visitar en un gesto esos caracteres, Fernández redirige o más bien afirma su asunto hacia las cuestiones privadas. Retomando la dinámica belleza-violencia encontrada al comienzo, encontramos en el lenguaje de la poesía una huella de la voz que reconoce el mundo descrito. Así, lo bello radica solo en la observación, siempre está más allá

de una realidad que, pese a los conflictos, es pasiva en cuanto a los discursos que conlleva.

Al respecto, es posible proponer alguna relación entre la cuestión estética y las luces que los personajes del libro encuentran sobre la realidad. Dispuesta como una forma de interpretar el presente, la belleza que se propone es una forma más de las que tiene el libro para dar la contra –poéticamente– a las circunstancias. La aparición de la mujer en la consulta del Doctor Lu –ver *Largo desolato*, Parte IV de *Octubre*– permite advertir los términos en que la experiencia estética se transforma, y pasa de ser “geometría estática / y fría” (36), a:

ARQUITECTURA nueva sobre la ciudad vieja
tensiones
entre lo armónico y la diletancia
tensiones
SENSUALIDAD PRECISA DE LOS CABLES Y LAS VIGAS (35),

con lo que establece una relación donde lo bello se disuelve en adversidad, en frontera: “Techos en punta de las clínicas extranjeras / techos chatos de los hospitales de Lima” (38). Esta mirada,alzada como una demanda pasiva, llega por momentos a convertirse en diversas sensaciones. Es allí donde la percepción de belleza se hace tan amplia como la realidad misma, hasta desasirse simbólicamente de cánones. Imágenes de desesperación y de lucha, *Octubre* nos vuelve testigos de unas vidas que brillan con la luz de la lucha por la supervivencia. Como en el imponente y varias veces repetido “no quiero pasar como una bella cosa inútil” (I 1) de la primera parte del libro, *Octubre* lleva a sus lectores a superar el espacio como sensación, para convertirlo en instrumento de la realidad-fatalidad:

CORTES DE LUZ POR TODA LA CUADRA

Una mano llega de lejos y te arrebató lo más querido
siempre sucede que en esas condiciones lo mejor es morder un
pedazo de
madera porque la penicilina no llega o no alcanza o escasea o ya
qué importa

y esta noche se escabulle la panadera con el carnicero la carnicera
con el
verdulero la verdulera con el panadero esta noche

[de noche]

Generales de noche iluminados por un manto de leche

conspiran y se tiran otro gobierno encima
nadie mira pero ya están saliendo los tanques (20).

El carácter híbrido de una realidad interpretada y descrita en guiños ya sugiere las tendencias estéticas a las que el libro apela. Aunque es posible reconocer rasgos propios de la lírica del siglo de oro español o cierta poesía peruana de tono conversacional, *Octubre* se propone siempre pensar lo real desde sus componentes. Tal vez eso le lleva a descomponer la estética de la reflexión moral que Jorge Manrique propone en sus coplas en una estética donde una reflexión existencial contemporánea pueda reconocerse. Ese acto de apropiación del referente es —fuera de alarde estetizante o signo de descentramiento— una manera de actualizar una estética sentida o compartida. Tal vez sea esa la razón que lleva a Fernández a insistir en el ejercicio de deslizar sus referentes en el presente:

y en la calle me urge Manrique una vez más esperando con esa
risa acodado sobre las jabas del mercado —Jorge Manrique, 45,
ayacuchano, comerciante. (69)

Esa búsqueda de realidad en medio del lenguaje tiene por antecedentes en la poesía local a algunos poemarios importantes aparecidos en los setenta. Fernández nos hace pensar en imágenes cerradas y canónicas que se van adaptando al cuadro difícil de la trayectoria individual, como sucede en la obra de Luis Hernández; pero también en la perspectiva de un conocimiento lírico como sorteo de las dificultades, como sucede en los primeros libros de Verástegui. Pero más allá de lo que el libro anuncia, *Octubre* sugiere una estética muy próxima a la que Pound presenta en muchos de los libros de *Personæ*, especialmente si pensamos en las posiciones que asume para asumir lo bello no como

un lugar, sino como algo poéticamente funcional. De allí que su forma de abordar ciertos temas se deba más a la necesidad de los grandes discursos del libro que a los patrones líricos establecidos:

El amor existe en nuestros más puros y canastos genitales y elabora discursos inentendibles

el amor se agolpa y se fermenta
y se pasa por el water (VI 3).

