

hueso húmero

# hueso húmero



53

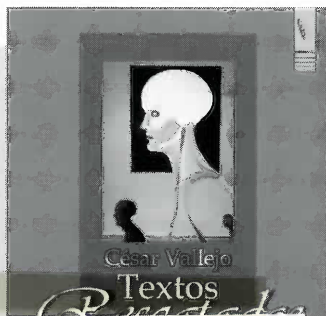
53

UNMSM

Universidad  
Ricardo  
Palma



*Formamos  
seres humanos  
para una cultura  
de paz*



Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Universidad del Perú. Decana de América



**Biblioteca Central**



**EDITORIAL  
UNIVERSITARIA**

De venta en: **Campus URP:** Av. Benavides 5440 / Surco

Telefax: 275-3070 / 708-0000 anexo 8009

E-mail: [editorial@urp.edu.pe](mailto:editorial@urp.edu.pe)

**Centro Cultural Ccori Wasi:** Av. Arequipa 5198, Miraflores  
y en las principales librerías de Lima y provincias.

# hueso húmero

No. 53

abril

2009

## SUMARIO

|   |     |
|---|-----|
| PETER ELMORE Y GUSTAVO FAVERÓN PATRIAU / El realismo en la narrativa peruana. Una conversación  | 3   |
| MAGDALENA CHOCANO / Poemas  | 27  |
| ANÍBAL QUIJANO / Las paradojas de la colonial/modernidad eurocentrada   | 30  |
| ROSSELLA DI PAOLO / Proveniencia  | 60  |
| ALONSO TOLEDO Y MÓNICA BELEVAN / Vida, muerte y resurrección de la necrópolis   | 62  |
| FERNANDO AMPUERO / Saltos mortales  | 89  |
| MARIO MONTALBETTI / Labilidad de objeto, labilidad de fin y pulsión de <i>langue</i> . En defensa del poema como aberración significativa | 94  |
| SUSANA REISZ / Montalbetti versus El Poema  | 107 |
| DENISSE VEGA FARFÁN / Hipocampo   | 132 |
| JOSÉ CARLOS HUAYHUACA / La invención de <i>Marienbad</i>  | 140 |
| MIRKO LAUER / Cocina checa. Seis estrofas sobre la desazón  | 165 |

## EN LA MASMÉDULA

|  |     |
|--|-----|
| FERNANDO IWASAKI CAUTI / El Aura de la Casa Fuentes. Las claves del horror en <i>Inquieta compañía</i> . | 168 |
| JOSÉ IGNACIO PADILLA / Epílogo para Giulia-no  | 179 |
| LUIS HERNÁN CASTAÑEDA / Los cuadernos de Cerro Azul, de Lauer  | 183 |
| DIAMELA ELTIT / Julio Ortega; prácticas de agregación  | 196 |

## LIBROS

|   |     |
|---|-----|
| JOSÉ IGNACIO PADILLA / Mujer-espada               | 206 |
| PETER ELMORE / El viaje interior                  | 212 |
| GIOVANNA POLLAROLO / El cuaderno de Felicia       | 218 |
| MIGUEL GIUSTI / Máscara de soledad                | 222 |
| TERESA ARAUJO / La barca de la inquietud          | 228 |
| VICTOR J. KREBS / El soñado bien, el mal presente | 237 |

|                |     |
|----------------|-----|
| EN ESTE NÚMERO | 248 |
|----------------|-----|

TAPA: REGINA APRIJASKIS. ACRÍLICO SOBRE TELA; 1996 (fragmento), 75 x 100 cm.  
VIÑETAS: ALEJANDRO ROMUALDO.

## hUESO hÚMERO

es una revista de artes y letras que publican

*Francisco Campodónico E., Editor (†)*

y

*Mosca Azul Editores*

DIRECCIÓN

MIRKO LAUER Y ABELARDO OQUENDO

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

IMPRESIÓN: 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](http://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

# EL REALISMO EN LA NARRATIVA PERUANA. Una conversación / Peter Elmore y Gustavo Faverón Patriau

Boulder, 10 de noviembre, 2008

Querido Gustavo:

Hace poco, en uno de los *posts* de *Puente Aéreo*, escribiste sobre algunos hábitos, lugares comunes, creencias, prejuicios y prácticas que, según entiendes, aquejan y deforman la visión que se suele tener sobre la literatura peruana. En la lista de tus deseos estaba el siguiente:

“Reconsiderar la idea de que el realismo es la matriz nuclear de nuestra tradición narrativa. Incluso si suponemos que dentro de esa modalidad se han producido muchos de los picos de la literatura peruana, y sin duda una cantidad significativa de obras de importancia relativa, el simple ejercicio metódico de dar un paso al costado y buscar, en vez de la consolidación de esta idea, las posibilidades de subvertirla, puede arrojar un resultado valioso y un rediseño de nuestras ideas centrales sobre la tradición local”.

Pasabas luego a dar una lista de escritores cuyas obras, piensas, prueban que no son marginales quienes han escrito “fuera del territorio realista”. Nombrabas, entre otros, a Ventura García Calderón, Abraham Valdelomar, Clemente Palma, Martín Adán, Diez Canseco, Eielson, José María Arguedas y Scorza. Añadías luego a varios escritores vivos y en actividad –Colchado, Rosas Paravicino, Alarcón y Castañeda, por ejemplo, aunque curiosamente no incluyes a Edgardo Rivera Martínez–, con el propósito de reforzar tu argumento, que aparece como invitación y sugerencia:

“Entonces, ante el hecho mismo de su abundancia, ¿no cabría recartografiar el mapa de nuestra narrativa, considerando que las aparentes desviaciones y las salidas del código realista no son eso, no son excepciones, sino una serie de constantes vertebradas con tanta solidez como la tradición realista?”

Paradójicamente, el ejercicio de “dar un paso al costado” puede llevarlo a uno muy lejos. A ti, por ejemplo, te lleva a sugerir que habría “una serie de constantes vertebradas con tanta solidez como la tradición realista”. Antes de discutir, valdría la pena repasar la nómina que ofreces, porque algunas inclusiones me parecen dudosas o, por lo menos, discutibles. Luego creo que habría que ponerse de acuerdo sobre lo que se quiere decir cuando se afirma que el realismo es la viga maestra de la narrativa peruana moderna.

Comenzaré por los difuntos convocados a tu lista. Me llama la atención que pongas, uno tras otro, a García Calderón, Arguedas, Adán, Diez Canseco, Valdelomar y Scorza. Francamente, no me basta la mención de sus nombres como prueba de lo que propones. “La venganza del cóndor”, con sus pasajes macabros y su extraña aclimatación del gótico a los paisajes andinos, es un libro que explora –algunos dirían, creo que con exageración, “que explota”– el abismo entre el país criollo y la población andina. Si algo vincula a los cuentos más interesantes de ese libro es la conciencia –la mala conciencia– del blanco que sabe que sus privilegios generan un resentimiento que puede sentirse elemental y bárbaro, pero que es comprensible y hasta legítimo. A Arguedas no le gustaba, como sabemos, la obra de García Calderón; sin embargo, desde otro lado –es decir, con otra visión y otra experiencia del mundo– también Arguedas explora los desgarramientos de la sociedad y los efectos que esos desgarramientos tienen en la subjetividad y la ubicación de los personajes. No todo, claro, se explica en esa colisión y encuentro entre la costa y los Andes. El sitio de la provincia costeña en la imaginación peruana le debe mucho a Valdelomar, así como una cierta imagen de la vida urbana –popular o de clase alta– anima la ficción de José Diez Canseco. Yo creo que nadie ha propuesto con más brillo una visión de lo moderno y del sitio del artista en el Perú como Martín Adán

en *La casa de cartón*; por supuesto, sería una tontería leer *La casa de cartón* como si fuera *Duque*, pero el libro es también un comentario irónico e imaginativo sobre un balneario, Barranco, que a fines de la década del 20 era uno de los escenarios de la euforia especulativa y modernizadora del Oncenio leguista; Adán, distanciándose, lo representa como una fantasmagoría pintoresca y aldeana, recompuesta y rearmada caleidoscópicamente. Por su parte, Scorza frecuentó el realismo mágico y, quizás, lo más curioso de su obra sea que injertó la exuberancia tropical de Macondo en –de todos los lugares posibles– Cerro de Pasco. Aun así, es evidente que el eje dramático de *Redoble por Rancas*, por ejemplo, es la lucha campesina contra los abusos de la Cerro de Pasco Copper Corporation: la novela se presenta como obra de invención, pero también como documento y denuncia. De hecho, tengo la impresión de que algo parecido se puede decir de las obras de Colchado y Rosas Paravicino; no sé si tiene mucho sentido hablar de “neoiñdigenismo”, pero más allá del rótulo me parece que no es Arguedas, sino más bien Scorza, quien dejó más huella en los escritores andinos del periodo post-velasquista. En cualquier caso, lo sobrenatural y mágico no aparece en esas obras para hacer que zozobre la razón occidental y moderna, sino con la intención de ilustrar –vicariamente o no– la riqueza y el valor de las culturas subalternas.

¿Qué constantes unen a estos escritores? Lo que salta a la vista (y a la lectura) es la variedad que los distingue, a menos que uno le dé la vuelta a la idea de que forman una liga local de disidentes del realismo y, más bien, resalte que, por vías distintas, todos ponen a prueba los lugares comunes sobre la convivencia de clases, géneros, razas y culturas en el Perú republicano. En las ficciones de esos escritores (sin negar, por supuesto, las diferencias enormes de sensibilidad, concepción artística y estilo que los separan) el país no solo provee escenarios, sino que aparece –tácita o abiertamente– como problema y como posibilidad. No quiero decir, por si acaso, que esa dimensión sea la única ni, en todos los casos, la central. Me limito a decir que si uno la sustrae, termina por empobrecer y recortar la lectura.

Brunswick, 23 de noviembre, 2008

Querido Peter:

Tengo la impresión de que, cuando hablamos de “realismo” podemos estar refiriéndonos a cosas distintas. Cotidianamente, asumimos el realismo como la intencionalidad de representar el mundo a través de la obra de arte o de la obra literaria, hurgando en la trama histórica, social, cultural, acaso política, que subyace a las relaciones cotidianas dentro de una cierta comunidad, el mundo representado. En un sentido más estricto, claro, una definición de ese tipo resulta imprecisa por laxa y por excesivamente inclusiva: no queremos asumir que es realista toda novela que intenta lidiar con una estructura social o cultural, sino que lo es la novela que quiere representar ese objeto de una manera determinada. Tampoco queremos suponer que solo desde la clave realista se puede hablar sobre esa trama social, porque la falsedad de esa premisa es cristalina a lo largo de la historia. Asumir como realista toda narración que, como las de García Calderón –y siguiendo tus palabras–, haya sido “una aclimatación del gótico a los paisajes andinos”, o tomar como tal la “fantasmagoría pintoresca” de Martín Adán en *La casa de cartón*, o colocar en esa misma clase al realismo mágico que –como observas– frecuentó Scorza, resulta, pienso, en un relajamiento de cualquier noción productiva de realismo, un relajamiento que, en efecto, permitiría asumir a la sensibilidad gótica, a la mirada fantasmagórica e incluso al realismo mágico como simples avatares del realismo, y no como estéticas y modos de representación fundamentalmente distintos.

Dices, con razón, que, para continuar nuestra conversación de manera constructiva, primero “habría que ponerse de acuerdo sobre lo que se quiere decir cuando se afirma que el realismo es la viga maestra de la narrativa peruana moderna”. Pienso lo mismo. Creo que, a partir de tus palabras, no será injusto concluir que tú estás adjudicando la naturaleza de realista a toda narración que, como dices de la obra de Arguedas, “explora los desgarramientos de la sociedad y los efectos que esos desgarramientos tienen en la subjetividad y la ubicación de los personajes”. Tampoco sería aventurado (y si lo es ya me lo dirás) concluir que



descubres en las obras que llamas realistas una intención de intervención en el debate histórico sobre la construcción de la nación y las iniquidades y perturbaciones a las que ese proceso da lugar. Cuando señalas el objetivo de “documento y denuncia” de la obra de Scorza, por ejemplo, parece sugerir esto último. Concordaremos en que la intervención en el debate histórico y la necesidad de documentar y denunciar, o, al menos, observar y señalar, acaso diagnosticar, es uno de los valores cuasi omnipresentes de todo realismo. Me parece, sin embargo, que ese tipo de definición vuelve a caer en el riesgo de considerar más la intencionalidad de la obra que su forma, su estética y su modo de concebir la realidad. Yo prefiero constreñir mi idea de realismo a su entendimiento como un modo representacional. No quiero con esto dejar de lado el asunto de la necesidad de exploración histórica y social como uno de los factores para comprender qué cosa es realismo, ni pretendo producir una noción meramente formalista, ni mucho menos sólo estilística, del realismo. Lo que quiero hacer notar es que cuando un autor se aleja de las formas del realismo para introducirse, como García Calderón, en esa extraña fusión de gótico y naturalismo, o, como Scorza, en un realismo mágico de estirpe andina (veraz o no, esa es otra discusión), o, como Martín Adán, en esa forma expansiva de vanguardia que anima a *La casa de cartón*, no lo hace por una simple elección estilística, ni por el prurito de una búsqueda meramente formal, sino porque descubre que ese otro es el único modo de representación capaz de permitirle construir o reconstruir el mundo que animará (o se animará en) su obra.

Que señales a Scorza como un autor con mayor influencia que Arguedas sobre la narrativa andina de las últimas tres décadas abre, sin duda, una línea muy interesante de conversación, a la que podremos regresar más adelante. Por ahora me parece buena idea hacer notar que una constatación como esa le podría dar una solidez nueva a lo que dije antes: el código realista puede, en efecto, no ser la columna vertebral de nuestra tradición: quizá ha habido más de un cambio de eje, acaso el realismo mágico de Scorza sea una de esas columnas, al menos para un vector de nuestras tradiciones. Dices sobre la obra de Scorza y los escritores andinos que, según propones, de cierto modo caminan sobre su huella:

“Lo sobrenatural y mágico no aparece en esas obras para hacer que zozobre la razón occidental y moderna, sino con la intención de ilustrar –vicariamente o no– la riqueza y el valor de las culturas subalternas”.

Mi punto es que no es necesario, para verificar mi propuesta, que esas obras cuestionen “la razón occidental y moderna”. Es bastante con que hagan lo más visible: cuestionan el modo de representación realista, quizá desechándolo en beneficio de otro que –trampas en que cae el subalterno, o el subalternista– también proviene de esa misma razón, pero que abren una exploración hacia otros rumbos. En otras palabras, incluso si no hay un cuestionamiento de “la razón occidental y moderna”, en esos autores, sí hay una duda fundamental: una sospecha sobre la mentirosa transparencia del signo realista, un afán de distanciar la realidad de la forma en que la realidad es dicha. Allí donde el realista –para decirlo en términos gruesos– tiende a borrar el hiato entre el mundo y su representación, y conduce al lector a la creencia de que la representación y el mundo son idénticos –el realismo elide el estatus del signo como signo, decía Barthes–, autores como Scorza y, creo yo, básicamente, los que mencioné en mi post original, no sólo aceptan convivir con la duda de esa identidad, sino que prefieren señalarla, llamando la atención sobre la artificialidad de sus discursos.

Pero quizá valga la pena dar otro paso al costado (seamos simétricos), y ver si, antes de seguir por este camino, podemos descubrir, como pedías, cuál es el espacio común en nuestras maneras de entender qué cosa es el realismo, al menos en el sentido en que se suele usar el término para describir nuestra tradición narrativa.

---

Boulder, 14 de diciembre, 2008

Querido Gustavo:

Me parece que una de las peculiaridades de la narrativa peruana moderna (frente a, por ejemplo, la del Río de la Plata) es que ha primado

en ella, por el lado de los autores y de los lectores, una expectativa que es casi una exigencia: la de que las ficciones se pronuncien sobre la sociedad peruana y sobre lo que significa vivir en ella. Tú haces notar que considero realistas a las obras que, como digo de los relatos de Arguedas, “exploran los desgarramientos de la sociedad y los efectos que esos desgarramientos tienen en la subjetividad y la ubicación de los personajes”. Luego añades:

“Tampoco sería aventurado (y si lo es ya me lo dirás) concluir que descubres en las obras que llamas realistas una intención de intervención en el debate histórico sobre la construcción de la nación y las iniquidades y las perturbaciones a las que ese proceso da lugar”.

No, no es aventurado inferir eso, pero vale la pena precisar algo: lo que entendemos por literatura peruana no es una suma de libros de poesía y ficción y, de hecho, tampoco es solamente la resta crítica en la cual quedan los textos canónicos. Es, sobre todo, el ámbito en el que las obras y sus autores discuten (y son, además, objetos de discusión). Así, *Agua* polemiza, implícitamente, con *La venganza del cóndor*, pero, por otro lado, Mariátegui en “El proceso a la literatura” no describe al indigenismo literario (que casi no existía a mediados de la década del 20 del siglo pasado), sino que prácticamente lo inventa, al punto que después serán otros –Arguedas y Alegría, entre ellos– quienes conviertan esa tendencia posible en un corpus verdadero. Entre los componentes de una literatura nacional está la historia de cómo y para qué se leen los textos literarios (de paso, conviene señalar que aquí no estamos discutiendo sino la producción letrada en castellano; las prácticas simbólicas populares o étnicas, en castellano y en otros idiomas, pertenecen a otros circuitos y tienen otros sentidos). Por varias razones, entre las cuales las menos importantes no son la precariedad de las instituciones y la fragmentación de la sociedad civil, una capa pequeña pero influyente, la de la *intelligentsia*, hizo de la literatura un laboratorio polémico y un museo crítico de la realidad nacional. Eso, creo, empieza a cambiar a fines del siglo XX, pero no al punto de que sean ahora otros los términos en los cuales se crean, se piensan, se sienten y se juzgan las obras literarias nacionales, en especial las de ficción.

Por cierto, no quiero decir que los lectores hayan leído con anteojos politizados relatos que, en verdad, no trataban sobre las perplejidades y los laberintos de la vida peruana. Lo que me parece es que, entre los creadores y los lectores más influyentes, ha funcionado un consenso tácito: en el centro de las ficciones palpita el deseo de dar cuenta (sin duda, de formas muy distintas) de lo ardua y compleja que es la relación entre los peruanos y la sociedad en la que se insertan. Esa es la razón, creo, por la cual el subgénero que más transita la novela peruana es el *Bildungsroman* o, si se prefiere, el relato de aprendizaje: en su ruta están *La casa de cartón*, *Los ríos profundos*, *Crónica de San Gabriel*, *La ciudad y los perros*, *El viejo saurio se retira*, *Ximena de dos caminos* y *País de Jauja*.

Para Lukács, el realismo clásico se sostiene en el impulso de comprender las relaciones personales al interior de una totalidad que no es metafísica, sino histórica y concreta. Auerbach, por otro lado, pensaba que lo que distingue a la gran tradición realista del siglo XIX son dos rasgos: el primero, la capacidad de tomar en serio –es decir, de no tratar solamente de manera cómica– la existencia de las capas populares; el otro, la convicción de que la trama de lo cotidiano y actual es la materia que informa la creación artística. No deja de ser irónico que en el siglo XIX, el gran siglo del realismo, nuestro narrador más importante haya sido Ricardo Palma, que en las *Tradiciones* sobreentiende que la vida contemporánea no le sirve para escribir y que, además, parece persuadido de que toda historia y todo personaje tienen que ser vistos a través del lente de un humor liviano y burlón. En *Respiración artificial*, de Piglia, Renzi dice –argumentando ingeniosamente– que para él Borges es el mejor escritor argentino del siglo XIX. Sin la argumentación ingeniosa, pero con malicia, hubo quienes dijeron que Ribeyro era el mejor escritor peruano del siglo XIX. En un sentido que no tiene que ver con los hábitos sintácticos, sino con las premisas de la representación, uno podría decir –exagerando, claro– que los otros grandes escritores del siglo XX peruano también serían candidatos de fuerza a ese título. Acaso sea sintomático que el epígrafe de *Conversación en La Catedral* (“la novela es la historia privada de las naciones”) no sólo sea de Balzac, sino que esté tan bien puesto.