Remover los lugares donde se apoya el lenguaje es un ejercicio que lleva consigo una voluntad exterior a este –acaso un reto más real– que radica en la imposibilidad de modificar el curso de la historia. Se trata de un libro que asume con efectividad una crisis atípica en poesía, y que logra transmitir con intensidad los momentos de choque en que los personajes dudan y sostienen sus luchas. *Octubre* debe ser una de las apariciones más importantes y renovadoras de la poesía peruana, y representa una posibilidad para pensar en nuevos caminos de expresión para formas y temas todavía inéditos en poesía.



Stanley Cavell, catedrático emérito de Estética y Teoría General del Valor de la Universidad de Harvard, publicó el ensayo cuya versión al español publicamos, autorizada por él, en una reunión de trabajos suyos sobre cine: *Cavell on Film*, editada por W. Rothman (State University of New York Press, Albany, 2005). A partir de su libro *The World Viewed* (1971), a Cavell se le reconoce como uno de los primeros pensadores norteamericanos en tratar el cine desde la filosofía. El peruano MIGUEL DE AZAMBUJA está concluyendo su formación como analista en la Asociación Psicoanalítica de Francia. Es maestro de conferencias asociado en psicología clínica en la Universidad de París, miembro de la redacción de la revista *Penser/Rever* y corresponsable de la sección cultural en el *Journal des Psychologues*.

Profesor de Historia Latinoamericana de la Universidad de Manchester, PAULO DRINOT está editando dos libros; uno sobre Leguía y la Patria Nueva y sobre los viajes de juventud del Che Guevara y la América Latina de la década del 50 el otro. Concluye, además, una monografía acerca de la formación del estado peruano a comienzos del siglo XX. Una característica constante en la poesía de JOSÉ-MIGUEL ULLÁN, visible en *Ardicia. Antología poética 1964-1994* (Cátedra, Madrid, 1994) "es la búsqueda siempre de otro riesgo distinto", como anota Miguel Casado. La misma actitud distingue hasta hoy la obra de este poeta español cuyo libro más reciente es *De madrugada, entre la*

sombra, el viento, que acaba de aparecer en México. Los poemas de EMILIO J. LAFFERANDERIE que publicamos pertenecen a un libro en preparación cuyo título provisional es *Caracteres*.

En 2006 Peter Elmore publicó la novela *El fondo de las aguas* (Peisa, Lima), ahora tiene en preparación un libro de cuentos y una serie de ensayos sobre narrativa latinoamericana y cultura visual desde las vanguardias hasta la posmodernidad. También GUILLERMO NIÑO DE GUZMÁN tiene un nuevo libro de cuentos, aún sin título, que aparecerá este año con el sello de Planeta. FERNANDO IWASAKI acaba de terminar el doctorado de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Salamanca, donde sustentará una tesis sobre la extraterritorialidad de los escritores latinoamericanos de su generación. Su último libro ha sido *Helarte de amar* (Madrid, 2006). ENRIQUE BALLÓN AGUIRRE prepara, con el lingüista Rodolfo Cerrón Palomino, la organización semántica del léxico de la lengua chipaya y acaba de entregar a la Editorial Gredos de Madrid la traducción al español de *Artes y ciencias del texto* de François Rastier. El libro *Para una periodización de la literatura peruana*, de CARLOS GARCÍA-BEDOYA, ha sido reeditado, corregido y aumentado, por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, de la cual es profesor principal.

Los tres relatos de Pascal Quignard proceden de *La heine de la musique* (Gallimard, París, 2002). La misma casa editora publicó en 2006 su última novela: *Villa Amalia*. NILA VIGIL es lingüista especializada en temas de comunicación Intercultural. LUIS HERNÁN CASTAÑEDA está haciendo un postgrado en literatura en la Universidad de Colorado, en Boulder; su segunda novela, *Hotel Europa*, apareció en Lima (Peisa, 2005). JOSÉ MIGUEL HERBOZO concluye sus estudios de literatura en la Pontificia Universidad Católica del Perú; ha publicado el libro de poemas *Catedral* (Estruendomudo, Lima, 2005).

Las imágenes de Luz María Bedoya pertenecen a *Punto ciego*, una serie de 70 fotografías de la costa peruana tomadas desde la carretera Panamericana y anotadas con el número del kilómetro respectivo. Fueron exhibidas en la Primera Biental Iberoamericana de Lima, en 1997. El cuadro de EMILIO RODRÍGUEZ LARRAÍN que figura en nuestra tapa data de 1994. Formó parte de la retrospectiva de su obra que tuvo lugar recientemente en la galería del Instituto Cultural Peruano Norteamericano, en Miraflores. La obra de Toyen (Marie Čermínová, nacida en Praga en 1908) es vista hoy, a los 20 años de su muerte, como uno de los más notables aportes a la pintura surrealista, a la que confiere un angustiado sello personal.



pronio



Estudiar es el único trabajo que deben realizar los niños.

Porque el trabajo infantil no es un juego. Más de 2'000,000 de niños que trabajan esperan su oportunidad para estudiar.



PREMIO ANDA
Categoría: Responsabilidad Social
Programa: Pronio

Gracias **Anda** por premiar la iniciativa de **Pronio** que desde hace 6 años contribuye a la erradicación del trabajo infantil.

Con más de **5,000** beneficiados, el compromiso continúa.

UNMSM

Fundación
Telefonica



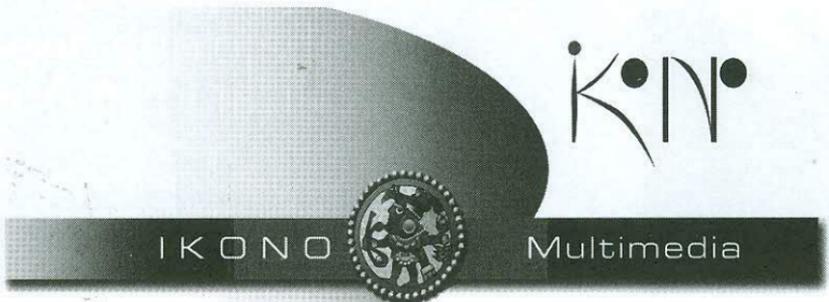
EL VIRREY

www.elvirrey.com / libreria@elvirrey.com

50 NÚMEROS
DIFUNDIENDO
hueso húmero

Miguel Dasso 147
San Isidro
440 0607

Psje. Nicolás de Rivera 107-115
Lima
427 5080



DISEÑO ELECTRÓNICO INTERACTIVO CDROM SITESWWW
PASEO VIRTUAL 2D-3D VIDEO STREAMING

4636770 98710299 ikonos@terra.com.pe

UNMSM

HELISUR

HELICOPTEROS DEL SUR S.A.

12 años de experiencia
53,000 horas de vuelo
383,000 personas y
217,000 toneladas de carga
transportadas

- Petroleo y Gas
- Minería
- Construccion
- Transporte de Carga
y Personal
- Rescate Aereo



Desde 1994 trabajamos de manera continua e ininterrumpida al servicio de las principales empresas petroleras, mineras, de construcción y de electricidad. Nuestra capacidad técnica y la experiencia y el conocimiento de nuestras tripulaciones nos han permitido desarrollarnos a lo largo y ancho de todo el país brindando un servicio seguro, eficiente y de calidad a nuestros clientes.