Brunswick, 20 de diciembre, 2008

Querido Peter,

Es interesante que señales esto: “Entre los componentes de una literatura nacional está la historia de cómo y para qué se leen los textos literarios”. Hay que añadir que también está allí la historia de cómo y para qué se escriben esos textos, y la historia de las discrepancias entre la inclinación que los autores le dan a sus obras y la manera en que los lectores, entrenados o no, las perciben. Y eso incluye la violencia que la crítica puede ejercer sobre una obra. Mencionas el caso argentino y lo comparas con el peruano. Yo sí tengo la sensación de que la forma de lectura predominante en el Perú muchas veces violenta las ficciones para buscar en ellas poco menos que representaciones documentales de nuestra realidad social, incluso cuando ese espíritu no habita en ellas. Una sensación distinta me produce la recepción de mucha literatura argentina en Argentina, y creo que en cierta forma mencionarla viene al caso: aun a pesar de que la literatura argentina suele reclamar el cosmopolitismo y la vinculación europeizante como uno de sus patrones básicos, los lectores y la crítica argentina muy rara vez se quedan en la recepción de su narrativa o bien como el récord de las tribulaciones cuasi-solipsistas del individuo en una sociedad fantasmal o evanescente, o bien como literatura “de los grandes temas universales”. Por el contrario: la crítica argentina busca en su narrativa la raigambre local y su aproximación a lo coyuntural, a lo político, lo social, etc., e incorpora el debate sobre temas como la posición del sujeto en las sociedades contemporáneas o la naturaleza de la individualidad en la modernidad y la postmodernidad, haciendo a estos últimos asuntos parte de la discusión sobre los otros. Es curioso que, cuando hacemos el cruce o miramos por sobre la frontera, los peruanos solemos ver la literatura argentina mediante una variación interesante: Arlt, Wilcock, Lamborghini, Layseca, Piglia, Saer, Pauls, etc., son leídos en el Perú, cuando son leídos, como autores en los que lo realmente crucial y trascendente es la construcción de subjetividades y la atención al desvarío de las psicologías –lo delirante, lo raro, lo idiosincrásico, lo paria, lo segregado, a veces lo autista– obviándose con frecuencia el hecho de que sus ficciones suelen ser respuestas estéticas y también políticas a fenómenos como la migración, el peronismo, el populismo.

Peter Elmore y Gustavo Favaron Patrian

el caudillismo, la dictadura, etc. Por otro lado, casi nunca queremos leer en Arguedas –o en Gutiérrez o en Reynoso o incluso en Bryce o Ribeyro– el desgarrado individual, el descolocamiento del alienado, ese nivel en el que el personaje singular puede cobrar más relieve que su filiación social o su afiliación política. (De hecho, eso de ir más allá de la coyuntura de lo nacional parecemos habérselo delegado enteramente a un par de libros de Vallejo, quien, a juzgar por las frases hechas, es nuestro único “peruano universal”, quizá como reacción defensiva ante su hermetismo).

Tengo la impresión de que la matriz de *lectura* predominante en la literatura peruana no ha sido ni siquiera el realismo, como decía al principio, y en lo que concuerdas tú, sino más bien una forma perentoria de realismo social (no digo socialista, claro), casi documental: leemos literatura como quien lee los hallazgos de sociólogos y antropólogos –no tengo que mencionar el polémico caso del descarte de la obra de Arguedas en la recordada mesa redonda– y la aceptamos y la rechazamos, entonces, no en función de una evaluación estética que incluya pero no se circunscriba a la trama social, sino en función de una parcial y, por qué no decirlo, algunas veces miope evaluación sobre su valor de verdad representacional.

Cuando digo que el ejercicio de revisar la posición crucial del realismo en la construcción de nuestro canon puede dar frutos interesantes, me refiero a eso: que el proceso del canon peruano –lo que muy elocuentemente llamas “resta crítica”– se ha hecho siempre, invariablemente, desde una hermenéutica realista, es decir, una que consuetudinariamente ha buscado canonizar los libros que parecen ofrecer algo de interés no a la tradición de la narrativa peruana, sino a la tradición de la lectura documental del realismo social peruano. Nada más engañoso que seleccionar a partir de esa premisa para luego concluir que en el Perú lo realista ha sido siempre lo crucial.

Citas a Auerbach y a Lukács y entonces es oportuno recordar que el interés de Auerbach no era fundamentalmente caracterizar el realismo tal como éste se había formulado y reformulado a lo largo del siglo diecinueve (el realismo que más interesa a Lukács), sino descubrir los

avatares del realismo en tres mil años de literatura: el realismo de Auerbach no es, estrictamente hablando, el que busca comprender la posición del sujeto social, individual o colectivo, en el mundo de los estados nacionales (ése sería el realismo que más a la mano tenemos nosotros, el primero en que pensamos cuando hablamos de realismo), sino la evolución de la mimesis desde las consideraciones de Platón sobre ella hasta las formas que toma en el primer tercio del siglo veinte. Sé que Auerbach está quizás más cerca de tu corazón que cualquier otro crítico, por eso imagino que tu uso del término “realismo” está profundamente influido por él: en efecto, si hablamos de la mimesis realista como la entendía Auerbach, fácilmente podremos inscribir en el realismo al realismo mágico, al indigenismo o al neoindigenismo abiertos al relato mítico o a la incursión en lo maravilloso, tal como Auerbach lo hallaba en cantos épicos medievales, narraciones y poemas renacentistas y todavía antes, astillado pero presente, y germinal, en Homero o en Petronio. No caes tú, entonces, lo entiendo, en la trampa de buscar una forma básica de realismo “social” en todo texto narrativo peruano, pero acaso caigas en otra: en los sesenta años pasados luego de *Mimesis*, es difícil imaginar literatura que no cumpla con los rasgos distintivos del realismo de Auerbach: quizá atribuírsele a una tradición como rasgo axial sea una generalización inconducente.

Si tuviera que resumir mi posición en esta conversación hasta aquí, lo haría de la siguiente manera: para pedir una revisión de la idea de que el realismo es la espina dorsal de nuestra tradición narrativa, no es necesario desconocer la preocupación mayoritaria de los narradores peruanos por hacer de las tramas sociales, culturales y políticas del Perú, y de la forma en que los sujetos se insertan en esas tramas, un objeto central de sus obras. Esto último se debe aceptar sin desmedro de preguntarse por qué con tanta frecuencia autores como Arguedas, Scorza, Rivera Martínez, Colchado Lucio, Rosas Paravicino, Prochazka, Alarcón, Adolph, Reynoso, etc., se sienten inclinados a buscar las claves y los modos de representación fuera de los linderos del realismo. Mi propia impresión es que no se trata de una simple disidencia, o una serie de disidencias, ni tampoco de un fenómeno distinto en cada caso, sino de una tendencia que se va reforzando desde hace décadas y que tiene

que ver con el agotamiento del proyecto creativo realista, históricamente asociado entre nosotros con el proceso de construcción de lo nacional. Lo que perdura ahora, lo que insiste en tomar el centro del escenario, es el viejo modelo de lectura realista, y de sus variantes documentales y antropológicas, incluso cuando el corpus de nuestra narrativa empieza a quedar cada vez más lejos de ser interpretable en esos términos.

---

Boulder, 10 de enero, 2009

Querido Gustavo:

Cuando leo la transcripción del conversatorio sobre *Todas las sangres* que el IEP organizó en junio de 1965, lo que más me llama la atención no es la poca perspicacia de algunos (no todos, ciertamente) de los participantes, sino la reacción emotiva y visceral del propio Arguedas. El título que los editores le han puesto a la transcripción (*¿He vivido en vano?*) resume bien esa reacción. Arguedas siente que se le niega una condición de testigo e intérprete de la realidad andina. Eso, literalmente, le duele en el alma. Mucha agua ha corrido bajo los puentes desde entonces, sin duda, pero ese conversatorio me parece que interesa aún como escena de un desencuentro entre la persona del escritor y la presencia de los lectores. No se trata, a decir verdad, de un auto de fe en el cual los verdugos queman en la hoguera al autor por no haber sabido reflejar al Perú en su obra. En ese debate, Alberto Escobar (que era un lector muy agudo y uno de los críticos que mejor ha pensado la tradición moderna en la narrativa y la poesía peruanas) sitúa bien las cosas; en contraste, Henri Favre, un sociólogo francés al que Arguedas casi le doblaba la edad y le multiplicaba la experiencia, le informa a Arguedas que éste representa de manera anacrónica y errada la realidad andina. Entre esos dos márgenes, hay un espectro de posiciones. No creo que hoy en día ningún escritor o escritora del Perú sienta, como en su momento sintió Arguedas, que la supuesta falta de fidelidad a la “realidad social” descalifica su obra y vacía de sentido su existencia.

Tampoco creo que, salvo en casos más bien marginales, quienes escriben y piensan sobre la literatura peruana lo hagan buscando “ca-



nonizar los libros que parecen ofrecer algo de interés no a la tradición de la narrativa peruana, sino a la tradición de la lectura documental del realismo social peruano”, como dices tú. Para mí, el libro más lúcido (aparte de mejor escrito) sobre nuestra literatura es *El sol de Lima*, de Luis Loayza. En las notas y ensayos que forman ese libro, Loayza hace (un poco al sesgo y, al parecer, sin proponérselo del todo) un examen a partir de varias calas, algunas en obras peruanas y otras en textos extranjeros, de los modos en que la narrativa ha servido para darle forma a la imagen del país. Esa imagen del país y de la experiencia de quienes en el Perú han hecho su educación sentimental está, pienso, en el centro mismo de nuestra tradición literaria. Loayza no lee como Mariátegui (que, por cierto, tampoco iba en busca de simulacros verbales de la realidad peruana). Los dos, sin embargo, perciben que la puesta en escena de las relaciones entre el sujeto peruano y la sociedad de su filiación es, en definitiva, el centro de gravedad de mucho de lo más significativo que ha producido la literatura peruana.

Paso a Auerbach (a quien admiro tanto como a Curtius, Bakhtin y Walter Benjamin: en todos ellos, la crítica es un modo de alta creación). Lo que glosé en mi mensaje anterior son las ideas de Auerbach sobre la estética del realismo “tal como éste se había formulado y reformulado a lo largo del siglo XIX”, para usar tus propias palabras. *Mimesis* no es un libro que pretende “descubrir los avatares del realismo en tres mil años de literatura” ni es cierto que

“el realismo de Auerbach no sea, estrictamente hablando, el que busca comprender la posición del sujeto social, individual o colectivo, en el mundo de los estados nacionales (ése sería el realismo que más a la mano tenemos nosotros, el primero en que pensamos cuando hablamos de realismo), sino la evolución de la mimesis desde las consideraciones de Platón sobre ella hasta las formas que toma en el primer tercio del siglo XX”.

Auerbach se propone exponer los modos particulares de “la representación de la realidad” que hallamos desde los poemas homéricos y los relatos bíblicos hasta el atomodernismo de Virginia Woolf. En esa historia, que es rica y larga, el realismo es un capítulo, históricamente

delimitado. Los dos rasgos que glosé –el tratamiento serio o trágico de una materia que no es socialmente “elevada”; el énfasis en lo cotidiano y contemporáneo– son justamente los que, según Auerbach, distinguen al realismo moderno de otros modelos de mimesis. Es en el capítulo sobre Stendhal –el decimoctavo de los veinte que componen *Mimesis*– donde Auerbach expone estas ideas. Es ahí también donde apunta que “el fundador del realismo moderno es Stendhal, en la medida que el realismo moderno representa al ser humano dentro de la trama de una totalidad que es política, social y económica –es decir, dentro de una realidad que es concreta y está en constante cambio–”. Aunque en *Rojo y negro* aparece fugazmente un peruano, como sabemos, no es por eso que invoco esta cita sobre Stendhal, sino porque pienso que la reflexión de Auerbach sobre el realismo moderno es iluminadora también para el caso peruano. El realismo, así, no es una estética que quiere hacerse pasar por una réplica transparente de la ‘realidad’; es más bien, el arte que concibe que la índole de lo real es, raigalmente, histórica (es decir, que es política y secular).

*Agua y Yawar Fiesta* son libros escritos desde (y en tensión con) la estética del realismo. Lo mismo puede decirse de *Conversación en La Catedral* y *La casa verde*, así como de *La violencia del tiempo* y *País de Jauja*. Incluso novelas que, como *El cuerpo de Giulia-no*, no se someten al régimen de verosimilitud del realismo, sí participan de algo que está en el centro de la poética realista: la convicción de que la experiencia personal se entiende dentro de un haz de relaciones de clase, género, generación y etnicidad que se hallan históricamente determinadas y que, en el caso nuestro, se expresan como una relación agónica y paradójica con la sociedad peruana. Es por eso, pienso, que la novela de aprendizaje es el género más poblado y más significativo en la literatura peruana moderna. En otra línea, acaso sea también sintomático que dos de los lectores más alertas de la ficción narrativa y el imaginario peruanos –Jorge Basadre y Alberto Flores Galindo– fueran historiadores.

Querido Peter:

Tus citas de Auerbach me hicieron dudar por un rato si mi memoria podía haber traicionado su lectura tan radicalmente. Afortunadamente, no es así. En efecto, como decía, Auerbach sí señala que, antes de su versión decimonónica,

“tanto durante la Edad Media como a lo largo del Renacimiento, un serio realismo había existido. Había sido posible en literatura así como en las artes visuales representar los fenómenos más cotidianos de la realidad en un contexto serio y significativo. La doctrina de los niveles de estilo no tenía validez absoluta. No importa cuán distintos el realismo medieval y el moderno puedan ser, eran uno en esta actitud básica”.

De hecho, en el epílogo de *Mimesis*, Auerbach explica los motivos por los cuales su libro no intenta ser una historia “sistemática y completa del realismo”, sino una que elige ciertos hitos en la evolución del realismo y salta de época en época a la búsqueda de “obras realistas de carácter y estilo serio”. Por otro lado, no veo en qué se diferencia mi caracterización del libro, que, según digo, estudia “la evolución de la mimesis desde las consideraciones de Platón sobre ella hasta las formas que toma en el primer tercio del siglo XX”, de la tuya: “Auerbach se propone exponer los modos particulares de ‘la representación de la realidad’ que hallamos desde los poemas homéricos y los relatos bíblicos hasta el altomodernismo de Virginia Woolf”.

Una cosa quiero decir acerca de lo que llamas “el centro de la poética realista” –en tus palabras: “la convicción de que la experiencia personal se entiende dentro de un haz de relaciones de clase, género, generación y etnicidad que se hallan históricamente determinadas”–. Eso no es un rasgo exclusivo del realismo, sino uno de los saberes comunes de la modernidad, que no sólo ha servido de punto de inflexión para el surgimiento del realismo decimonónico y posterior: lo fantástico, lo real-maravilloso, el realismo mágico, el absurdo, no existirían en sus

variantes contemporáneas si no partieran de la misma aceptación: todos ellos respiran en tensión con la razón moderna. Lo que los distingue del realismo no es que aquellos, a diferencia de este, desconozcan que la experiencia individual está históricamente determinada y crucialmente entretrejida con redes sociales mayores y omnipresentes: es la creencia de que el régimen representacional del realismo no es suficiente para expresar la relación del sujeto con el mundo. Y el régimen representacional de un género o de un modo narrativo no puede ser reducido fácilmente y de un solo plumazo a su “régimen de verosimilitud”. Porque, mientras este último implica solo un movimiento de correspondencia estructural dentro de la obra (en efecto, en *Cien años de soledad*, dado su universo, es verosímil que un hombre muera dormido porque no alcanzó a abrir la última puerta en el corredor de sus sueños), el régimen representacional es la base ontológica del texto, es decir, él implica la decisión de qué cosa existe y qué cosa no existe en el mundo y –sólo consecuentemente– en la representación del mundo en la ficción: lo fantástico, lo real maravilloso, el realismo mágico, etc., en sus avatares contemporáneos, no niegan la imposibilidad de entender al sujeto sin considerar su posición en la red social (es decir, simplemente, son tan modernos como el realismo; les es inevitable), pero sí añaden otros elementos, proponen o sugieren la existencia de otras cosas, y es al hacerlo que entran en choque con la razón realista. Decir de un texto concebido dentro de estas poéticas que, sin importar todo aquello, en el fondo tiene una intención realista, implica verlo de manera parcial, borrar precisamente los datos que lo distinguen, reducir o descartar la diferencia como “cuestión de verosimilitud”, como si todo aquello que se añadiera al principio realista, y que entrara en tensión con él, fuera superfluo o secundario. Reducir la obra de Scorza, ciertos cuentos de Arguedas o de García Calderón, la novela de Martín Adán, la narrativa de Colchado, incluso las novelas breves de Reynoso, a la categoría de ficciones “de intención realista” implica una reducción de ese tipo, precisamente.

Si seguimos tu caracterización, *El tambor de hojalata*, “El milagro secreto” o, para poner un ejemplo rico para los peruanos, y que te implica directamente, el teatro de Yuyachkani, serían ni más ni menos que realistas (en tanto en ellos no es posible entender al individuo fuera de

sus relaciones –étnicas, nacionales, culturales, etc.– con la historia y la sociedad), salvo por un pequeño y poco importante viraje en el “régimen de verosimilitud”. Pero eso sería como afirmar que el rasgo fantástico de *El tambor de hojalata* no es más que un capricho formal, y no un dispositivo puesto ahí para recusar, precisamente, la noción realista y moderna de la historia, o que el milagro de “El milagro secreto” es una simple variación de la verosimilitud y no un intento de ensanchar nuestra comprensión de la realidad más allá de la realidad positiva, o que Yuyachkani no quiere, precisamente, explorar la historia y la sociedad y el lugar del sujeto en ellas rompiendo crucialmente con el régimen representacional –ontológico– del realismo, y no simplemente con una noción textual de verosimilitud realista.

Yo también quisiera que lecturas de nuestra tradición como la de Luis Loayza tuvieran un emplazamiento preponderante en nuestra crítica. Quisiera decir que sus ensayos están “en el centro de nuestra tradición literaria” y que el tipo de recepción crítica al que he aludido no representa sino un conjunto breve de “casos más bien marginales”. Creo que es *wishful thinking*. Sospecho que la crítica académica peruana, o peruanista, no se asoma casi nunca a los ensayos de *El sol de Lima* para comprender la evolución de nuestra tradición. Creo que más común es que nuestra narrativa sea recibida como ocurrió, por ejemplo, con *Historia de Mayta* o *Lituma en los Andes*, es decir, con reclamos a su inexactitud o protestas ante su desviación con respecto de la ‘verdad histórica’ –cualquier cosa que ello signifique–, y me temo que esas reacciones tienen que ver precisamente con el hecho de que Vargas Llosa haya, si bien no abandonado, al menos matizado su realismo en ambas novelas: para cuestionar el poder representacional del realismo, con el recurso reflexivamente cuestionador de la *mise en abyme*, en *Historia de Mayta*, o para ensanchar las dimensiones interpretativas de su ficción, con la apropiación del ‘método mítico’ descrito por Eliot, en *Lituma en los Andes*.

(De hecho, tengo la impresión no sólo de que las novelas peruanas tienen, como dije, sistemáticamente, menos probabilidades de canonización mientras más se alejen de la poética realista, sino que algunas veces les basta incluso con alejarse de los escenarios peruanos para

ser consideradas secundarias en general o secundarias con respecto al resto de la obra de sus autores: *Babel, el paraíso* de Gutiérrez y *Los eunucos inmortales* de Reynoso son dos buenos ejemplos, pero también resulta sintomático que *La vida exagerada de Martín Romaña* esté tan detrás de *Un mundo para Julius* en la imaginación de quienes piensan nuestro canon, o que *La casa verde* y *Conversación en La Catedral* sean repetidas piedras de toque de esta discusión en la que no se ha hablado de *La guerra del fin del mundo* —en cuya memorable última línea, por otra parte, pareciera deslizarse la primera duda del realismo en toda la obra de Vargas Llosa. Creo que todo eso también tiene que ver con esa tácita exigencia crítica según la cual, si espera reclamar el centro del escenario, una novela peruana *debe* decir algo muy explícitamente acerca del Perú).

Creo que hace falta un cambio radical en la percepción de la crítica, uno que, por ejemplo, permita que las obras narrativas de Carlos Calderón Fajardo, José B. Adolph, Mirko Lauer, Iván Thays, Enrique Prochazka o Augusto Higa (para no hablar de los más jóvenes, como Luis Hernán Castañeda o Daniel Alarcón: tiempo al tiempo), y un largo etcétera, puedan ser percibidas con cierta sistematicidad, y no como una inundación de idiosincrasias, una suma de excepciones que, curiosamente, sobre todo en las últimas dos décadas, empieza a parecer más numerosa que el conjunto de obras que la lectura realista logra barajar.

---

Boulder, 12 de febrero, 2009

Querido Gustavo:

Esta conversación surgió de una convicción (¿o es una intuición?) tuya: la de que el realismo no es en rigor “la matriz nuclear de nuestra tradición narrativa”. En el último párrafo de tu mensaje anterior mencionas a varios escritores en actividad —uno podría añadir, con justicia, a Iwasaki y Rivera Martínez— y dices que sus obras no son “una suma de excepciones”, lo cual supone que las ves dentro de una corriente que fluye en el mismo sentido. ¿Cuál es ese sentido? Tú te abienes de

precisar en qué podría radicar la “sistematicidad” de la lectura de ese conjunto de libros. Uno podría deducir que tienen en común su alejamiento del realismo, pero me imagino que algún otro criterio usarás tú. ¿Cómo podría ser esa la clave, si piensas que el realismo no marca a nuestra tradición literaria?

Noto un deslizamiento en tus intervenciones, que resulta revelador: me parece que lo que quieres discutir no es tanto la tradición narrativa peruana, sino las líneas de fuerza en la prosa de ficción contemporánea. Para eso, no hay ninguna necesidad de negar que el realismo –sobre todo como poética y, también, como modo de representación– es crucial en nuestra narrativa: ¿sería la misma nuestra visión de la novela peruana moderna si no existieran *El mundo es ancho y ajeno* o *La guerra del fin del mundo*? Ambas ficciones son muy distintas entre sí, por supuesto, pero no sólo las acerca una palabra compartida en sus títulos: las dos se sostienen en la premisa de que el lenguaje artístico puede dar cuenta de la experiencia social e histórica de un modo que es, al mismo tiempo, crítico y creativo. En el caso peruano, el realismo es parte del código genético tanto de obras de molde decimonónico como de textos altomodernistas y dispuestos a la experimentación formal. Eso no quiere decir, en absoluto, que el estilo no importe (de paso, doy la definición de René Daumal, que es la que más me gusta: “El estilo es la huella de aquello que se es sobre aquello que se hace”). Estoy convencido de que, en el arte, la forma es el contenido que cuenta. Y aclaro, ya que estamos en esto, un reparo tuyo acerca del “régimen de verosimilitud”. Un cuento fantástico como “El milagro secreto”, de Borges, difiere en un punto radical de un relato mágico realista como *Pedro Páramo*. En el cuento de Borges, la irrupción de lo imposible en el ámbito del mundo representado hace zozobrar la noción de realidad moderna y racionalista al poner en suspenso la idea de un tiempo lineal y sucesivo. En *Pedro Páramo*, lo “imposible” proviene del repertorio de valores y creencias de una comunidad popular subalterna, históricamente determinada, que interviene en la sustancia misma del mundo representado y sirve para constituirlo: de ahí que entre el neorrealismo de los cuentos de *El llano en llamas* y el realismo mágico de *Pedro Páramo* haya, junto a diferencias radicales en la representación, una continuidad crucial.

Paso a otro punto. Si hablamos de la literatura peruana actual, ¿valdría la pena negar la vena realista en, por ejemplo, Miguel Gutiérrez, Oswaldo Reynoso, Alonso Cueto, Fernando Ampuero, Abelardo Sánchez León o Jorge Eduardo Benavides? Sería, creo, un error y un desperdicio. Dicho esto, paso a apuntar que para mí lo más interesante en el campo de la narrativa peruana de las dos últimas décadas es que ya la vertiente realista (y, con ella, la demanda ética de dar cuenta siempre de la realidad peruana) no domina hasta el punto de ejercer una especie de presión disuasiva sobre los escritores peruanos: ahora es *una* de las posiciones en un espectro de obras (y éste es el otro fenómeno que me parece importante) escritas por autores de varias generaciones. Entre otros, Mario Bellatin tuvo un papel importante en ese proceso (y, de hecho, es significativo que importe poco que sea mexicano y peruano, como tampoco pesa gran cosa que Alarcón escriba en inglés). Por cierto, no creo que prevalezca la “tácita exigencia crítica según la cual, si espera reclamar el centro del escenario, una novela peruana *debe* decir algo muy explícitamente acerca del Perú”. Pienso en un libro reciente, *Alegoría y nación*, de Juan Carlos Galdo, en tu prólogo para la antología *Toda la sangre* y en aquellos ensayos sobre libros peruanos que Miguel Gutiérrez incluye en *El pacto con el diablo*. Son textos críticos que reflexionan sobre obras en las que el mundo representado y el sentido de la escritura “dicen algo muy explícitamente acerca del Perú”, pero ni Galdo ni tú ni Gutiérrez juzgan los logros o las carencias de los relatos como si la obligación del crítico fuera oficiar de comisario nacionalista. Antonio Cornejo Polar, que influyó tanto a quienes hacían (o hacen) una crítica de orientación social o sociológica, claramente estaba muy lejos de ser un censor y un mero propagandista; estoy seguro de que no te referías a él, como tampoco podrías tener en mente a Julio Ortega, José Miguel Oviedo o a Mirko Lauer. ¿Quiénes son, entonces, los autores de esos artículos y libros que sí tienen “un emplazamiento preponderante en nuestra crítica”? No me parece que me cegara el optimismo cuando escribí que *El sol de Lima* es un libro clave en nuestra tradición, y tampoco creo que sea triunfalista no compartir la sensación de que “la forma de lectura predominante en el Perú muchas veces violenta las ficciones para buscar en ellas poco menos que representaciones documentales de nuestra realidad social, incluso cuando ese espíritu no habita en ellas”. El panorama es más plural y más complejo. Es, también, más polémico.



---

Brunswick, 4 de marzo, 2009

Querido Peter,

Como diría el Borges de "El aleph", de bruces en la escalera al sótano en casa de Carlos Argentino Daneri, "arriba, ahora, al inefable centro de mi relato". No creo que todos los que se abstienen del realismo se sitúen en un mismo campo o lo hagan por una sola razón. Tampoco me parece subestimable, aunque sí insuficiente, la recusación del realismo como rasgo para localizar el fenómeno. Pero sí me parece que hay un tanto de malabarismo en la forma en que enuncias tu primera pregunta:

"Uno podría deducir que [autores como Calderón Fajardo, Adolph, Lauer, Thays, Prochazka, Higa, Castañeda, Alarcón] tienen en común su alejamiento del realismo, pero me imagino que algún otro criterio usarás tú. ¿Cómo podría ser esa la clave, si piensas que el realismo no marca a nuestra tradición literaria?"

Por supuesto, yo no he dicho que el realismo no *marque* la tradición narrativa peruana, sino que sería críticamente productivo dejar de percibir al realismo como *la* espina dorsal de esa tradición. De hecho, he señalado que la ideología que subyace al realismo (el historicismo, ciertas formas de materialismo, la mirada antropológica, la concepción del individuo como ser eminentemente social) marca en mayor o menor grado toda tradición narrativa de la modernidad, en especial desde el siglo diecinueve. Ahora bien, afirmar que la abundancia de autores peruanos que elaboran su obra al margen del realismo demuestra que el realismo es en virtud de esa negación la espina dorsal de nuestra narrativa me parece un argumento difícil de defender. Incluso si tu idea es afirmar que quienes no son realistas son meros disidentes inevitablemente marcados por aquello que rechazan, esa seguiría siendo una manera tendenciosa de enfrentar el tema: acusar al contrarreformista de reformista, al romántico de barroco. En la práctica, en nuestro tema, implicaría suponer que Prochazka es un mero objetor de Vargas Llosa, Colchado un discípulo discrepante de Arguedas o Castañeda un contrincante de Ribeyro. No lo creo. Pienso, más bien, que escritores como Colchado, por

Peter Elmore y Gustavo Faverón Patrón

una parte, y Prochazka o Castañeda por otra, para mencionar a autores de tres generaciones distintas, son resultados naturales de nuestra tradición, con sus propias líneas y genealogías, que han crecido al margen del realismo estricto. Y los dos últimos son también productos de un nuevo fenómeno de búsqueda cosmopolita (el más notorio desde los sesentas), que les permite no encontrar un padre para el parricidio en Vargas Llosa, pero que tampoco lo ven como modelo u objeto de emulación (cosa que le fue más ardua a la generación de Cueto, o a la tuya, que también es la de otros escritores importante que mencionas, como Jorge Eduardo Benavides o Fernando Iwasaki).

Veo la narrativa peruana reciente como nucleada en torno a dos centros diferentes, dos centros principales. Primero, están quienes toman como objetivo central de su obra la comprensión de las realidades sociales y culturales andinas no atendiendo a la poética realista ni inscribiéndose en el realismo como discurso representacional, sino, más bien, inclinándose por la incorporación de discursos míticos, un tanto sobre la huella de Manuel Scorza –más que sobre la novelística de Arguedas, como bien señalaste tú al principio de esta discusión–. Esa tendencia, sin embargo, también estaba ya en la narrativa breve del propio Arguedas. La inclinación a la incorporación de lo mítico y lo mágico no es un descubrimiento del siglo pasado: tiene un antecedente suficientemente estudiado en las letras coloniales, reaparece como recurso romántico en ciertas tradiciones de Palma o Matto de Turner, subsiste como mirada exotizante en García Calderón, con valor de interpelación en López Albújar, atraviesa la obra de Scorza, se reelabora inteligentemente en la de Colchado Lucio, Rosas Paravicino, Félix Huamán, Julián Pérez, se filtra en los cuentos de Rivera Martínez, persiste, aunque me temo que con menos brillo, en las generaciones más recientes de los llamados autores “andinos”. Es una línea que ha asomado incluso, como dije, en la duda del realismo al final de *La guerra del fin del mundo*, duda que el mismo Vargas Llosa ha puesto en escena en esa compleja novela que es *El hablador*.

Luego, está la numerosa y cada vez más predominante secuela de la narrativa urbana que no ingresa en el círculo del realismo como poética, ni como paradigma representacional, ni como herramienta de

conocimiento, y que se encamina, más bien, a la construcción de universos paralelos, enrarecidos, edificados a través de discursos a veces paranoides, a veces esquizoides, que no intentan comprender la ciudad como el producto necesario de un devenir histórico, sino reconstruirla sincrónicamente como un laberinto delirante y en gran medida incógnito, o incluso incognoscible: tus propias novelas se encaminan a ello crecientemente, pero también la obra de Enrique Prochazka, Luis Hernán Castañeda, Daniel Alarcón. Tú mencionas a Julio Ortega. Recordarás su polémico artículo sobre las novelas cruciales de Hispanoamérica en el siglo XX, en el que no incluía libro alguno de Vargas Llosa pero sí *La vida exagerada de Martín Romaña*, de Alfredo Bryce. La omisión de Vargas Llosa me resulta, por supuesto, una decisión extrema e injusta; pero no así la inclusión de Bryce: en su novela se reúnen, en efecto, varios elementos considerables de cierta tradición narrativa peruana del siglo veinte: la noción del yo como piedra angular y casi excluyente de una narración en la que las trazas de la diacronía y de la historia parecen borrarse y desaparecer en la pura subjetividad. No es un asomo insólito: está insinuado en el inmediatez de la percepción en *Duque* de Diez Canseco, en *El cuerpo de Giulia-no* de Eielson, en *La casa de cartón* de Martín Adán, y, de manera diferente, en *Salón de belleza*, de Mario Bellatín, novelas todas ellas a las que en el futuro sólo les puede esperar el rescate y la revaloración: los libros que hoy se escriben a su sombra, como quería Borges en "Kafka y sus precursores", se encargarán de rehacerlas y redescubrirlas con un nuevo valor.

*La vida exagerada de Martín Romaña* también se inscribe en otra genealogía: la de las novelas construidas sobre la idea de tránsito, de viaje y de alienación con respecto al país y la nación: la trayectoria va desde Bryce hasta *El viaje interior* de Thays muy directamente, y ha ingresado en la obra de Vargas Llosa con *Travesuras de la niña mala*, que incluso parece tomar de Bryce una mirada más romántica que materialista de la historia, no la de los grandes movimientos sociales, sino la de sus casi imperceptibles repercusiones en la emotividad de uno o dos sujetos. No la "historia privada de las naciones" sino la memoria íntima del sujeto al que la historia apenas le sirve de marco o de gatillo para la alienación.

Diez Canseco, Eielson, Martín Adán, Calderón Fajardo, Bellatin, Lauer, el Reynoso de las últimas novelas breves (que, en efecto, están escritas al margen de la intención realista), Prochazka, Thays, Alarcón, Castañeda: sobre pocos de ellos se podrá decir que han olvidado la preocupación de entender las redes que unen al sujeto con su coyuntura social y el devenir, pero lo que los vincula unos a otros no es ni la escritura realista (que no comparten) ni el designio racionalista moderno (que la mayor parte de ellos deja de lado): los enlazan, más bien, la intuición del mundo (a veces el urbano, a veces el íntimo, el interior) como patología, delirio, máscara impenetrable o desvarío; los unen la tendencia a la irrealidad y la licencia de construir universos narrativos a través de discursos no representacionales. No veo la necesidad de entender sus obras como destilaciones laterales o subproductos del realismo; de hecho, pienso que un vicio no suficientemente discutido del oficio crítico en nuestro tiempo es el de suponer, aunque no siempre explícitamente, sí implícitamente, que el realismo es *by default* una suerte de grado cero de la narrativa, a partir del cual toda otra poética contemporánea se debe explicar como una recusación o una construcción levantada en tensión con esa otra, que sería siempre la viga mayor.

Pero, como dices, esto es una intuición y, como tal, es debatible y acaso desmontable.



## POEMAS / Magdalena Chocano

[1]

d e entre todos

los muertos éramos los más vulnerables  
los puntos sobre las íes se diluían  
las lápidas no resonaban  
el viento olvidaba agitar nuestros cabellos  
y expuestos en la selva nuestros miembros  
nunca pudimos demandar amparo  
contra la cháchara celeste

[2]

*“la maldita circunstancia del agua”*

como al griego arruinado y sin raíces  
que vive en la ciudad que añora  
incrédulo paseando por meditaciones  
que espantan  
y gestos inmortales

en total desgobierno  
ante hojas de papel cebolla

así

al sudoroso

en su esquina de J y 17

este delirio de lluvia

lo traiciona

o le encubre el llanto

[3]

desnudo

que posa

alerta en el quieto resplandor

objetivo

tatuada cada pregunta

en el mutismo

del trazo

el trance se derrumba

acordes en el violento clima

¡Espera!

{4}

*Orión*

invisible casi abrazado al sol  
en el verano  
y luego alejándose al sur en el invierno  
ese transcurso nos estraga  
la verdad del cínico se asoma redonda  
en todo corazón hacia el ocaso:  
es un saber que no alcanza para mucho  
apenas para decir algo  
que reverbera en el circuito escorado  
de estas montañas  
luego todo se disuelve  
con un chasquear de dedos  
flota la aurícula soplada en una ola henchida

# LAS PARADOJAS DE LA COLONIAL/ MODERNIDAD/EUROCENTRADA / Aníbal Quijano

A la memoria de André Gunder Frank

Desde comienzos de la década de 1960 hasta virtualmente fines de esa centuria, América Latina fue el espacio/tiempo central de referencia de las propuestas teóricas y políticas de Frank, y desde donde partió finalmente a producir la vasta perspectiva histórica que culminó en *Reorient* (1998). Sin sus huellas, no estaría completa, de modo alguno, la trayectoria del debate latinoamericano de ese período. Pero fuera de ésta, aquellas tampoco serían perceptibles en toda su significación. En ese sentido, bien podría decirse que ambas son recíprocamente tributarias. Pero la obra de Frank en América Latina, en particular en torno de las cuestiones del desarrollo/subdesarrollo y de la dependencia, ha sido ya ampliamente discutida. No, en cambio, esa América Latina cuyo lugar en el poder contemporáneo y en la producción de las perspectivas de conocimiento que enmarcaron los debates sobre aquellas cuestiones, solo recientemente comienza a ser indagado de nuevo. Esa indagación lleva ahora a la crítica del Eurocentrismo, la perspectiva hegemónica que presidió aquellos debates. La obra de Frank fue una resonante contribución a esa crítica. Eso hace, precisamente, pertinente volver a esa América Latina, como un modo de hacer más visible la prominencia de esa contribución.

Desde fines del Siglo XX, en América Latina están en curso nuevos debates y nuevos movimientos de la sociedad, cuyas magnitud y significación, inclusive su reverberación internacional, podrían llegar a ser, comienzan a ser, eventualmente, equivalentes a los que obtuvieron los debates y procesos latinoamericanos entre el fin de la Segunda Guerra Mundial y el estallido de la crisis global iniciada a mediados de los años 70 de ese mismo siglo.



Esos nuevos movimientos de la reflexión y de la acción social latinoamericanas, no son una secuencia lineal de los que tuvieron lugar antes de la crisis. Pero sin duda tienen profundas raíces en la trayectoria previa del debate latinoamericano, comenzado ya desde fines del Siglo XIX. Esa trayectoria constituye, en rigor, una compleja y heterogénea genealogía cuyas fuentes se han ampliado y diversificado cuanto ha ido cambiando la distribución geocultural y geopolítica de la Colonialidad Eurocentrada del Poder, patrón de poder ahora global, cuyo mundo seguimos habitando desde su constitución en, precisamente, lo que hoy conocemos como América Latina. Un momento especial de aquella trayectoria fue producido inmediatamente después de la Segunda Guerra Mundial. En ese contexto se insertaron los estudios y las propuestas de André Gunder Frank y contribuyeron a la notable vitalidad del debate de ese periodo.

En esa perspectiva es pertinente, necesario en realidad, indagar porqué América Latina y cuál lugar ocupaba, cuál espacio/tiempo específico era, en ese período, en el patrón de poder mundial, y cuál es ahora, cuál lugar ocupa, en un período histórico cuyas tendencias centrales implican una tan drástica reconfiguración de ese patrón de poder.

Podemos partir de una pregunta del propio Frank. En un texto de tardío reconocimiento a Celso Furtado, quien siempre fue uno de los blancos más frecuentes de su crítica/polémica<sup>1</sup>, comentó que en algunos países (Rumania, Bulgaria, Turquía, Grecia, Yugoslavia) desde la Primera Guerra Mundial se produjeron debates y políticas que abordaban cuestiones y perspectivas análogas a las que fueron producidas en América Latina después de la Segunda Guerra Mundial. Pero, mientras aquellos quedaron extintos ya antes de fines de los años 30 y desconocidos por la mayoría de los intelectuales y políticos latinoamericanos, los de América Latina ganaron fama e influencia mundiales, especialmente en torno del desarrollo y la dependencia. Según Frank, el poder nazi/fascista impidió la culminación de aquellas políticas en Europa del Este y en los Balcanes a fines de

<sup>1</sup> André Gunder Frank: *La Dependencia de Celso Furtado* (Contribución a un libro en homenaje a Celso Furtado. Compilado por Theotonio Dos Santos para REGGEN. Rio de Janeiro, Octubre 2003. Brasil). MS

los años 30 del Siglo XX. Y ese mismo papel fue cumplido en el caso de América Latina, después de la Segunda Guerra Mundial, por Estados Unidos. Frank se preguntó cómo se podía explicar entonces la fama e influencia mundiales de los debates y propuestas latinoamericanas. “En respuesta –dijo– bastan dos palabras: Cuba y Vietnam”.

Obviamente, queda mucha tela por cortar en ese tema, pues, sabidamente, antes de la Segunda Guerra Mundial, las relaciones entre el poporanismo, el corporatismo, el fascismo, el integrismo, el final nazi-fascismo, fueron mucho más complejas, especialmente entre Manóilescu y Mussolini<sup>2</sup>. De otro lado, las reverberaciones de esas historias en América Latina tampoco fueron desdeñables<sup>3</sup>. Y puesto que en Cuba y en Vietnam Estados Unidos fue derrotado, estos términos difícilmente son, o producen, explicaciones. Las piden. A ese respecto es, por eso, más productivo preguntarse porqué ocurrieron procesos y productos análogos en contextos históricamente tan distintos y tan distantes. Aunque esta no es la ocasión para entrar de lleno en ese laberinto, esas cuestiones aparecerán, de todos modos, desde el mirador histórico de América Latina.

### LA COLONIAL/MODERNIDAD Y LA MIOPIA EUROCENTRICA

Desde el tramonto entre el Siglo XVIII y el XIX, el debate político mundial ha sido prisionero de dos perspectivas eurocéntricas mayores: el liberalismo y el socialismo, cada una con sus propias variantes. Y aunque muchos conflictos y procesos han transformado muy profundamente el contexto del debate y también desde la década final del Siglo XX, están ya emergiendo nuevas perspectivas y nuevos horizontes de referencia para el debate, se podría decir, sin arriesgar mucho, que aquellas no han dejado de ser, aún, virtualmente, hegemónicas.

En la perspectiva eurocéntrica, el liberalismo implica la ciudadanía individual como la institución política básica de la sociedad moderna

<sup>2</sup> Véase, por ejemplo, Daniel Chirot: *Modern Tyrants: The Power and Prevalence of Evil in Our Age*. Princeton University Press, Princeton 1996.

<sup>3</sup> Véase, por ejemplo, Joseph LeRoy Love: *Crafting the Third World: Theorizing Underdevelopment in Rumania and Brazil*. Stanford University Press, 1996. O de Boris Fausto, *O Pensamiento Nacionalista Autoritario*. Rio de Janeiro, Zahar 2001.

y el moderno estado/nación como su universo institucional de representación y de gestión. La ciudadanía individual está fundada, a su vez, en la igualdad social y en la autonomía de todos los individuos. Tal sociedad moderna está, por supuesto, configurada en torno del capitalismo industrial. El socialismo, implica la hegemonía política del proletariado industrial en el conjunto de esa sociedad capitalista y su dominio dictatorial sobre el estado como expresión de esa hegemonía, mientras van siendo erradicadas las formas y las instituciones de explotación y de dominación entre las clases sociales.