Oficina Lima

Carlos Concha 267, Lima 27 - Perú

Tel (511) 264 1770 | 264 1880 | 264 3152 | 264 3160

Fax (511) 264 1814

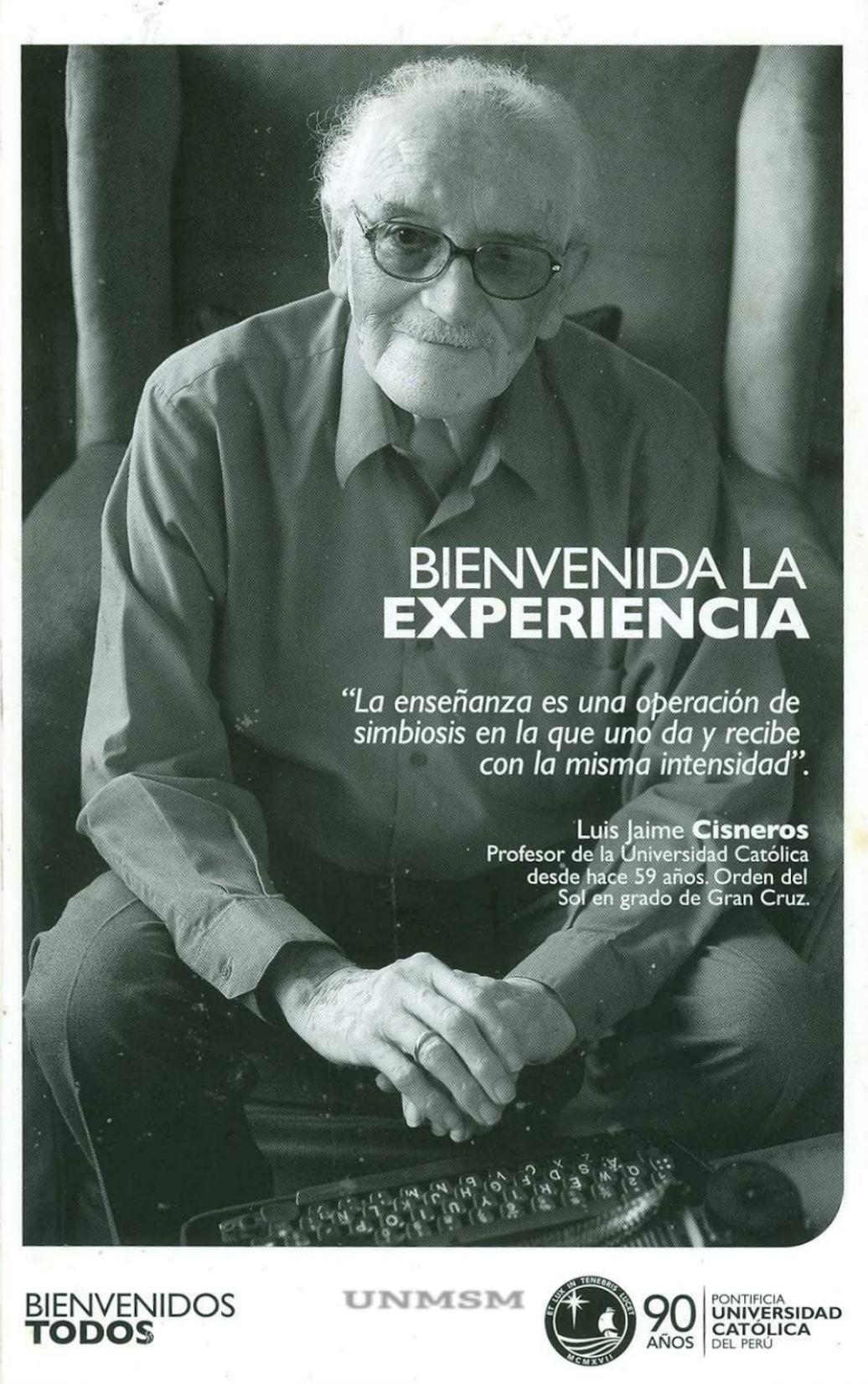
Correo Electrónico: helisur@helisur.com.pe

www.helisur.com.pe

*El Arte y la Cultura
son la mejor inspiración
para una sociedad
en desarrollo.*



Tu mano derecha en banca



BIENVENIDA LA EXPERIENCIA

“La enseñanza es una operación de simbiosis en la que uno da y recibe con la misma intensidad”.

Luis Jaime **Cisneros**
Profesor de la Universidad Católica
desde hace 59 años. Orden del
Sol en grado de Gran Cruz.

BIENVENIDOS
TODOS

UNMSM



90
AÑOS

PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DEL PERÚ



La Primera Universidad Virtual del Perú

**El mejor entorno virtual
de aprendizaje, con horarios
ajustados a tu ritmo de vida.**

La Universidad Virtual de la Universidad de San Martín de Porres ofrece modelos innovadores de aprendizaje y tecnologías de información avanzadas, para contribuir a tu desarrollo como profesional.

Programas y cursos ofrecidos

Programas

Doctorado en Turismo.

Doctorado en Relaciones Públicas.

Maestría en Dirección y Administración de Empresas - MBA.
(Doble certificación con la Escuela Europea de Negocios)

Maestría en Marketing Turístico y Hotelero.

Maestría en Psicología.

Diplomados.

Actualización Profesional.
(Administración, Trabajo Social, Relaciones Industriales y
Administración de Negocios Internacionales).

Cursos Libres.
(Finanzas, Management, Recursos Humanos, Legal y Marketing).

INFORMES

Calle Los Pinos 250, San Isidro
Telef.: 421-0185 anexo: 118

www.usmpvirtual.edu.pe



Una Universidad para toda la vida