Fuera de las sedes de control eurocéntrico del poder mundial desde donde habían sido producidas, en especial Europa Occidental y, en otro plano y de otro modo, Estados Unidos, ambas perspectivas tropezaron pronto y se empantanaron después por un tiempo largo que aún no ha terminado, en la mayoría de los países que se habían constituido fuera de tales sedes en el Siglo XIX y en no pocos de los que emergerían después en el curso del Siglo XX.

De un lado, el liberalismo se encontró con que en esos países la ciudadanía era, para la gran mayoría de la población, un modelo vacío, si no del todo una abstracción fantasmal, pues en ellos no existía, ni era posible, la igualdad social de los individuos, ni su autonomía de individuos libres. Mientras del otro lado, el capital como relación social específica, en particular el capital industrial o, en términos eurocéntricos, el capitalismo, no era para nada hegemónico, ni, en consecuencia, el proletariado podía en ellos serlo respecto de la sociedad. Ni ciudadanía, ni moderno estado/nación, ni democracia liberal, de una parte; y, de la otra parte, ni capitalismo industrial, ni proletariado industrial hegemónico, ni, pues, dictadura del proletariado en pos de una sociedad sin clases.

Dadas esas condiciones, en aquellos contextos históricos todo lo que fuera hecho o pudiera hacerse siguiendo aquellas perspectivas eurocéntricas, no podía dejar de ser una frustránea mimesis, o conducir, como en verdad ocurrió, a callejones de violencia sin salidas prontas o estables. O, peor, producir fenómenos o procesos históricos que ocultaban o disfrazaban bajo esos nombres, liberalismo o socialismo, su real carácter, inevitablemente adverso a su discurso formal.

La democracia liberal podía ser vivida u observada como experiencia real en algunas de las pocas sedes de control del poder colonial moderno eurocentrado. Fuera de esas sedes podía ser, por eso, imitada en las formas institucionales; pero sus respectivas experiencias no pudieron ser sino frustráneas. No solo no pudieron lograr una democracia liberal efectiva sino, más bien, contribuyeron finalmente a bloquear su profundización y su radicalización en el propio "Centro". Así, no solamente en Italia, en Iberia, en Europa del Este, en los Balcanes, sino nada menos que en Alemania después, precisamente, de Weimar. Y lo mismo, peor en verdad, respecto del socialismo. Después de todo, el liberalismo sobrevivió al conflicto, aunque su racionalidad, después de Auschwitz, no podía permanecer indemne. Y, por lo demás, las tendencias recientes de la colonialidad/global ahora empujan a la re-privatización del ámbito público en el Estado y a la des/democratización de las relaciones políticas, en todo el mundo del capitalismo.

En cuanto a ese socialismo, una trayectoria análoga implicó no solamente una experiencia adversa a su discurso formal, sino en definitiva una deslegitimación, quizás una desnaturalización, de la promesa misma de la democracia socialista como superior a la liberal, en tanto expresión más plena, más profunda y efectiva de la igualdad social, de la solidaridad y de la libertad y autonomía de los individuos. En efecto, bajo el nombre de "socialismo realmente existente", lo que fue "realmente" impuesto finalmente, en especial desde mediados de la década de 1920, fue el despotismo burocrático, una forma de poder sin parentesco real con las luchas por una existencia social liberada de dominación/explotación/violencia.

En verdad, en todos esos contextos se trataba entonces, por encima de todo, de la constitución, estabilización y control de la única autoridad pública que, desde la perspectiva eurocéntrica, tanto en el liberalismo como en el socialismo, se considera legítima, el Estado/ Nación Moderno, inclusive en las propuestas y procesos explícitamente autoritarios. Esos des/encuentros históricos no han abandonado la escena de nuestro propio tiempo, porque, precisamente a la hora de la crisis del estado/nación moderno, sobre todo en los países donde no pudo ser realmente nacional, ni democrático, ni, pues, moderno, como en buena parte de America Latina

actual, en África o en Europa del Este, la perspectiva eurocéntrica no ha dejado, aún, de ser hegemónica en el actual debate mundial.

Para nuestro problema aquí, esa hegemonía mundial del Eurocentrismo lleva a abrir dos cuestiones principales: 1) ¿Porqué desde el Eurocentrismo se ve y se hace ver todo el mundo como si fuera Europa Occidental?. 2) ¿Porqué el resto del mundo no-Europeo admite percibirse, incluso procura percibirse o ser percibido, de ese modo?

La indagación de esas cuestiones lleva a explorar de nuevo el territorio histórico llamado América Latina. No solo para tratar de encontrar respuestas a tales cuestiones, sino para comenzar a entender la existencia misma del Eurocentrismo y el lugar y la trayectoria/genealogía de los debates y procesos históricos latinoamericanos.

#### *LA COLONIALIDAD DEL PODER Y AMERICA LATINA*

Lo que se denomina hoy América Latina, se constituyó como el escenario inaugural y como la identidad original de un patrón de poder sin precedentes históricos. Los dos ejes fundacionales del nuevo patrón de poder, cada uno de ellos igualmente sin precedentes históricos, fueron, de una parte, un nuevo sistema de dominación social fundado sobre la base y en torno de la idea de raza, un constructo mental que naturalizó –las hizo percibir como “naturales”– las relaciones de los nuevos dominadores con los conquistados y colonizados, y que se constituyó en la primera categoría del periodo conocido como de la modernidad. De la otra parte, un nuevo sistema de explotación social que asoció estructuralmente a todas las formas de explotación existentes, para producir mercaderías para el mercado mundial, bajo la hegemonía del capital. Ambos ejes han sido siempre complementarios, pues están recíprocamente implicados.

Tales ejes fundacionales de este patrón de poder, no solo fueron producidos durante y bajo la violencia colonial, sino que definieron la naturaleza específica de ese nuevo patrón de poder. Y se han mantenido a lo largo de este periodo de poco más de 500 años, no obstante, mejor a través, de todos los cambios, como inextricables elementos constitutivos,

permanentes, que siguen definiendo hoy mismo el carácter básico de este patrón de poder. Por todo eso, es enteramente pertinente reconocer la colonialidad de este específico patrón de poder, en torno del cual y bajo el cual se integra ahora el complejo de dominación/explotación/conflicto en que todo poder consiste, en todo el territorio y en toda la población del globo<sup>4</sup>.

### EL EUROCENTRAMIENTO DE LA COLONIALIDAD DEL PODER Y SUS IMPLICACIONES HISTÓRICAS

Es indispensable tener en cuenta que, durante el siglo XVI e inclusive parte del Siglo XVII, los dos únicos términos o identidades del nuevo patrón de poder eran América, dependiente, e Iberia, centro de control de ese poder. En consecuencia, Iberia debía haber sido el mayor, si no el único, beneficiario. El Mediterráneo dejaba de ser la ruta central del comercio mundial, a favor de la Cuenca Atlántica por donde ahora navegaba la ingente riqueza que América producía. Y desintegrada la hegemonía árabe en el Mediterráneo y dadas las circunstancias históricas que llevaron a la producción de América, los primeros grupos beneficia-

<sup>4</sup> No creo aquí necesario insistir sobre estas cuestiones, sobre las cuales hay ya numerosa literatura, desde la publicación de mi texto *Colonialidad y Modernidad/Racionalidad*, en PERU INDIGENA, vol. 13, No. 29, pp.11-20, 1991, Lima, Perú. Hay versión al Inglés: *Coloniality and Modernity/Rationality*. In CULTURAL STUDIES, vol. 21, Issue 2&3, March 2007, pp. 168-178; Desde entonces, hay una escritura creciente, de Walter Dignolo, Ramon Grosfoguel, Agustín Lao-Montes, Santiago Castro-Gómez, Dale Tomich, Nelson Maldonado, Catherine Walsh, María Lugones, Edgardo Lander, Arturo Escobar, entre los principales. Algunos recientes textos en CULTURAL STUDIES, vol. 21, Issue 2&3, March 2007 y en EL GIRO DE/COLONIAL. Santiago Castro-Gómez y Ramon Grosfoguel, comps. Bogotá, 2007. Colombia. Mis propias contribuciones a este debate, sobre todo, en: *Coloniality of Power, Eurocentrism and Latin America*. In NEPANTLA, VOL. 1, Issue 3, 2000, pp. 533-581. Duke University Press, Durham, NC; *Colonialidad del Poder y Clasificación Social*. In Festschrift for Immanuel Wallerstein. Journal of World Systems Research, vol. VI, No.2, Fall/Winter 2000, pp. 342-388. Special Issue. Giovanni Arrighi and Walter L. Goldfrank, eds. También de Anibal Quijano e Immanuel Wallerstein: *Americanity as a Concept or the Americas in the Modern World-System*, In The International Journal of Social Sciences, November 1992, No. 134, pp. 617-627, UNESCO-ERES, Paris, France. *Colonialidad del Poder, Globalización y Democracia*. Originalmente en TENDENCIAS BÁSICAS DE NUESTRA ERA. Instituto de Estudios Internacionales Pedro Gual, 2000. Caracas, Venezuela. *Don Quijote y los Molinos de Viento en América Latina*. En SAN MARCOS, No. 25, Julio 2007. Universidad de San Marcos, Lima, Perú.

rios y únicos dominantes del nuevo patrón de poder eran, originalmente, los que controlaban Iberia, la Corona de Castilla y sus asociados.

Empero, los nuevos dueños del poder en Iberia, tenían una doble incapacidad para el uso de los nuevos recursos, que eran inclusive más potentes que antes, sea en beneficio de la población de Iberia o, por lo menos, para mantener su propia hegemonía. De un lado, eran portadores y agentes violentos de la ideología religiosa del catolicismo de la Contra-Reforma, exacerbada por la guerra de conquista del mundo de la religión enemiga y lista a imponer la mortal violencia de la Inquisición como castigo a los enemigos y el certificado de limpieza de sangre a los sospechosos de serlo. Esa ideología religiosa formaba una poderosa barrera contra la libertad de vuelo de la inteligencia y contra la libertad y la autonomía de los individuos, no obstante que se enfrentaba a un proceso de rápida subjetificación social nueva desde las prácticas sociales mercantiles que ningún poder señorial podía detener o controlar.

De otro lado, eran portadores y representantes de formas de dominación social históricamente muy retrasadas respecto del sofisticado mundo histórico constituido en el Mediterráneo. Lo eran inclusive ya respecto del período previo bajo la hegemonía árabe-musulmana. Pero definitivamente lo eran en el contexto del nuevo poder y del capital comercial que, después de América, tendía a desarrollarse con más intensidad y rapidez, con recursos no solo más abundantes, sino obtenidos con mucho menor costo, ya que provenían del trabajo no-pagado de trabajadores racializados, esclavos y siervos. Ese poder señorial de los nuevos dueños de Iberia, aunque con Carlos V prolongaba allí el antiguo linaje de los Habsburgo, expresaba sobre todo el Norte de Iberia, rural, pobre y culturalmente atrasado. En el nuevo contexto histórico era, pues, demasiado arcaico.

Ese modelo de poder fue impuesto por la violencia a los pueblos ibéricos del sur, vencidos, pero no llegó nunca a ser hegemónico. La ideología caballeresca tenía que coexistir en una manera conflictiva, pero también pragmática, con la ideología y las prácticas sociales heredadas del período previo y que el mercantilismo expandía, en las poblaciones del Mediterráneo ibérico o italiano, gracias al comercio de las riquezas producidas desde América. Eso ayuda a explicar la peculiar asociación

entre, de un lado, la dominación señorial y su formalmente dominante ideología caballeresca, impuesta desde la derrota y expulsión de moros y judíos, y, del otro lado, las muy difundidas prácticas sociales que producía el vigoroso capitalismo comercial, con sus respectivas ideologías y éticas pragmáticas. Ese es el mundo que Cervantes narró, para siempre, en *Don Quijote*<sup>5</sup>. Y es lo específico de lo que suele ser denominado como la **primera modernidad**.

Dentro de Iberia, esa arcaica forma de dominación tenía que ser sostenida por la opresión y la violencia y resultó, por eso, en un colonialismo interno, en lugar de una homogenización/nacionalización de las heterogéneas identidades de la Península Ibérica. Y fuera de Iberia, ese poder social despilfarró tales ingentes recursos de capital comercial, para expandir el poder y el prestigio del señorío y de la contra-reforma, pagando a los banqueros de Europa Centro/Norte, que primero habían ayudado a comprar el trono de Castilla/Aragón y que después ayudaban a costear los gastos de las guerras dinásticas fuera de Iberia.

Debido a esas determinaciones, la incontestada y exclusiva dominación ibérica en el primer periodo de la Colonialidad del Poder, en realidad fue un mecanismo de transferencia de riqueza, del ingente beneficio comercial que producía el comercio mundial de los productos de América, hacia nuevos grupos de poder que se fueron constituyendo en las riberas de la nueva ruta del comercio mundial, en el Occidente del Atlántico. En otros términos, ese nuevo y específico patrón de poder se desarrolló produciendo, primero, una ruta central nueva y una configuración igualmente nueva para el comercio mundial, por su monetización total y por el ingreso de los nuevos productos que el trabajo no-pagado producía en América Latina, y que se convirtieron pronto en mercaderías mundiales. En el curso de un periodo relativamente rápido, debido a la potencialidad de los nuevos recursos y del nuevo mercado, a lo largo del Occidente de la Cuenca Atlántica fue emergiendo una región histórica nueva, que se desarrolló en el tiempo como una identidad histórica nueva con el nombre de Europa Occidental y como nueva y definitiva sede central de control de ese poder. De ese modo, al término de la hegemonía

<sup>5</sup> A ese respecto, *Don Quijote y los Molinos de Viento en America Latina*, ya citado.



ibérica, América (Latina) quedó finalmente configurada como un espacio/tiempo dependiente en un patrón de poder Eurocentrado.

Desde mediados del Siglo XVII hasta la “revolución industrial”, América y la emergente Europa Occidental se constituyeron en las principales id/entidades históricas integrantes de este patrón de poder. Pero después de dicha “revolución industrial”, se expandió la dominación colonial de esa nueva Europa Occidental sobre virtualmente todo el resto del territorio y de la población de este planeta. Esa expansión mundial de la dominación colonial europea implicó también la mundialización del patrón de poder generado en América.

Este relativamente largo periodo lleva a abrir, por supuesto, un amplio abanico de cuestiones que comienzan a ser parte del nuevo debate que ha venido emergiendo desde el comienzo de la crisis actual de este poder, a mediados de la década de los años 70 del Siglo XX. Pero en esta ocasión no podremos detenernos en esa indagación. Para lo que aquí interesa, es más bien pertinente poner de relieve, primero, que este es el periodo que ha sido denominado como el de la Modernidad. Y segundo, la esencial, insanable, ambigüedad de dicha modernidad en un patrón de poder cuya colonialidad no puede ser recusada. Porque todo eso implica que habitamos y nos confrontamos con una colonial/modernidad. Y esa esencial y constitutiva ambigüedad es, precisamente, lo único que permite entender –o, de otro modo, producir sentido en torno de– el carácter necesariamente distorsionado y distorsionante de la perspectiva eurocéntrica respecto de la experiencia histórica del entero periodo. Y esta es la cuestión principal que es necesario aquí abrir.

### *LA COLONIAL/MODERNIDAD/EUROCENTRADA*

En la partida, es pertinente indicar a qué se refiere en este contexto el término Modernidad. A ese respecto, debo reiterar que, desde mi perspectiva, no puede llevar lejos, o, más estrictamente, es inconducente, la muy extendida, pero banal, disputa sobre la patente europea de la modernidad entendida como un fenómeno, o un proceso, caracterizado por el desarrollo de la racionalidad científico/tecnológica y de sus instrumentos subjetivos y materiales. En esos términos, todas las llamables

“altas culturas”<sup>6</sup> han sido demostrablemente productoras de notables niveles de desarrollo de conocimientos científico/tecnológicos, de sus respectivos instrumentos y modos de producción de sentido y de explicación y de sus espléndidos valores de uso.

Aparte de la ridícula y racista idea de que fueron la obra de extraterrestres, las grandes edificaciones, los grandes caminos, la compleja y tecnológicamente sofisticada ingeniería hidráulica, las matemáticas, la astronomía y los calendarios notablemente exactos, la escritura, poesía, narrativa, filosofía, medicina, pólvora, imprenta, así como la domesticación/producción de miles de especies de vegetales y animales comestibles y medicinales, de muy lejos antecedieron la constitución de Occidente y fueron en gran parte destruidas y perdidas por las conquistas iberas principalmente, sobre todo en América y, aunque no tan extensa y profundamente, también por los británicos, franceses y belgas, en el Sudeste Asiático y en el África, retrasando en centurias el desarrollo del conocimiento y de la calidad de vida del Homo Sapiens<sup>7</sup>.

Lo más que se puede afirmar sobre la producción científico-tecnológica en la Colonialidad Eurocentrada del Poder, es que ha llegado, en varias áreas, mucho más lejos que en otros patrones de poder, en períodos anteriores. Así, la astrofísica y la exploración del espacio exterior al planeta, la biotecnología, incluida su tecnología para matar más gente, más rápido y con menos costo, y para poner en riesgo las condiciones de vida en el planeta, son sin duda mayores que en ningún otro horizonte histórico. Pero también dan cuenta del carácter central y de las tendencias inherentes al patrón de poder que todavía habitamos.

En cambio, es indispensable reconocer que en el periodo de la Colonialidad Eurocentrada del Poder, realmente sí se produjo algo específicamente propio, su generis y, como el propio patrón de poder en referencia, también sin precedentes históricos conocidos. Ese producto singular y específico es la **colonial/modernidad/eurocentrada**.

<sup>6</sup> Desde La Decadencia de Occidente, de Spengler y la re-elaboración de la propuesta por Toynbee con la denominación de Civilizaciones.

<sup>7</sup> Mis propuestas sobre estas cuestiones, en *Colonialidad del Poder. Eurocentrismo y América Latina*, y en *Don Quijote y los Molinos de Viento en América Latina*, ya citados.

Se trata de un continuo **proceso de constitución** –producción/conflicto/cambio/reproducción– de un nuevo horizonte histórico de sentido, de explicación y de inteligibilidad de lo observado, experimentado y/o vivido en el mundo de la Colonialidad Eurocentrada del Poder. El núcleo central de la colonial/modernidad/eurocentrada es la peculiar asociación entre, de un lado, la experiencia de un cambio histórico excepcionalmente grande, que incluye la recíproca producción histórica de América y de Europa Occidental. Esto es, de nada menos que un históricamente específico patrón de poder, sin precedentes históricos: la Colonialidad/Eurocentrada del Poder. Y, del otro lado, las necesidades cognitivas y de existencia social material del capital industrial eurocentrado, configurado dentro de y sobre la base de la Colonialidad Eurocentrada del Poder.

Por su relación con este específico patrón de poder y dada la heterogeneidad histórico/estructural, la discontinuidad, y la complejidad del mundo que fue englobando este poder, el carácter de la colonialidad/modernidad/eurocentrada no podía haber sido sino la de una configuración raigalmente heterogénea, contradictoria y conflictiva, como lo testimonia la insanable contradicción y ambigüedad de una asociación estructurada entre las ideas de igualdad social, de solidaridad, de libertad y autonomía de todos los individuos humanos, fundamentos de la ciudadanía y de su expresión en el Moderno Estado/Nación, precisamente dentro de, y sobre la base de, la reclasificación social de la población de toda la Colonialidad Eurocentrada del Poder, en términos de “raza”.

Sin embargo, la consistencia y la prolongada reproducción de este patrón de poder, da también cuenta de la prolongada hegemonía global de su específico horizonte histórico de sentido. Eso significa que la colonialidad/modernidad/eurocentrada no ha sido, ni podía ser, menos globalmente estructurada, ni menos globalmente hegemónica, en tanto que un modo de producción y de control de la subjetividad y de la inter/subjetividad, imaginario, memoria, formas de atribución de sentido, producción de conocimiento y de explicación dentro de la existencia social conjunta del mundo de la Colonialidad Eurocentrada del Poder. En tal sentido, dicha configuración existe y actúa como uno de los agentes centrales de la preservación y de la reproducción de este nuevo

patrón de poder<sup>8</sup>. Se trata, de ese modo, de una racionalidad eurocéntrica y eurocentrista o Eurocentrismo.

### *LAS PARADOJAS DE LA COLONIAL/MODERNIDAD/ EUROCENTRADA*

Los señores de Iberia, primeros controladores de la Colonialidad del Poder, comenzaron dominando la **primera modernidad** que habían encontrado y heredado en Iberia, y en general en el Mediterráneo; pero terminaron arrastrándola a la declinación y al retroceso por un tiempo más bien largo. La Colonial/Modernidad no fue, pues, su producto histórico. Fue de quienes los despojaron de su hegemonía y se constituyeron en Europa Occidental.

Sin duda, el Eurocentrismo ha sido producido desde el doble eje del patrón de poder. Es decir, desde la racialización de la clasificación social de la población mundial, con todas sus pervasivas consecuencias en todos los ámbitos de la existencia social. Y, al mismo tiempo, y en el mismo movimiento, desde las necesidades de la producción de mercaderías para el mercado mundial, bajo la hegemonía del capital, la específica relación social fundada en la mercantización de la fuerza viva de trabajo y que inicialmente se expandió en la emergente Europa Occidental, sobre la base del trabajo esclavo y servil en América, "Latina" en primer término<sup>9</sup>. Pero en medida no menos decisiva y fundamental, fue producido desde el proceso de constitución del centro mismo de control de este patrón de poder. Esto es, desde el eurocentramiento. Pues, para abreviar, desde Europa Occidental. No sería pertinente omitir del debate esa cuestión, pues ella es un signo de que dicho eurocentramiento otorgó a dicho poder y al mundo articulado en su torno, una cualidad que de otro modo difícilmente habría tenido. El Eurocentrismo es, pues, parte de esa específica historia.

<sup>8</sup> Ver sobre esas cuestiones, principalmente *Colonialidad del Poder, Eurocentrismo y América Latina*, y *Colonialidad del Poder y Clasificación Social*, citados.

<sup>9</sup> Sobre la esclavitud como uno de los fundamentos del capital en Europa Occidental, Dale Tomich: *Trough the Prism of Slavery*. Roman and Littlefield Publishers, Inc. 2004.

Aunque durante poco más de una centuria, la hegemonía la tenía exclusivamente Iberia, la experiencia de América afectó también, obviamente, y desde el comienzo, la subjetividad de todos los pueblos que se constituirían después en Europa Occidental. Se trataba de la experiencia del ingreso en un nuevo periodo histórico, en un nuevo mundo, de la experiencia de un profundo y vasto cambio histórico como producto de las acciones humanas. En el imaginario histórico/social eurocentrante, se produjo pronto un profundo desplazamiento del horizonte de sentido histórico: la edad dorada dejaba de estar en un mítico/místico Edén perdido, para situarse en el futuro como único, auténtico, continente del cambio. Ese desplazamiento del tiempo en el horizonte de sentido histórico, formará después, en el curso de la expansión colonial europea, parte de la operación epistémico/ intelectual de reubicación del lugar de los Europeos Occidentales y de los No-Europeos, en el tiempo histórico, entre el futuro y el pasado. Pero también les llevó al encuentro de formas de existencia social configuradas en torno de la reciprocidad, de la solidaridad, de la comunidad, sobre todo en las regiones que hoy son llamadas andino/amazónicas<sup>10</sup>. Las "utopías" europeas desde el Siglo XVI en adelante, no pueden ser entendidas como ajenas a esa experiencia. Ellas señalan que el nuevo **horizonte histórico de sentido** que llamamos Eurocentrismo, comenzó a configurarse primero como un nuevo **horizonte de sentido histórico**<sup>11</sup>.

En tanto que modo de producción de conocimiento, el Eurocentrismo colonial/moderno, emergió expresando, ante todo, las demandas del mundo del capital eurocentrado. El capital es una relación social específica basada en la mercantización de la fuerza viva de trabajo. En ese sentido, es una relación social de explotación. Pero no en todos los espacio/tiempos, como ahora sabemos, el capital fundamenta un mismo mundo histórico. Ahora sabemos que la expansión de dicho capital,

<sup>10</sup> Respecto del uso de estos términos como especificación de la experiencia histórica de una amplia población de América del Sur, mi texto *¿A América Latina, Sobrevivera?* En SAO PAULO EM PERSPECTIVA, VOL. 7, No. 2, pp. 60-67. SEADE, 1993, Sao Paulo, Brasil. Y en "CARTA", No. 1, Rio de Janeiro, 1993. Brasil.

<sup>11</sup> En Anibal Quijano: *Modernidad, Identidad y Utopía en América Latina*. Sociedad y Política, eds. Lima, 1988.

en ese período se fundaba en la expansión del beneficio comercial producido por las relaciones de explotación no-salariales, sobre todo la esclavitud, la servidumbre y la reciprocidad y en medida fundamental, en América. Pero ahora también sabemos que, en ese período, esa relación social de explotación se fue Eurocentrando. Esto es, concentrándose en el mismo espacio/tiempo de constitución de lo que ahora llamamos Europa Occidental como centro de control del mundo de la Colonialidad del Poder. Y no podemos menos que tener en cuenta que tal Europa Occidental adviene como una nueva identidad histórica, como un mundo histórico propio y diferenciado inclusive de sus vecinos físicos, pero rivales o enemigos, como los Iberos o los vencidos Árabe/Musulmanes.

El mundo que se constituía como Europa Occidental y la relación social de explotación que así se especificaba históricamente como el capitalismo europeo, desarrollaron una intersubjetividad también específica, cuyos ejes mayores pueden ser hoy identificados como, de una parte, un horizonte de sentido histórico que expresa y elabora la vasta y profunda experiencia de un cambio histórico mayor –América, la Colonialidad del Poder, Europa Occidental– y, de la otra parte, los requerimientos cognitivos del proceso rápido y masivo de expansión del capitalismo europeo: la observación sistemática, la medición, la cuantificación, la experimentación, la verificación de la información, la duda, en consecuencia. Ambas vertientes de la nueva intersubjetividad se van implicando recíprocamente, no vienen originalmente imbricadas. Después de todo, el capital como relación social específica es anterior en varias centurias a Europa Occidental. Estamos en presencia de la constitución de una nueva racionalidad. Para ésta, la libertad intelectual, ergo la autonomía y la libertad individuales, eran, son, imprescindibles. En esa perspectiva, la igualdad social de los individuos, en los límites del mercado, era una condición básica. Todo lo que fuera óbice a esas demandas, los poderes y poderosos religioso/políticos y sociales, tenían que ser subvertidos o destruidos.

Esa racionalidad específica era propia, como ya lo hizo observar Max Weber, de quienes se enfrentaban al control de la subjetividad por la Iglesia y/o la Monarquía, y al control de las relaciones sociales por los señores feudales y dominadores del “antiguo orden”. Esto es, la burguesía cristiana reformada, la de los países del centro/norte de la emergente

Europa Occidental. Pero Max Weber no pudo percibir que esa racionalidad era producida y ejercida en el contexto de la Colonialidad del Poder. Como buen Europeo Occidental, no dudaba de que se trataba de un mundo histórico autoproducido y autodiseñado, donde el capital era un producto específicamente europeo/occidental, no solo independiente, sino, además, separado y en contra de todas las otras formas de explotación social. Mucho menos podía percibir, como tampoco lo había hecho Marx, el principal referente de su debate: que la centralidad del capital en Europa Occidental correspondía a su hegemonía en la explotación de trabajo no pagado, primero en América y después en el resto del mundo, por la racialización de la distribución del trabajo.

Lo que aquí nos interesa, mas allá de esas referencias, es que las ideas de igualdad social, la libertad y la autonomía de todos los individuos, la ciudadanía como institución fundamental del orden político y su expresión en el moderno estado/nación como la única autoridad política legítima, fueron producidas por esa específica racionalidad. En otros términos, son producto de la racionalidad reconocida como *moderna*. Y en ese sentido, son lo estrictamente específico de la modernidad dentro del actual patrón de poder.

En efecto, las ideas básicas, igualdad social, libertad y autonomía de los individuos, no eran ideas exactamente nuevas. Pero fueron siempre minoritarias, hostilizadas, perseguidas y castigadas. Fue solamente en la nueva sede central de la colonialidad del poder, en la nueva identidad histórica denominada Europa Occidental, donde esas ideas y propuestas obtuvieron el reconocimiento y la legitimidad que las llevaron a ser un sentido común hegemónico. La ciudadanía, como institución política cuya legitimidad funda en adelante la de toda posible autoridad política, está fundada a su vez en el imaginario social conformado en torno de aquellas demandas. Y esta institución, en tanto que fundada en la igualdad social de los individuos de la especie, es una total novedad histórica, sin precedentes. La ciudadanía ateniense, a la cual se apela siempre, excluye, precisamente, la igualdad social de todos los individuos.

Se trata pues, sin duda, de un producto específicamente europeo occidental. Pero, puesto que fue producido en el contexto de la Colonia-

lidad del Poder, por muy eurocentrada que esta pudiera ser, esa nueva, específica Modernidad, con su específica racionalidad y sus formas de existencia social, no podían no ser sino una Colonial/Modernidad. En consecuencia, un fenómeno histórico de inherente e insanable ambigüedad, pues emerge constituida por la paradójica asociación, ya que en la misma existencia social, de nuevas formas de dominación/explotación: racismo y capitalismo mundial; pero, así mismo, de inéditos patrones de conflicto social, con nuevos sujetos sociales, e inéditos imaginarios sociales que proponen como “utopías”, precisamente las demandas mismas de una “modernidad” liberada de la colonialidad y de todo poder. La inherente e insanable ambigüedad de esa Colonial/Modernidad se reveló inmediatamente, mientras estaba siendo producida.

En efecto, con la “revolución industrial” los Europeos Occidentales tenían, por fin, algo producido en su propio espacio que ofrecer al mercado mundial, pues hasta entonces eran solamente mercaderes y controladores de las mercaderías producidas en América. Y su nuevo poder los empujó pronto a la conquista y a la colonización del resto del mundo, además de América. Y al hacerlo traicionaban sin poderlo evitar, las ideas y propuestas centrales de su horizonte de racionalidad: des/igualaban socialmente, peor, racializaban, a las poblaciones conquistadas; las des/nacionalizaban y des/identificaban o/ y redefinían sus identidades; Y, de otro lado, destruían la producción civilizatoria de los conquistados y colonizados. Así las historias e identidades, los *peoplehoods*, de los dominados, eran invisibilizados históricamente, o, a lo sumo, a pocos de ellos se les reconocía un cierto lugar, aunque visible, distante, no solo en el espacio. Sobre todo, en el tiempo histórico.

De ese modo, se instaló un horizonte de sentido histórico en el cual lo No-Europeo cuando no del todo invisible, era, de cualquier modo, el remoto pasado: Oriente, fue una de sus expresiones. Sin duda, esa operación en la inter/subjetividad de Europa Occidental produjo una nueva, profunda, perspectiva histórico/social que se asoció al modo mismo de producir conocimiento. Todo ese complejo se configuró como el modo específico de producción y de control de la subjetividad/intersubjetividad, que fue impuesto como hegemónico en todo el universo de la Colonialidad Eurocentrada del Poder.



Ese proceso intelectual/subjetivo da cuenta de la profundización de la Colonialidad del Poder bajo la dominación central de los ahora Europeos Occidentales. Da cuenta de que "raza", después de América, no solamente había sido impuesta como el modo de clasificación social básica y universal de la población del mundo. Da cuenta, sobre todo, de que esa forma básica de relación social, después de casi tres siglos, se había establecido profunda y perdurablemente como un elemento constitutivo, central, de la perspectiva epistémica de los Europeos Occidentales. Esa perspectiva se revelaba, de ese modo, como una racionalidad moderna y, a la par, racista, ergo, colonial. Eso es, exactamente, lo que implica la categoría de colonial/modernidad. De otro modo, es decir, sin ella, la invisibilización de las numerosas y heterogéneas identidades que fue englobando el colonialismo europeo, cuanto más se expandía, difícilmente habría sido producida.

Tal colonial/modernidad es lo que permite encontrar sentido y respuesta a las dos cuestiones abiertas antes. En efecto, la invisibilización, desde una perspectiva colonial/moderna/eurocentrada, de las identidades y de los productos histórico/culturales y proyectos de la mayoría de los pueblos englobados en la colonialidad del poder/eurocentrado, hace ver los demás espacio/tiempos como una suerte de vacuum histórico. Desde dicha perspectiva, no se ve sino lo europeo, todo se ve o se pretende ver, como si fuera Europa. Todo lo demás o no existe, o solo como parte de un distante pasado. O, como, después de la Segunda Guerra Mundial, reaparecerá en América Latina transvestida de la "teoría de la modernización" y del "desarrollo", como una futura réplica de Europa o de lo Europeo. Pero, del otro lado, es la hegemonía de esa misma perspectiva entre las víctimas de la colonialidad del poder, lo que lleva a ellas a verse, inclusive a tratar de ser vistas, como si fueran Europa. O, como en el debate sobre la "modernización" y el "desarrollo", como si fueran a ser, en el futuro, Europa.

De modo análogo, verse "como blanco", o peor, pretender "ser visto como blanco", implica el autodesprecio de las identidades racializadas y víctimas de la colonialidad del poder/eurocentrado. Y ese es, sin duda, el efecto más perverso de la racialización y de la perspectiva de la colonialidad/modernidad/eurocentrada: haber sometido, enseñado, a las

victimas, a mirarse con el ojo del dominador y a tratar de buscar salidas no en la rebelión, en la fuga o en la subversión, o en la legitimación de la alteridad/alternativa, como sin duda hizo una parte de las victimas, sino en la imitación, en la mimesis, como una doble sumisión a la colonialidad/modernidad. Y, mucho peor, como un modo de tomar parte en el poder. Porque, como es bien sabido, además de la violencia, el arma principal del poder, de todo poder, es su seducción. Pero esa arma es más poderosa aun en el contexto de la colonialidad del poder.

Desde esta perspectiva, la paradoja histórica central de la colonialidad/modernidad/eurocentrada, es en rigor una genuina tragedia de equivocaciones: Europa Occidental<sup>12</sup>, como centro de control de la Colonialidad del Poder, produjo y finalmente difundió mundialmente un nuevo “sentido común” universalmente hegemónico: igualdad social, libertad y autonomía, de todos los individuos de la especie, ciudadanía y moderno estado/nación, mientras al mismo tiempo, y en el mismo movimiento histórico, no ha dejado de impedir a las víctimas de este patrón de poder el ejercicio concreto de esas relaciones sociales y de la existencia social respectiva.

### *LA SUBVERSION DEL EUROCENTRISMO EN AMERICA LATINA*

Como es sabido, después de la independencia de Estados Unidos respecto del colonialismo británico, fueron los países hoy “latinoamericanos”, los próximos en independizarse del colonialismo, en su caso, ibérico. Después de la derrota del primer proyecto nacional/anticolonial acaudillado por Túpac Amaru en 1780, en el Virreynato del Perú, fue la revolución en Haití (1804) donde re-comenzó la lucha histórica por la descolonialidad del poder<sup>13</sup>. Pero fue también contenida, hasta hoy.

<sup>12</sup> Obviamente, estos términos son una metáfora de la geohistoria del poder.

<sup>13</sup> Reitero aquí lo que he señalado ya en otros textos. La revolución haitiana fue la primera radical y globalmente des/colonializadora. En el mismo movimiento histórico, se trataba: 1) de la victoria de los esclavos contra sus amos; 2) de los colonizados contra sus colonizadores; 3) de la identidad nacional haitiana contra la colonial francesa; 4) de los “negros” contra los “blancos”. Desafortunadamente, los controladores de la Colonialidad del Poder eran, son, aún, muy fuertes. Entre el Imperio Colonial Francés y las muy numerosas intervenciones militares de Estados Unidos, malograron esa victoria. Ver, *The Challenge of the “Indigenous” Movements in Latin America*. In *Socialism and Democracy*. Vol. 19, No. 3, Nov. 2005, pp. 55-79, Routledge Taylor & Francis.

Entre tanto, en 1810 ocurrió la corta experiencia de la primera revolución liberal y de la primera República de España. Y paradójicamente, como casi todo ocurre dentro de la Colonialidad/Modernidad/Eurocentrada, esos sucesos en el centro del Imperio Colonial Español llevaron a los controladores o dueños del poder dentro de las colonias hispanoamericanas, a buscar su independencia del Imperio Español. La derrota de la revolución en España y el regreso de Fernando VII al trono imperial, ya no pudieron impedir la culminación del proceso de la llamada Emancipación, en la Batalla de Ayacucho en 1824.

Por determinaciones que he indagado y discutido antes<sup>14</sup>, la Emancipación produjo en la futura América Latina, algo muy diferente que en Estados Unidos. En este país, el nuevo estado representaba a la mayoría de la población. Para ella se estableció una real ciudadanía y esta se expresó en un Moderno Estado/Nación, el primero de la historia colonial/moderna, aunque sobre las espaldas de los esclavos “negros”. No así en Hispano América, porque los que heredaban el control del poder en todos los nuevos países independientes, no solo no eran otros que los que ya lo tenían o participaban en él desde el periodo colonial, sino que eran, además, una exigua minoría, que imponía su poder sobre la abrumadora mayoría de la población, de siervos “indios”, esclavos “negros” y sus correspondientes “mestizos”, todos los cuales estaban socialmente impedidos y legalmente prohibidos de cualquier participación en la formación de los nuevos estados. Eso implicó una paradoja histórica notable: la imposición, en todos y cada uno de los nuevos países, de un estado independiente sobre la sociedad colonial.

América Latina fue el escenario histórico original de esa paradoja histórica, pero los posteriores procesos de descolonización en el mundo, en el estricto sentido de independencia política respecto de una dada dominación colonial, pero sin descolonialidad del poder, no dejaron, ni han dejado, de reproducir esa peculiar asociación colonial/moderna. La colonialidad del poder es insertada en un marco institucional diferente, un estado central independiente.

<sup>14</sup> Véase, principalmente, *Colonialidad del Poder. Eurocentrismo y América Latina*, citado.

Sin embargo, el hecho de ser el primero de los escenarios de esa peculiar paradoja de la colonial/modernidad, implicó que América Latina fuera también el primer espacio/tiempo de la resistencia al Eurocentrismo, sobre todo desde fines del Siglo XIX. Es verdad que la resistencia contra la imposición de la Colonialidad del Poder no cesó entre los “indios” durante el propio período de la dominación ibérica. Y el temprano debate contra la emergente colonialidad/modernidad/eurocentrada, en el Virreynato del Perú, por ejemplo, ha dejado nombres con reconocimiento ahora creciente, como los de Huaman Poma de Ayala o Santa Cruz Pachacuti Salkamaywa<sup>15</sup>, entre los más importantes. Pero después de la derrota de Túpac Amaru y de la contención y práctica derrota de la revolución en Haití, esa resistencia fue invisibilizada. Después de la Independencia, obviamente los únicos protagonistas de todo posible debate eran los miembros intelectuales de la reducida minoría “blanca” o “europea” que se disputaban y reproducían en el control de la Colonial/Modernidad/Eurocentrada, cuyo nuevo marco institucional tenía que ser reconocido como un Estado que, aunque no moderno/nacional/democrático, era de todos modos independiente.

En semejante contexto, el debate siguió inevitablemente las tendencias del debate eurocéntrico. Es decir, entre liberales y conservadores y sus respectivas variantes, como efectivamente ocurrió durante casi todo el siglo XIX, pues en la acción de producir un Estado central, por lo menos, estable, eran esas tendencias las que seguían los políticos/intelectuales latinoamericanos, colocados en trincheras de pensamiento que, durante la primera mitad de dicha centuria, casi no eran distinguibles de ciertos intereses sociales materiales. Las guerras civiles, los golpes de estado, la inestabilidad política frecuente en casi todos los nuevos países, con la excepción de Chile, Uruguay, Brasil, México, agudizaron el debate. Y en la generalidad de los nuevos países el Positivismo comtiano fue acogido como la perspectiva prometedora de estabilidad y modernidad,

<sup>15</sup> La más reciente edición de *Nueva Coronica y Buen Gobierno*, de Huaman Poma de Ayala, se debe a Franklin Pease, Fondo de Cultura Económica (FCE), Lima-México 1993. Y la *Relación de Antigüedades de este Reyno del Perú*, de Juan de Santa Cruz Pachacuti Salkamaywa, se debe a Carlos Aranibar, también en el FCE, Lima-México 1995.

de progreso, pues. En Brasil, incluso el lema del nuevo Estado, orden y progreso, fue tomado de la propuesta comtiana.

Hacia mediados del Siglo XIX, sin embargo, una inquietud comienza a extenderse en el debate de América ibérica, hasta hacerse dominante desde fines del siglo: la cuestión de la identidad<sup>16</sup>. Ella es agitada sobre todo entre los liberales y después, ya en la centuria siguiente, entre los radicales. Se inicia, desde mediados del Siglo XIX, con las primeras propuestas de identificarse como América Latina (1836-1856) y no más como América Hispana o Hispano/América. Esas propuestas fueron percibidas como asociadas a la aventura imperial de Napoleón III y de Maximiliano, en México, y fueron derrotadas junto con ella<sup>17</sup>, hasta el fin de la Segunda Guerra Mundial. En plena lucha por el término del colonialismo hispano en el Caribe, José Martí propone nombrar Nuestra América (1893) a nuestro propio espacio/tiempo. Pero esa propuesta es también derrotada con la conquista y colonización de Cuba, Puerto Rico, Filipinas y Guam, por Estados Unidos en 1898, vencedor de una guerra llevada a cabo contra España, ya en plena declinación. Esa guerra fue llevada a cabo, casi obviamente, para impedir la independencia de nuevos países en el Caribe, entonces ya casi el Mare Nostrum del nuevo poder imperial. La demanda identitaria, reaparece en el tramonto del Siglo XIX al XX, con el denominado "arielismo", por el libro *Ariel* (1900), del uruguayo José Enrique Rodó, que se eclipsa con la revolución mexicana. Y con otras propuestas posteriores, que en seguida veremos, esa inquieta demanda aún está con nosotros.

¿Qué fue lo que originó esa demanda, nunca satisfecha hasta hoy?. Se puede decir que la cuestión estaba ya, en realidad, planteada durante el periodo colonial, primero con la discriminación de los "criollos" por los "españoles", y después se hará más imperiosa con la multiplicación de

<sup>16</sup> Esa demanda de identidad como un elemento característico del pensamiento latinoamericano ha sido ya registrada antes, mas de una vez.. Vease, por ejemplo, Gracia Jorge, J.E e Ivan Jaksic: *The Problem of Philosophical Identity in Latin America*. En *Interamerican Review of Bibliography*, 34, (1984), 53-71. También mi *Modernidad, Identidad y Utopía en América Latina*. Sociedad y Política, eds. 1988. Lima, Perú.

<sup>17</sup> El recuento mas completo de la historia del nombre América Latina, durante el siglo XIX es el de Arturo Ardao: *América Latina y la latinidad*. UNAM, 1993. Mexico.

los “mestizos”, sobre todo desde el Siglo XVIII, porque ellos ya forman para ese entonces una amplia y heterogénea población socialmente clasificada en términos de una amplia gama de “color”, desde la imposición del “color” como una categoría social en la sociedad colonial britano/americana, y en consecuencia plantean la cuestión de la identidad.

Pero fue, con seguridad, la política de Estados Unidos desde el comienzo mismo del Siglo XIX, lo que desencadenó el nuevo debate. Primero, los nuevos países iberoamericanos resentían la apropiación del nombre de América como una exclusividad de los Estados Unidos de América. Segundo, porque comenzaba a ser perceptible la alianza entre Estados Unidos y su vieja Metrópoli colonial, Inglaterra, comenzando a operar juntos en el Caribe como un nuevo poder imperial. Esa percepción está, sin duda, en el comienzo de la historia del nombre América Latina, desde poco antes de mediados del Siglo XIX<sup>18</sup>. Ese nuevo poder imperial creció con la conquista de los territorios de los indígenas norteamericanos, luego con la conquista de la mitad norte de México, y a fines de esa centuria, con la conquista de Cuba, Puerto Rico, Filipinas y Guam. Esa explícita política de expansión territorial, encontraba a los países de la otra América, desunidos, políticamente inestables, presas de guerras civiles y fronteras, y sin duda temiendo ser las próximas víctimas de la expansión territorial del nuevo poder imperial. En esas condiciones, los controladores del poder en esos países, que obviamente se asumían como genuinos representantes de sus países, pero sobre todo los intelectuales y políticos de las reducidas capas medias descontentas, tendieron a pensar que para defenderse de esa política de expansionismo territorial del emergente nuevo poder imperial/colonial, no tenían en ese entonces mejor recurso que hacer valer sus diferencias de identidad con los “anglosajones” y agruparse en una identidad histórica admitida por todos ellos como legítima y auténtica.

### *INDOAMERICA: LA DESCOLONIALIDAD FRUSTRADA*

Sin estabilidad, sin moderno estado/nación, sin independencia financiera, sin fuerza militar, sin unidad, ¿la común identidad como

<sup>18</sup> Véase nota respectiva.

recurso?. El hecho es que la paradoja histórica configurada con la Independencia bajo el control de los mismos que tenían ese lugar en el periodo colonial, formó un auténtico nudo histórico: modernidad, democracia, o moderno estado/nación, identidad, unidad, no se establecieron como cuestiones y problemas separados, sino entrelazados, implicados cada uno de ellos en cada uno de los otros, por lo que no podían ser resueltos los unos sin los otros. La colonialidad/modernidad/eurocentrada, en esta América se expresaba, aún se expresa en buena medida, en ese nudo histórico.

Empero, no por acaso ese patrón de poder se había constituido originalmente en América. Después de las luchas anticoloniales, no era aceptable, no fue aceptada, una identidad que fuera simplemente una prolongación de la colonial (Hispano-América, Luso-América, Ibero-América), y la referencia a una familia europea, latina, más amplia y opuesta a lo anglo-sajón, no había prosperado. No tardó mucho en aparecer que, de algún modo, lo que no era visible formalmente, habitaba, sin embargo, una inconfesa memoria, un imaginario secreto. Casi anunciado por Nuestra América, de Martí, ese trasfondo del imaginario en esta América, es sin duda, lo que salió a la luz del mundo, con la Revolución Mexicana, la primera gran revolución del Siglo XX (1910-1920).

No obstante la derrota final de los sectores más radicales y el asesinato de sus principales líderes (Zapata, Villa), el elemento central de esa revolución, lo que otorgó al nuevo Estado su carácter nacional/democrático y a la nueva sociedad su propio imaginario, fue la participación masiva de la población llamada “indígena”. Ella abrió el paso a un imaginario social que pronto se convirtió en una suerte de bandera virtualmente común entre todos los que, en los demás países de la región, buscaban cortar el nudo histórico formado por las irresueltas cuestiones de modernidad, identidad y democracia. Eso, como es obvio, suponía y aún supone un cauce y un curso de des/colonialidad del poder. Así comenzó a ocurrir en esa revolución, pero esta fue “interrumpida”<sup>19</sup> antes de culminar. El resto de esa historia es conocido.

<sup>19</sup> La imagen y la historia son de Adolfo Gilly: *La Revolución Interrumpida*. Editorial ERA, 2005. México.

A pesar de eso, el impacto de esa revolución en el imaginario de las poblaciones indígenas, de los trabajadores asalariados de las minas y del campo, y sobre todo de las capas medias y de la emergente inteligencia de todos los demás países, es una clara muestra de que en ese imaginario, la posibilidad del gran cambio del poder interno, y de la independencia frente al nuevo poder imperial “anglo-sajón”, estaba asociada, de todos modos, a la principal masa invisibilizada y colonizada de la población, los “indios” o “indígenas”. Por eso, la propuesta de adoptar la identidad de Indoamérica (atribuida a Vasconcelos), poco después del triunfo de la revolución mexicana, fue coreada por una generación entera de intelectuales y políticos, y se convirtió en la bandera explícita de la gran ola de procesos revolucionarios que sacudió a todos los demás países de esa América, sin excepción alguna, entre 1925-1935. Esa ola fue derrotada y sangrientas dictaduras militares, en su mayoría filo-fascistas, tomaron el control de los inestables estados, con la excepción de Uruguay y Chile, hasta el fin de la Segunda Guerra Mundial. Con esa derrota quedó también formalmente fuera de curso esa propuesta de una identidad Indoamericana. Pero nunca ha dejado, desde entonces, de ser una continuada latencia, que ahora se reactiva en el debate actual, sobre todo con el nuevo movimiento de las poblaciones llamadas “indígenas” en estos países<sup>20</sup>.

Ese específico impulso fue lo que dio paso a los primeros debates en torno de la hegemonía eurocéntrica, en primer término, en el pensamiento “indoamericano”. La nueva mentalidad emergida con la revolución mexicana, produce un lenguaje para la resistencia al eurocentrismo. Una categoría nueva es producida colectivamente para mentar lo que se resiste y se rechaza: “colonialismo mental”. En el lenguaje de los “indoamericanos” se trata de una forma de conformismo, de seguidismo y de sumisión, tanto en la acción político/social, como en la investigación histórico/social, respecto de la visión eurocéntrica sobre la historia, sobre los problemas y las potencialidades futuras de esa América. Y no creo que sea del todo impertinente sugerir que la vertiente que desde Guha<sup>21</sup> se

<sup>20</sup> Ver *O Movimento Indigena e as Questoes Pendentes na America Latina*. En POLITICA EXTERNA, Vol. 12, No. 4, Marzo/Abril/Mayo 2004, pp. 77-97, USP, Sao Paulo, Brasil.

<sup>21</sup> *Dominance without Hegemony: History and Power in Colonial India*, Harvard University Press, 1998.



denomina hoy de los “estudios de la subalternidad”, podría ser comparada como una versión renovada, y obviamente mejor equipada para la investigación histórica y para el debate teórico, de las propuestas centrales de esa generación en el debate “indoamericano”. Ninguna de ambas vertientes llegó a ser una genuina subversión epistémica del Eurocentrismo colonial/moderno. Pero, de todos modos, fue desde dentro del imaginario “indoamericano” que emergió un primer momento de subversión de la perspectiva eurocéntrica de conocer y de dar sentido a la historia y a la revolución, con la obra de José Carlos Mariátegui <sup>22</sup>. Las rupturas epistémicas con la colonial/modernidad/eurocentrada, en el debate latinoamericano actual tienen, en cierto modo, ese punto de partida.

### *LA POST/SEGUNDA GUERRA MUNDIAL, EL RETORNO DE “AMERICA LATINA” Y DEL EUROCENTRISMO*

Al terminar la Segunda Guerra Mundial, la región emergió como un tumultuoso y dinámico escenario de profundos procesos de cambio histórico/social. Apenas para mencionar los procesos societales decisivos, ante todo el masivo y virtualmente abrupto desplazamiento de la población rural hacia los centros urbanos, lo que llevó pronto a la región a tener el 70% urbano de su población en pocos decenios; la expansión de la industrialización, no solo y quizás más que como producción real, como modo de consumo de productos industriales de todo el mundo y como un modo de vida, lo que se expresó en la urbanización de la sociedad misma y de su cultura<sup>23</sup>, y estimuló las revueltas campesinas, principalmente en Brasil y en los países de la región andina. Las nuevas capas medias se expandieron rápidamente, así como la población de trabajadores asalariados en la actividad urbano/industrial, inclusive los no muy amplios grupos de burguesía industrial/urbana. Esos nuevos sectores

<sup>22</sup> Véase mi *Introducción* a TEXTOS BASICOS DE JOSE CARLOS MARIATEGUI. Fondo de Cultura Económica, 1981. También *Reencuentro y Debate*. Prólogo a la edición Clasicos de América de 7 ENSAYOS DE INTERPRETACIÓN DE LA REALIDAD PERUANA. Caracas, 1979. Venezuela.

<sup>23</sup> En ese sentido, de Anibal Quijano: *Redefinición de la Dependencia en América Latina*. CEPAL, 1969. Reproducido en el volumen *Imperialismo y Dependencia en América Latina*. Mosca Azul, 1987. Lima, Perú.

sociales se convirtieron en nuevos agentes de cambio, y comenzaron a organizarse y a movilizarse políticamente en demanda de solución a las viejas cuestiones pendientes, de modernidad, identidad y democracia.

Ese fue el contexto que permitió, primero, a unos pocos intelectuales, sobre todo investigadores en historia económica, avanzar en la crítica del Eurocentrismo, en sus dos versiones teóricas y políticas principales. Sergio Bagú (1949), Marcello Segal (1953), Caio Prado Jr. (1959), fueron los primeros, después de Mariátegui, en poner en cuestión la realidad del “feudalismo” en la economía latinoamericana, incluido el periodo colonial<sup>24</sup>. Paralelamente, en el debate filosófico, volvió a tomar cuerpo la insistencia en la necesidad de liberarse del “colonialismo interno” y de elaborar la filosofía del pensamiento y de la historia de América Latina. Ese reclamo, que venía desde los años de entre-guerras, volvía ahora no solamente entre los intelectuales/políticos y escritores y críticos de literatura y de artes, como antes, sino en la academia filosófica de virtualmente todos los países de la región<sup>25</sup>.

Ese nuevo giro hacia la independencia mental, filosófica, teórica y política, no era más la de una pequeña minoría intelectual de las reducidas capas medias, como antes de la derrota del oleaje revolucionario 1925-1935, sino un movimiento de la sociedad, que expresaba la orientación y las demandas de amplias y heterogéneas capas sociales. Esa nueva realidad implicaba una identidad nueva. Pero en ese momento, esa no era una cuestión central del debate regional. El eje central del movimiento de la sociedad era la transformación más profunda y más sistemática de las condiciones de existencia social. De algún modo, una nueva identidad venía como dada. Así, de una forma más bien espontánea, sin propuestas formales, intelectuales o políticas, virtualmente sin preguntas, los términos América Latina comenzaron a ser usados, colectivamente, como el legítimo nombre identitario de todos los países al Sur del Río Bravo.

<sup>24</sup> Principalmente, Sergio Bagú: *Estructura Económica de la Sociedad Colonial*. Ateneo 1949. Buenos Aires; Marcello Segal: *El Desarrollo del Capitalismo en Chile*. Santiago, Chile, 1953; Caio Prado Jr.: *Historia Económica do Brasil. Brasiliense*, 1959. Rio de Janeiro, Brasil.

<sup>25</sup> Los nombres de Leopoldo Zea, de México, de Francisco Romero y de Risieri Frondizi en Argentina, el de Augusto Salazar Bondy, en el Perú, son bien conocidos.

Paralelamente, la formación de la ONU confirmó o formalizó internacionalmente esa opción. Primero con la fundación de la Comisión Económica para América Latina (CEPAL) y después con la generación de numerosas instituciones explícitamente nombradas como latinoamericanas, y destinadas a una nueva formación profesional de las capas medias, rápidamente en expansión; a la investigación y al debate de las cuestiones que la presión popular urgía, y sobre las cuales inicialmente las propuestas en debate provenían, sobre todo, de los centros académicos y/o de centros políticos de Estados Unidos, y poco después desde Inglaterra y Francia. Chile se convirtió, por su reconocida estabilidad política, en sede de virtualmente todas las instituciones de ese carácter<sup>26</sup>. Con la CEPAL, una nueva cuestión ingresaba al debate, ahora latinoamericano, y se hizo pronto la cuestión central: el desarrollo/subdesarrollo.

En una existencia social en la cual era aún dominante la paradoja histórica de asociación entre estado independiente y sociedad colonial, las nuevas corrientes mayoritarias, tanto en el debate, como en los movimientos político/sociales, ahora demandaban de nuevo la democratización de las relaciones sociales y su expresión en un nuevo moderno estado/nación. Esas demandas implicaban cambios drásticos en las relaciones de poder. Sin embargo, de nuevo, el liberalismo y el socialismo emergieron, formalmente, como las vertientes principales del debate político. Pero, de nuevo también, el liberalismo no encontraba, no podía encontrar, en la mayoría de los países, una ciudadanía ejercida por las mayorías sociales. Ni el socialismo, una sociedad industrializada y con un proletariado industrial organizado y con capacidad de hegemonía para ocupar el control del estado.

Los cambios sociales necesarios para el desarrollo capitalista industrial en todas sus potencialidades, no se diga ya para el socialismo,

<sup>26</sup> Las más influyentes, la Escuela Latinoamericana de Economía (ESCOLATINA); el Centro Latinoamericano de Especialistas en Educación (CLAFE); la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO); el Centro Latinoamericano de Demografía (CELADE); el Instituto Latinoamericano de Planificación Económica y Social (ILPES), asociado a la CEPAL. Una generación de las capas medias de todos los países de la región se adiestro en esas instituciones. Y estuvieron también entre los principales protagonistas del nuevo debate.

en ese contexto requerían nada menos que una profunda revolución social. La lectura eurocéntrica llevaba a la mayoría de los protagonistas del debate y de las luchas políticas, a entender América Latina, de nuevo, como si fuera Europa. Pero ninguna revolución podía ocurrir, en esa América Latina, siguiendo las propuestas del liberalismo, ni las del “materialismo histórico”. Las tendencias históricas reales eran un caballo demasiado chúcaro para ser controlado con esas riendas. Muchos lo intentaron, trágicamente<sup>27</sup>.

Las prácticas político/sociales más eficaces y concretas no siguieron, por eso, ninguno de esos cauces. Fueron más bien, de muchos modos, combinaciones de vertientes conflictivas: peronismo, “populismo”, castrismo, velasquismo, allendismo. Y, con la excepción cubana donde el control del estado central se ha mantenido, en todos los demás casos, los laberintos históricos no tuvieron salidas diferentes que las de la violencia de los que controlaban y controlan la colonial/modernidad/eurocentrada.

El debate no logró sacudirse de la hegemonía del Eurocentrismo y, en gran medida, quedó atrapado en el laberinto formado por los des/encuentros entre el Eurocentrismo y las tendencias históricas más consistentes de la realidad. El debate sobre la dependencia hizo, precisamente, esa laberíntica trayectoria. Sus variantes y sus resultados recientes, en Brasil, Argentina o Chile, no son por eso tan sorprendentes. En retrospectiva, desde hoy, no fue un exceso estimar que en el debate latinoamericano de ese tiempo, la mayoría de las corrientes que adherían a la idea de una revolución socialista, tenían un discurso y una práctica en los cuales una ideología de izquierda emergía asociada a, fundada en, una epistemología de derecha<sup>28</sup>. Una minoría en ese debate prosiguió, no obstante, el curso crítico abierto ya desde muy poco después de la Segunda Guerra Mundial. En el filo mismo de esa confrontación, se

<sup>27</sup> Desafortunadamente así ocurrió y no pocas veces, sobre todo en las acciones que buscaban replicar el éxito de las guerrillas castristas, para producir una “revolución democrático/burguesa” para la cual esperaban incluso el apoyo de la burguesía y fueron derrotadas, obviamente, por la burguesía. He presentado un trágico ejemplo, en *Colonialidad del Poder, Eurocentrismo y América Latina*, ya citado.

<sup>28</sup> Aníbal Quijano: *El Fantasma del Desarrollo en América Latina*. En REVISTA VENEZOLANA DE ECONOMÍA Y CIENCIAS SOCIALES, UCV, Vol. 6, No. 2, 2000. Caracas, Venezuela.

insertó la obra de Frank. Y ese fue, sin duda, el contexto que otorgó a su obra latinoamericana, su especial resonancia mundial.

Ha sido necesario el ingreso de la colonialidad/modernidad/eurocentrada en un nuevo periodo histórico después de la crisis mundial de mediados de los años 70 del Siglo XX, que aparejó la derrota mundial de los trabajadores y de los rivales en el control del actual patrón de poder, arrastrando también a sus antagonistas. Ha sido también necesaria la erosión de los fundamentos mismos de este poder en el propio espacio/tiempo original de su constitución, con la emergencia de los movimientos llamados "indígenas". Hoy es pertinente afirmar que la crítica del Eurocentrismo ha terminado abriendo un cauce nuevo, cuyas corrientes centrales no solo comienzan a lavar la subjetividad/intersubjetividad de los encostrados fundamentos de esa perspectiva, sino que proponen otras opciones y horizontes de sentido y otras perspectivas de conocimiento. Ese es el proceso que mientan los términos de Colonialidad/Descolonialidad del Poder. En rigor, quizás no es impertinente proponer que no solo estamos en el momento de la más profunda y radical crisis de la Colonialidad Eurocentrada del Poder y de su específico horizonte de sentido, la colonialidad/modernidad/eurocentrada. Estamos también al frente de un nuevo horizonte de sentido histórico que puede iluminar el camino de una des/colonialidad del poder.



## PROVENIENCIA / Rossella Di Paolo

1.

**N**o vengo de tu boca sino de tus dientes  
los ojos para ver lo que se dice ver no me vieron  
dos puños más bien  
y tus pies que se limpian el polvo  
con tanto cuidado  
en mi espalda

2.

sobre esta piedra el viento  
es toda mi casa  
inmóvil en los pies, la cabeza en otra parte  
sombra para las arañas  
sol para las espinas  
vengo creciendo desde todo esto

3.

me caí de tu mano como cosa muerta  
pero no estaba muerta  
más fácil morir y ya  
y no este parecer que hay alguien  
cuando tocan mi nombre  
y salgo

4.

no se puede hablar desde este hueco  
los pies se van para abajo  
las palabras se van para abajo  
el hueco tiene pies y habla como los muertos  
de noche camina  
y de noche camina

5.

huesos en la arena  
blanco sobre lo blanco  
un fémur que fue pierna  
un grano que fue piedra  
huesos en la arena / arena en los huesos  
el viento piadoso los confunde  
pierna o piedra han sido

# VIDA, MUERTE Y RESURRECCIÓN DE LA NECRÓPOLIS. La paradoja de una arquitectura que se autoaniquila / Alonso Toledo y Mónica Belevan

“De pronto, todos los muertos dejaron de ser inmortales; ángeles, santos, bestias y demonios regresaron a sus silenciosos sepulcros, [...] Todas las quimeras se vuelven crípticas cuando envejecen. Y generalmente callan.”

Enrique Lázaro, “Palabras de la muerte”

## 1.

**E**l primer problema que curiosamente nos asalta al discurrir sobre la dilemática de la arquitectura funeraria en Occidente es la falta de una aceptación inmediata –acompañada, incluso, por un rechazo automático– a la idea de que el cementerio moderno *pudiera presentar algún problema arquitectónico en primer lugar.*

Aclarando este punto: no es el espacio *físico* del cementerio el que detenta un inconveniente; sino la arquitectura misma del cementerio moderno, *en tanto tema*, la que padece de una inquietante contradicción ontológica. Detectada esta paradoja –y las igualmente paradójicas inercia y desdén social que la escoltan– es que nace este ensayo.

Pero antes de entrar en materia, habrá que reparar en algunos términos y circunstancias históricas relevantes.

## 2.

**El cementerio moderno:** Con este término enmarcaremos a las tipologías de cementerios comúnmente designadas como “cementerios verdes”, “cementerios jardines”, “cementerios parque”, y otras reformulaciones de la misma y monda idea, según la cual, el cementerio



debe leerse como parte integral de la naturaleza, ergo, *no* como una parte integral de la ciudad.

Acotemos aquí que, en términos de la teoría de la arquitectura, estas dos posturas son mutuamente excluyentes. Al fungir la ciudad como un refugio de la naturaleza —y estando definida precisamente por el deseo de no pertenecer a la misma, ni regirse por sus leyes— podemos constatar que, en principio, la *intención* de (re)crear un espacio “natural” es antitética a la *intención* de generar un espacio urbano, el cual sería consecuentemente “anti-natural”.

El referido cementerio moderno tiene sus orígenes en el siglo XIX, a partir del rechazo al cementerio napoleónico, cuyo epítome, el afamado Père Lachaise de París —y su reconocible contraparte limeña, el Presbítero Maestro— encarnan aquella *intención* urbanística de darle a los muertos una polis propia y demarcada que les permita coexistir junto a los vivos.

Bajo la sugestión del romanticismo temprano, el cementerio moderno emergente apela a una concepción del cementerio como ambiente netamente natural, ubicado *ad portas* de la ciudad como lugar de *promenade* e inspiración bucólica.

**El eco-cementerio:** (También conocido como “cementerio ecológico”, o “*green burial*”). Es una manifestación contemporánea más intensa del cementerio moderno, cuyo quid radica menos en su función funeraria que en la satisfacción de políticas ecológicas de apoyo y fomento a la naturaleza.

El eco-cementerio nace por iniciativa del sector privado inglés con el fin de aliviar la incertidumbre sobre el futuro del cementerio, siendo éste un espacio en apariencia condenado a seguir creciendo, archivando cadáveres, y ocupando la tierra que eventualmente le hará falta a los vivos. Lo que plantea este tipo de cementerio es la inhumación en campos rurales, acompañada por la plantación de un árbol sobre cada cadáver para “devolverle” a la tierra el espacio ocupado por los muertos. Los eco-cementerios se sustentan en un interés por controlar y preservar áreas verdes, afianzar valores sociales, y hasta descartar “rituales anacrónicos” de entierro.

Cabe agregar, como término independiente, el límite conceptual al que se puede llevar la *intención* del cementerio moderno, superando incluso al eco-cementerio.

**El cementerio orgánico:** Este término se le asigna a un tipo de cementerio que no solo propone la inhumación en un entorno prístino, sino que prohíbe cualquier manifestación de lo urbano en su entorno. Como ejemplo, tenemos a uno de los cementerios precursores de este campo, el “Fernwood Forever” en California (2004), cuya política exige que los cadáveres sean puestos en cajas biodegradables y enterrados sin ningún recordatorio, suprimiendo por entero su presencia dentro del parque forestal circundante. Los visitantes deben encontrar la posición del entierro con la ayuda de un GPS prestado por la administración del cementerio.

### 3.

Como contraparte directa al cementerio moderno que propende a lo “natural”, encontramos el modelo tradicional que éste rechaza: el cementerio que tiende a lo *urbano*.

**La necrópolis:** Literalmente una *ciudad para los muertos*, el término “necrópolis” es una especificación de la definición genérica de “cementerio”, cuyo propósito radica, justamente, en conformar un espacio arquitectónico destinado exclusivamente para los muertos, *diseñado* por arquitectos vivos, y apelando a las leyes y normas de la arquitectura *para* vivos. La necrópolis implica un intento de transformar a la naturaleza para instaurar un nuevo espacio, una nueva situación, que le sea especialmente propicia al rito funerario.

Las primeras evidencias de una necrópolis datan del período Mesolítico en Europa (12,000-10,000 A.C.), pero ya se conducían antes prácticas funerarias formuladas en conatos de arquitectura: el *homo sapiens* erguía construcciones de piedra durante el Paleolítico Superior (40,000-30,000 A.C.), mientras que el hombre de Neandertal realizaba inhumaciones múltiples en fosas desde el Paleolítico Medio (120,000-60,000 A.C.). Desde este punto en adelante, podemos constatar que hay una práctica arquitectónica (o *paleo*-arquitectónica) consolidada, que se

expresa sobre todo en el género funerario y que evoluciona a la par de las civilizaciones.

El Antiguo Egipto (5000-550 A.C.) es probablemente el mejor ejemplo habido del perfeccionamiento de la necrópolis en tanto metro patrón del grado evolutivo de una civilización: la tumba pasa de ser una mera fosa cavada en la arena, a profundizarse, enladrillarse por dentro, y multiplicar sus celdas internas para contener ofrendas. Durante la Segunda Dinastía (siglo IV A.C.), aparece la *mastaba* de ladrillos con pozos o escaleras conduciendo a cámaras subterráneas; el nicho de ofrendas deviene en todo un templo de piedra, que a su vez termina separándose del mausoleo cuando éste alcanza la forma de pirámide escalonada hacia el fin de la Tercera Dinastía y, por último, la de pirámide de caras lisas, con la Cuarta Dinastía (siglo III A.C.).

**El sepulcro individual:** El fenómeno de la des-colectivización de la necrópolis hacia la tumba individual o familiar comenzó a suscitarse a lo largo del Mediterráneo desde el siglo XII A.C. Los pueblos del Egeo practicaban la inhumación en osarios familiares dentro de grutas, hipogeos excavados o de mampostería, y tumbas bajo cúpulas (como el *tholos* de Apesokari, 2,000 A.C.), alcanzándose la total independización de la tumba en Creta (período Minoico Medio) y en las Cicladas, donde los cadáveres se colocaban individualmente en jarras o féretros de arcilla.

La inhumación colectiva en hipogeos es nuevamente retomada y propagada por los etruscos (siglos VIII-V A.C.), creando necrópolis de hasta 270Ha (Caerne) durante su etapa expansiva. Las tumbas son talladas en roca o erguidas en albañilería cuadrangular o circular en forma de *tumuli* cónicos. El trabajo artístico y arquitectónico de interiores está igualmente muy desarrollado, como lo dejan traslucir las pinturas, relieves y ornamentación interior en general.

**La vía mortuoria:** El imperio romano (siglo I A.C.) retoma con fuerza la inhumación y el arte del sarcófago, estallando una profusión de tumbas y de mausoleos eclécticos, que eran puestos en exhibición. La primera legislación de cementerios se concreta entonces con la Ley de las Doce Tablas, la cual exige que los cuerpos sean depositados afuera del

*pomerium*, posicionando a los monumentos funerarios en múltiples hileras a lo largo de las grandes arterias de ingreso a la ciudad. La necrópolis romana a extramuros se plantea, entonces, no en lugares reservados y contemplativos, sino más bien en zonas transitadas y vivaces (no era raro que los mercaderes emplazasen sus negocios entre tumbas). El rito funerario se ve igualmente reglamentado y convertido en un evento cívico-social, normado desde el último suspiro del agonizante hasta su inhumación.

**Las catacumbas:** Aparecen en Roma hacia fines de la República. Se trata de una tipología alternativa de necrópolis dirigida a las clases bajas y familias de esclavos, consistente en grandes salas abovedadas y semi-subterráneas cuyos muros contenían urnas. Esta modalidad de cementerio contaba con el respaldo político del Estado, cuyo aliciente le permite desarrollarse en una compleja red subterránea de pasajes excavados en piedra volcánica de hasta 25 metros (7 pisos) de profundidad, interconectados entre sí e irradiándose por kilómetros bajo Roma.

La expansión del cristianismo durante los primeros siglos D.C. incorpora numerosas prácticas paisanas de inhumación, a las que superpone su propio simbolismo. El sincretismo alcanzado es tal, que las primeras necrópolis paleocristianas, siendo aun fieles a la tradición romana, alinean sus monumentos funerarios a lo largo de las vías de acceso a la ciudad.

**El camposanto:** A la presencia de sarcófagos y tumbas en las vías mortuorias, se le agrega un elemento nuevo: con el Medioevo, se introducen las reliquias de los santos para que éstos funjan de padrinos, intermediarios y protectores de las almas de los difuntos ahí enterrados. Los camposantos empiezan a erguirse sobre las tumbas de santos o mártires, así como también en torno a reliquias o focos de apariciones beatíficas: ser inhumado dentro de una iglesia implica reposar en un lugar doblemente santo. Y es tan fuerte esta demanda, que con el tiempo se hace necesario establecer rangos y jerarquías, como en lo que toca a las distancias que se observan de la tumba al altar. Con el tiempo, iglesias completas serán reestructuradas como cementerios por la superfetación de sepulturas, práctica que se prolongó hasta el albor de la Revolución Francesa.

**La necrópolis y la polis:** El posicionamiento del cementerio con respecto a la ciudad adquiere una consideración especial a raíz de las guerras, que permitían el ultraje de los camposantos. En vista de esto, se hace un esfuerzo por ubicar al cementerio cerca de las zonas seguras de la ciudad o, en todo caso, dentro del muro perimétrico. Tomás Moro, en su *Utopía*, llega incluso a plantear que los hospitales y camales queden fuera de la ciudad ideal, pero deja al cementerio en su seno.

Si a principios de la Edad Media los cementerios se regían por costumbres bárbaras y romanas –ya fuera ubicando a las sepulturas en plena campaña, en las vías de acceso a la ciudad, o en cuevas sobre las pendientes de cerros cercanos– con el auge del cristianismo la construcción de iglesias al interior de las ciudades conduce el reagrupamiento de los difuntos cerca de las reliquias sagradas urbanas. Durante el siglo VIII, los cementerios rurales son prácticamente abandonados.

Entretanto, el derecho a ser enterrado bajo una iglesia le pertenece solo al clero, aunque con el pasar del tiempo, los nobles y burgueses también lo adquieren. Solo los pobres amontonan sus entierros en torno a la iglesia y no dentro de ella; la ampliación del radio de influencia santa de una iglesia deviene en la base del cementerio cristiano, que aún se encontraba en el campo, y sin muros.

Con la eventual extensión y densificación de los pueblos, las áreas de vivienda invaden progresivamente los alrededores de las villas rurales. El cementerio cristiano, inicialmente libre y en el campo abierto, se ve ahora cercado por aldeas. De modo similar, el cementerio de los pueblos acaba por truncarse, al verse sofocado por las construcciones más modernas. Es entonces que necrópolis y polis vienen a quedar irremisiblemente fusionadas, en gran parte, por falta de una barrera material entre vivos y muertos. La idea de un muro que separe a unos de otros es una decisión política y no religiosa (en Francia, es promulgada por Phillipe-Auguste a fines del siglo XII, dejando fuera del cementerio a las tiendas y las prostitutas). Tomaría tiempo, en todo caso, generalizar esta fisión moral y material.

**La necrópolis y el arte:** Los cementerios de la Edad Media son elementos activos de la vida urbana y fuentes de inspiración artística,

generando una proliferación de construcciones utilitarias, simbólicas y/o decorativas a su alrededor.

A pesar de que la compatibilidad insita del cementerio con un campo ferial o un mercado pueda perturbar al ciudadano moderno, hay que recordar que estos usos complementarios se dieron en sociedades donde lo profano no estaba tan tajantemente dissociado de lo sagrado, en las que se prefería dar óbolos al cementerio que dejárselos a la Iglesia.

Las obras de artistas y arquitectos eran producto de un trabajo colectivo. Según Emile Mâle, los monumentos funerarios entraban en tres categorías: a) los que santificaban el lugar del difunto: cruces, calvarios, capillas, reclinatorios; b) los que presentaban un fin religioso y utilitario: hacinamientos de cadáveres, osarios, *lanternes des morts*, etc.; y, c) los que cumplían una función netamente decorativa: entradas monumentales, la ornamentación del templo dentro del cementerio, etc.

El monumento más recurrente y difundido es, sin duda, la Cruz cristiana. Aparece con frecuencia a partir del siglo XIII y está presente a través del tiempo en distintos países, constituyéndose –por lejos– en el símbolo por excelencia del cementerio.

**La necrópolis y sus amenazas:** En el siglo XVII, la venta y reventa de las mismas parcelas de tumbas es permitida por la Iglesia ante la gran demanda y poca disponibilidad de lotes de entierro. Se vuelve una práctica aceptada el exhumar cuerpos antiguos –aliviándolos, de paso, de sus pertenencias de valor–.

Pese a los paupérrimos estándares higiénicos de la necrópolis –exacerbados por la excavación superficial de las tumbas– ésta sigue siendo usada como sitio para actividades públicas, reuniones sociales y, sobre todo, para prácticas de guerra y arquería. No será sino hasta 1665 que el Parlamento inglés asocie a la Muerte Negra con los cementerios y prohíba las visitas libres.

Con el siglo XVIII se consolida la emergente vocación del saqueador de tumbas, proveedor de cuerpos clandestinos para los curiosos por la anatomía. Y en efecto, no será sino hasta 1832 que la Ley de Anatomía

permita en Inglaterra el uso regulado de cadáveres en beneficio de la ciencia, acabando así con la gran lacra de los cementerios de la época.

Un movimiento de despoblación se da en los cementerios ingleses cuando los campesinos, teniendo el derecho de elegir su lugar de entierro, prefieren ser inhumados en parcelas propias. De otra parte, las guerras de los siglos XVIII y XIX plantearán un nuevo tipo de necrópolis: el cementerio de guerra, donde el soldado es enterrado allí donde cayó.

**La necrópolis napoleónica:** Hacia fines del siglo XVIII, las ciudades del mundo prefieren (otra vez) mudar sus cementerios a las afueras de la ciudad, por considerarlos focos de enfermedad y delincuencia. Pero en su Código de 1804, Napoleón decreta la institución de una nueva tipología de cementerio, nunca mejor ilustrada que por el Cementerio Père Lachaise, ubicado en las afueras de París. Con el propósito de impulsarlo, se le trasladan tumbas de famosos e intelectuales. La idea tiene gran acogida, y la mayoría de países europeos aceptan el modelo sin demora, España incluida, a partir de lo cual se encarga la construcción de un cementerio a la nueva usanza en la ciudad de Lima.

El Cementerio Presbítero Maestro, fundado hace exactamente 200 años, es una fiel adaptación del patrón napoleónico. Está inspirado en una concepción sumamente urbana, a partir de la cual se plantean jerarquías internas viales y formales para la correcta organización y administración del espacio interior, permitiendo la exhibición ordenada de los monumentos funerarios.

El asunto aún irresuelto de las epidemias, junto al romanticismo floreciente –de sesgo mal que bien agreste– dan pie, durante las primeras décadas del siglo XIX, al deseo de tratar a la necrópolis tradicional como un espacio menos urbano y más natural, apelando a la “sabiduría rural” y al encanto del campo como espacio de contemplación y armonía con la naturaleza. Éste es el momento crítico en el que el cementerio deja de ser una necrópolis y abandona el deseo o *intención* de constituirse en un espacio arquitectónico, diseñado *ad hoc* para los muertos; un espacio que emule a la ciudad y no a su ausencia.

#### 4.

El objetivo subyacente a la reseña cronológica de la evolución de la tipología del cementerio no radica en inculcar erudición, sino en mostrarnos que el tema nos presenta con un haz de consideraciones –arqueológicas, sociológicas, históricas, geográficas, políticas, ni qué decir artísticas y arquitectónicas– cuyo conocimiento es cimiento indispensable para nuestra tesis. Lo que se ha querido, entonces, es sentar las bases explicativas de la paradoja ante la cual nos encontramos. Pretendemos, pues, que se entienda lo siguiente:

1. *La necrópolis y el cementerio moderno son antagonicas y antitéticas.*

La intención de crear un espacio para la muerte es cortantemente opuesta a la de insertar a la muerte en el espacio ya creado de la naturaleza.

2. *La necrópolis, a diferencia del cementerio moderno, tiene una necesidad ontológica del ejercicio de la arquitectura.*

Si la arquitectura se origina con la tumba, entonces la creación de espacios para la muerte está enraizada en los umbrales mismos de la profesión. En la Antigüedad, los logros arquitectónicos se fustigarón a partir de las necesidades planteadas por los rituales funerarios; la necrópolis representó el trabajo más fundamental para el ejercicio de los primeros arquitectos.

3. *El cementerio moderno no es más que un minúsculo eslabón en el marco de la evolución de la arquitectura funeraria, en el que predomina la necrópolis.*

Si observamos que las primeras construcciones funerarias datan del Paleolítico Superior, los dos siglos en los que han venido explorándose las nociones del cementerio moderno representan menos del 0.5% del recorrido evolutivo de la tipología.

4. *La aceptación del cementerio moderno implica el abandono de los conceptos y factores milenarios que lo han forjado a lo largo de toda su historia.*





Insistimos en recalcar el punto de inflexión que surge al cambiar la concepción del cementerio: variables casi atávicas, como la excelencia ritual, la aceptación de la muerte, las jerarquías sociales, el fomento del arte, el deseo de garantizar el bienestar en el más allá, etc., son paulatinamente remplazadas por el bienestar de los árboles, el ocio, y la factibilidad empresarial.

La paradoja de la arquitectura que se autoaniquila es que la línea evolutiva del cementerio, en tanto pieza elemental de la arquitectura a través del tiempo, apunta a su propia extinción. Como ilustramos con el ejemplo del cementerio orgánico, la realización de un cementerio hoy en día puede prescindir por entero de la labor del arquitecto; siendo el caso que, durante siglos, el diseño de cementerios fue algo que la arquitectura no pudo ni quiso relegar.

## 5.

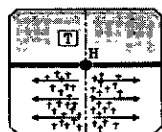
Pero el propósito de este ensayo no es la simple detección de esta paradoja. Un análisis tipológico es suficiente a la hora de verificar que la línea evolutiva del cementerio puede ser racionalizada y estudiada, permitiendo una crítica objetiva de cada etapa. En los ejemplos repasados, podemos descubrir una serie de elementos de composición arquitectónica que se repiten con constancia en todas las fases de la evolución del cementerio como necrópolis y que son, a saber, los siguientes:

 **El borde:** El borde constituye una barrera que separa los límites del cementerio entre el “mundo de los muertos” y el “mundo de los vivos”. A menudo asume la forma de un muro perimetral alrededor de la necrópolis, pero hay instancias en las que, por el contrario, se trata del mismísimo perímetro de la ciudad.

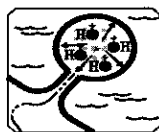
 **El camposanto:** Existe una noción más o menos explícita de que un cementerio *no puede estar en cualquier parte*, sino que hay un lugar existente que tiene vocación de camposanto; un *axis mundi* que justifica la instauración de un cementerio en él. (Cabe acotar que el mismo principio se rige en la fundación mítica de las ciudades de la Antigüedad).

- La **arteria**: Todo cementerio tiene un recorrido de valor iniciático por el cual uno, siendo ajeno a la necrópolis, puede acceder a él y recorrerlo internamente.
- **H** El **hito**: Existe en todos los casos un elemento que rebasa un propósito utilitario, cumpliendo una función simbólica de comunicación, apelación o transmisión de información.
- [**T**] El **templo**: Es el espacio interior donde se escenifican los rituales funerarios.
- La **jerarquía**: Es común que la forma en que está dispuesto un cementerio en su interior obedezca a alguna jerarquía brindada por un cierto orden religioso, económico o social.
- La **tumba**: Parte indispensable del conjunto; es la pieza base que será ordenada dentro del camposanto, bajo cierta jerarquía, para monumentalizar la presencia particular de un difunto.

Veamos a continuación una secuencia de ejemplos de tipologías en distintos estados de evolución:



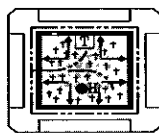
Cementerio romano  
≈ siglo II D.C.



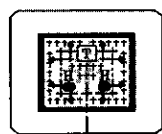
Cementerio colla  
≈ siglo XII-XIII D.C.



Cementerio paleocristiano  
≈ siglo V D.C.



Cementerio urbano francés  
≈ siglo XVI D.C.



Cementerio napoleónico  
1810 D.C.



Cementerio orgánico  
2000 D.C.

No dudamos en considerar al último de estos diagramas –correspondiente a la dirección que ha tomado el cementerio moderno– como una desviación irregular en la línea evolutiva del cementerio, y por ende, como a una suerte de *mutación*. Los elementos compositivos de una necrópolis no pueden simplemente desaparecer sin ser antes remplazados por otra secuencia correcta.

## 6.

Cabe acotar que la autoaniquilación de la arquitectura en el cementerio moderno no es de modo alguno análoga a su *virtualización*. Al encontrarnos en una época en la que muchas tipologías arquitectónicas han tendido a dejar la realidad física a un lado, asumiendo avatares intangibles (como por ejemplo, espacios para realizar negocios devenidos en páginas *web*, espacios de socialización convertidos en servicios de *chat*, espacios de entrenamiento permutados en programas de simulación, etc.), debemos trazar una línea clara entre extinción y virtualización.

El quid del asunto está en que la materia prima del cementerio –puntualmente, el cadáver– sí se ha “virtualizado”, en gran medida gracias a la creciente popularidad de la cremación. Si los restos físicos del difunto hoy derivan en cenizas –que a menudo no son ni guardadas, sino esparcidas– resulta natural pensar que la intangibilidad del cementerio (y en este caso, la del mar, el viento o el árbol donde puedan esparcirse las cenizas) es coherente.

Sin embargo, el proceso de virtualización implica necesariamente la sustitución de algo físico por algo más sutil. Si el cadáver físico ha sido remplazado por cenizas que se vuelven impalpables al momento de ser liberadas, entonces la tumba –en tanto receptáculo original del cadáver– también tendría que contar con una contraparte virtual que recoja y conmemore a las cenizas. Ello no obstante, hay que concluir que la tumba en el cementerio moderno *carece de tal contraparte*. El mundo, o la naturaleza, no pueden considerarse como tumbas virtuales, pues esto violaría el principio primordial de toda tumba, consistente en dejar una huella única y perceptible que dé fe de y conmemore a la vida del difunto.

El propósito de una tumba radica en combatir la indiferencia de la naturaleza e imponer una evidencia allí donde naturalmente no la habría. El cementerio orgánico no es la virtualización de una tumba: sencillamente no es una tumba.

## 7.

- A. ¿Cómo puede, entonces, ocurrir que uno de los temas más fundamentales de la arquitectura tome un giro repentino hacia la extinción?

Hemos constatado que este giro sí se ha dado, pero su porqué es algo más curioso. Para aproximarnos a la respuesta, sugerimos formularle un corolario a la pregunta inicial.

- B. ¿Cómo puede ser que la extinción de una forma casi vestigial de arquitectura, como lo es la necropolitana, se acepte con tal pasividad?

## 8.

El valor fundamental de la necrópolis en tanto arquitectura recae en lo apropiada que ésta resulte a la hora de albergar satisfactoriamente al rito funerario, tanto en el sentido práctico como en el simbólico. La arquitectura del cementerio es por ende cuasi escenográfica, pensada con el propósito específico de brindar todos los medios necesarios para llevar a cabo un rito teatral. Para medir lo adecuada y pertinente que es la arquitectura de la necrópolis dentro de una sociedad, basta con analizar las formas y complejidades de sus ritos, así como la seriedad e intensidad con las que se los vive.

Asumir que existe hoy una postura unificada de la sociedad peruana que acepta en unísono la extinción o autoaniquilación de la necrópolis, implicaría asumir una homogeneidad ritual contra la cual ésta se mediría, reprobando. Muy al contrario, la sociedad peruana de hoy abraza un espectro sumamente amplio de ritos funerarios heterogéneos y polarizados, que oscilan desde los muy tradicionales y folklóricos, hasta los extremadamente laicos.

La tendencia a lo folklórico se concentra, naturalmente, en el interior del país, donde aún se preservan varios componentes de las tradiciones fúnebres precolombinas, sobre todo en lo que se refiere a la veneración del difunto y a su tácito involucramiento en la vida cotidiana. Un vistazo al interior del país revelará de inmediato que las necrópolis tradicionales del campo son notablemente distintas a los cementerios modernos y ecológicos de la capital. Esta dicotomía e incompatibilidad entre lo tradicional-rural y lo moderno-urbano llega a ser tan marcada que hasta los negocios de cementerio-jardín han desistido en su mayoría de incursionar en muchas ciudades del interior.

Los ritos que sobreviven en las zonas descentralizadas del país –que de por sí, constituyen una fuente vasta para estudios pormenorizados– resultan sumamente ajenos, en la práctica, a los de la sociedad “moderna” limeña; del mismo modo en que la indiferencia general ante la pérdida de la necrópolis en Lima le resultaría extraña a la sociedad tradicional del interior.

Por ello, resulta importante entender que la extinción tipológica de la necrópolis es un fenómeno que fragmenta a la sociedad en hemisferios tan opuestos e irreconciliables como aquella oposición arquitectónica entre el cementerio creado con la *intención* de generar un espacio para los muertos y aquél otro, fundado con la *intención* de insertar al muerto dentro un espacio ya creado.

## 9.

Resulta entonces tentador formular lo siguiente: que mientras la población *rural* conforma el hemisferio de la sociedad en el que aún perdura la noción *urbana* del cementerio como necrópolis, la población *urbana* es la que gravita hacia la forma *ecológica* del mismo.

Debemos, empero, subrayar el error de este enunciado, en la medida en que no existe una *equivalencia* entre la necrópolis favorecida por la sociedad tradicional y el cementerio moderno favorecido por la sociedad urbana. La necrópolis, recordémoslo, plantea la *creación* de arquitectura para los rituales funerarios; sea ésta en la ciudad, en el

campo, u oscilando entre los dos (como ha ocurrido incesantemente a lo largo de su azarosa historia evolutiva). El cementerio moderno, en cambio, plantea la *ausencia* de arquitectura —la “no-arquitectura”— para los rituales funerarios (o para su ausencia). En otras palabras: el cementerio moderno no es *recíproco* a la necrópolis, sino que implica su *eliminación*. Si detectásemos en el cementerio moderno una transformación o un remplazo de los elementos de composición de la necrópolis, podríamos entender que estamos ante su evolución. Ello empero, la eliminación repentina de casi todos sus elementos es un indicio de que estamos —valga la ironía— presenciando su agonía.

## 10.

Veamos las dos caras de la moneda mediante una breve comparación ilustrativa entre las formas y detalles arquitectónicos de una necrópolis tradicional típica de la sierra y un cementerio moderno de la capital, hoy en día.

### i) Los cuarteles de nichos

En la sierra, los cuarteles de nichos son nombrados por santos que apadrinan a las almas de los difuntos (“*San Bartolomé, Santo Domingo*”, etc.). Hacen uso irrestricto del color. El cuartel de nichos se lee como la sumatoria de los nichos individuales que lo componen.

En Lima, los cuarteles de nichos son nombrados por coordenadas (“*3Q*”, “*4H*”, etc.). Tienden a ser de colores estrictamente claros. El volumen se lee como un objeto autónomo y minimalista.

### ii) Las lápidas

En la sierra, tienden a ser personalizadas según la capacidad económica del difunto, a menudo presentando bajorrelieves escultóricos. Se les antepone una compuerta de vidrio tras la cual los familiares pueden colocar, a modo de vitrina, un *memento mori* para el difunto. Comunican los datos del difunto, junto con fotos, simbología religiosa y epitafios, el más recurrente de estos siendo: “No estoy muerto. Moriré el día en que me dejen de visitar.”

Las lápidas en Lima acostumbran a ser rigurosamente estandarizadas. Comunican los datos del difunto, con un ícono de la religión a la que perteneció. Cualquier otra adición está prohibida como política de empresa. Una lápida en Lima es tan informativa como un DNI. Carecen de un lugar donde dejar ofrendas, fuera de un pequeño receptáculo para eventuales flores.

### iii) Las tumbas

En la sierra, tienden a ser muy personalizadas, buscando siempre un valor artístico que las diferencie de las demás (desde la cruz en fierro forjado hasta la tumba artesanalmente esculpida y pintada). Se posicionan dentro del cementerio de acuerdo a un sistema de jerarquías (por ubicación, por tamaño, por valor artístico, etc.).

Al igual que las lápidas, las tumbas en Lima tienden a ser estandarizadas, “minimalistas” e inalterables. No admiten jerarquías: hay casos en los que hasta un mausoleo familiar es indistinguible de una tumba individual.

Esta comparación nos permite visualizar el contraste real entre la necrópolis y el cementerio moderno. Mientras que la primera toma forma en función a la práctica de los rituales que se conducen a su interior, el perfil de la segunda responde a un código completamente disímil de rituales, o mejor dicho, a la coherente debilitación de los mismos.

## 11.

Un arquitecto limeño, autor de uno de los principales cementerios-jardín de la ciudad, nos comentó en una entrevista que el “concepto” detrás de su cementerio fue el de *eliminar la presencia del muerto al visitante*. Pero son precisamente los grandes temas del rito fúnebre —el miedo y la melancolía, el desasosiego y la protección, la esperanza, la aceptación, el sacrificio y el amor— los que sustentan la vigencia y supervivencia de la arquitectura funeraria. ¿Dónde está el espacio para tratar estos temas en el cementerio moderno? ¿Dónde queda aquella escenografía que hace que un ambiente sea especial para recordar, orar, llorar y ofrendar? Si estos temas se extinguen, desde luego que los seguirá su arquitectura.

## 12.

La debilitación del rito fúnebre que genera la extinción de la necrópolis no es, empero, un fenómeno que domine a la totalidad de la población urbana actual. Persisten aún muchos ritos urbanos de gran escala que se han mantenido fieles a su evolución significativa y simbólica en sociedades modernas. Probablemente el caso más representativo de esto sea el Día de los Muertos en México, fecha que es festejada con un fervor descomunal por familias, trabajos y colegios. Los cementerios urbanos se mantienen vigentes al llenarse de visitantes que van a pasar el día con los protagonistas de la festividad.

Según el tanatólogo Philippe Ariès, la época en la que nos encontramos tiende a enfrentar a la muerte a través de la negación de su gravedad, recurriendo incluso para ello a la comedia. Esto se confirma como cierto al apreciarse la cobertura mediática que se le da al tema, con fines diversos que van desde la curiosidad ingenua hasta el interés morboso.

A nivel local, recordemos que Lima Metropolitana representa una yuxtaposición de modernidad laica y tradición folklórica, y que los cementerios clandestinos en los perímetros de la capital opacan con creces a los jardines verdes en cuanto a tamaño y riqueza cultural.

## 13.

Volvamos, pues, a la pregunta B: ¿cómo puede ser que la extinción de una forma casi vestigial de arquitectura, como lo es la necropolitana, se acepte con tal pasividad?

La arquitectura que se autoaniquila está lejos de contar con el apoyo ideológico de las masas: se concentra solo en sectores cuyos rituales están tan diluidos que ya no se comprende el propósito fundamental de la necrópolis. La facilidad con la que esto puede percibirse no es, en todo caso, lo suficientemente representativa como para diagnosticarle una muerte segura a la necrópolis. Aún así, vemos que el cementerio moderno existe y que se *reproduce*, con casi dos siglos de creciente aceptación, mientras que la necrópolis es vista cada vez más como algo anacrónico y sin vigor para el presente.



#### 14.

A. ¿Cómo puede, entonces, ocurrir que uno de los temas más fundamentales de la arquitectura tome un giro repentino hacia la extinción?

A nuestro parecer, el estancamiento tipológico de la necrópolis es el gran responsable de su falta de fuerza, y lo que ha dado pie a que una aberración como el cementerio moderno pueda remplazarla con tal facilidad. Desde el cementerio napoleónico, la necrópolis no ha dado ni un solo paso evolutivo importante, mientras que antes, su presencia dependió de la constante reinvencción inducida por factores doctrinarios, geopolíticos, socioeconómicos y hasta sanitarios. La necrópolis se ha quedado congelada en el tiempo, con un soporte de vida compuesto de tradiciones y creencias que hoy se considerarían anecdóticas.

El mundo y sus costumbres han cambiado enormemente desde que se concibiera el Cementerio Presbítero Maestro. La religión ha tenido que cederle poder de decisión a la economía, la cremación eventualmente remplazará a la inhumación como tratamiento estándar de entierro, las ciudades han crecido a escala megapolitana, y la antigua inmediatez con la que podía reconocerse la utilidad de mantener a los muertos cerca, se vuelve cada día más remota.

Si la sociedad tiende al ofuscamiento del significado, la necrópolis tendría que reinventarse para afirmar su importancia. Si los ritos fúnebres propenden a diluirse, la necrópolis tendría que estudiar qué rituales permanecen en uso para reconfigurarse en función de ellos. Si la propia arquitectura contemporánea tiende a lo virtual, la necrópolis debería explorar de qué maneras puede valerse de nuevos recursos para mantenerse actual. Insistimos en que el cementerio moderno no es una evolución correcta ni respetuosa de la necrópolis milenaria, sino un mero placebo que se nutre de la banalidad, apoyándose en argumentos ecológicos que de ninguna forma deberían eclipsar al denostado propósito ritual que subyace a la creación de este espacio.

#### 15.

Cinco fallas graves del cementerio moderno sustentan la necesidad de catalizar la evolución de la necrópolis:

### **1. El desatino de la tumba moderna.**

El propósito fundamental de una tumba es la conmemoración y testimonio a perpetuidad de la vida singular de un difunto. El que la tumba moderna se manifieste como una lápida escueta, estandarizada y —lo que es peor— cerrada ante la iniciativa de individualización, *representa exactamente lo opuesto*. La tumba responde a una función instintiva que, incluso en el más flamante de los cementerios, se expresa mediante la proliferación de *graffitis*, calcomanías, y demás intentos —a menudo tan ingeniosos como desesperados— por distinguir a una tumba por sobre las demás.

### **2. La pérdida del arte funerario.**

El cementerio, que ha servido como foco para la expresión artística durante siglos, pierde por completo su aliciente artístico en su tipificación moderna. Recordemos que hasta esta última mutación buscó, en sus orígenes, entonar con el encanto idílico de un cierto tipo de romanticismo.

### **3. La virtualización del cadáver.**

La cremación en Lima ha cobrado un protagonismo innegable dentro de las clases más pudientes, por ser la solución más práctica a la hora de inhumar a un difunto y mantener y visitar su tumba. A las clases medias-bajas les resulta bastante más económico que comprar un nicho y costear el servicio de entierro. El cementerio moderno trata (y mide) con la misma vara a nicho, tumba, mausoleo, cinerario y osario, como si la misma cosa fueran, en vez de reconocer la evolución natural de la tumba y de su jerarquía en el camposanto.

### **4. El fracaso del cementerio “infinito”.**

La mayoría de los cementerios antiguos de Lima se encuentran sobre-densificados y deteriorados, convertidos en un lastre económico para las municipalidades. Su fracaso puede y debe rastrearse al punto de su concepción “infinita”, que no considera un punto real de saturación para el cementerio, lo cual obliga a soluciones peregrinas que terminan

por menoscabarlo. Aquellos cementerios planteados muy en las afueras de la ciudad serán eventualmente absorbidos por la urbe, viéndose forzados a encarar –en un futuro aún no contemplado– que, una vez agotados los cupos, recibirán cero ingresos y penderá sobre ellos una eternidad en pagos por mantenimiento.

### **5. La enajenación del culto al muerto en la vida moderna.**

Pese a que hoy el rol simbólico del cementerio en tanto *memento mori* ya no basta a la hora de reconocerlo como un espacio útil dentro de la polis, la banalidad a la que alude Ariès es solo una manifestación más del constante interés que siempre excitará la muerte en el hombre. El cementerio moderno incurre un grave error al permitir que la muerte sea escondida o disimulada, en vez de abordada con sinceridad.

## **16.**

Seguidamente, presentaremos cinco propuestas conceptuales que sugieren formas en que la necrópolis podría mantener vigencia a partir del análisis realizado:

### **A. La individuación de la tumba**

- En vez de ser colectivas, “minimalistas” y estandarizadas, las tumbas de un cementerio deberán volver a ser individuales, y tendrán que maximizar su carácter único e independiente, valiéndose del arte.
- Las tumbas deberán volver a ser tratadas como escenarios donde puedan potencialmente observarse los rituales de visitación (lectura, ofrenda, oración). Aunque el sector más laico de la población no celebre esos rituales con ahínco, la tumba debe satisfacer al caso más exigente –y viceversa–.
- El “nicho-vitrina” descrito arriba, tan común en la sierra peruana, deberá ser readaptado a la ciudad, permitiendo que cada difunto cuente con uno o más *mementos* en exhibición periódica. Así, errar por un cementerio puede devenir en un auténtico paseo por el

tiempo, en un vistazo a la sumatoria de gente que conformó a una sociedad en el pasado.

- Así, el *promenade* bucólico que engendró al cementerio moderno bajo la égida incipiente del romanticismo podrá ser retomado con el mismo fin contemplativo; encontrando en el camino –por poner un ejemplo– una tumba con un monóculo, otra con una camiseta deportiva, otra con una condecoración y allende, alguna acompañada por una botella vacía. Tal paseo se constituiría en una actividad nutricia tanto para el especialista como para huestes de generaciones futuras.

### **B. El archivo virtual**

- La necrópolis debe reconocer la creciente tendencia a la cremación y proponer nuevas formas de archivar los restos físicos de los difuntos, ahora que son casi intangibles. Esto puede incluir reconocer al cinerario como una pieza artística digna de exposición (a diferencia del cementerio moderno, que por lo general atina a darle el mismo tratamiento que a un ataúd), o explorar el rol del columbario (edificio para almacenar cinerarios) como parte del conjunto.
- Existe otro componente virtual, posible solo hoy en día, que forma parte del legado del difunto y que debería de archivar en el cementerio: nos referimos a la información. La necrópolis deberá ser no solo un espacio en el cual guardar los restos físicos de una persona sino también un sitio donde uno pueda encontrar la información biográfica de sus ancestros. Al momento de entregarle a la necrópolis los restos físicos de una persona, la información de su vida, incluyendo fotos, videos, escritos, recortes de periódico, etc., podrá ser cedida para hacer del cementerio un verdadero archivo, garantizando, de otra parte, la recordación de la persona.
- La idea de un “cementerio virtual” ha sido recientemente explorada (en el cementerio de San Pedro en Medellín, por ejemplo), y deberá ser una parte esencial de la necrópolis futura.

### C. El cementerio “finito”

- La necrópolis deberá considerarse, por primera vez en su historia, como un lugar de capacidad finita *ab initio*. Esto implica un cambio en la mentalidad empresarial que actualmente rige su concepción: en vez de depender de la venta de espacios para generar ingresos, deberá poder preverse exactamente cuándo se saturará para –en función de eso— desarrollar sobre esto una nueva actividad que aporte a la ciudad. El servicio de cremación, al igual que la inclusión de un centro de consultas biográficas (“cementerio virtual”), serían buenos ejemplos de esta política.

### D. La inserción del cementerio en la ciudad

- De nada servirá que la necrópolis recupere su valor ritual, artístico, contemplativo, pedagógico y económico si es que se mantiene oculta en la periferia de la ciudad. El cementerio deberá ser *urbano*.
- La historia ya nos ha enseñado que el intento de situar el cementerio a extramuros termina en su asimilación espontánea cuando la urbe crece, a menudo agarrotándolo. La necrópolis deberá evitar esto concibiéndosela como *parte integral* de la ciudad. El valor mismo de la necrópolis como *memento mori* a escala urbana fortalecerá los motivos por los cuales se plantea reinventar la tipología.

### E. La necrópolis como equipamiento urbano

- Al ser una parte integral y cotidiana de la ciudad –y por ende, de la sociedad– el cementerio deberá buscar formas en que pueda funcionar como equipamiento urbano. Esto cumple dos propósitos: a) reforzar la utilidad y vigencia del cementerio dentro de la urbe, e b) integrar una actividad económica como parte del concepto de “cementerio finito” que le genere ingresos indefinidamente.
- La necrópolis podrá ser:
  - Un espacio de esparcimiento, atando la función de parque recreativo con áreas verdes del cementerio;  
“Voy a pasear el perro al parque [del cementerio].”

- › Un espacio para la cultura, incorporando la función de museo y salas de exposición con la temática funeraria y el “cementerio virtual”;  
“Voy a buscar unos datos al centro de información [del cementerio].”
  - › Un espacio de culto religioso, uniendo la función de parroquia e iglesia con los templos;  
“Voy a oír misa a la iglesia [del cementerio].”
  - › Un espacio que albergue oficios selectos, aunando a las tiendas de flores y marmolerías con su uso funerario;  
“Voy a comprar lirios en la florería [del cementerio].”
  - › Un espacio –evidentemente– de uso funerario, ligando múltiples funciones dentro de una misma línea de trabajo;  
“Voy al velorio en el tanatorio [del cementerio] y luego al entierro [ahí mismo, en el cementerio].”
- La necrópolis, así, permitirá situaciones de conjunción artística, política y social, al ser el único espacio urbano que invite tan abiertamente a la confluencia de estas actividades:
    - “Murió el antiguo presidente, será velado en el cementerio, y durante todo el mes, las salas de exposición del mismo serán temáticas de su vida.”
    - “Este mes, el parque de exposición del cementerio exhibirá la obra de todos los pintores famosos enterrados en él.” †<sup>1</sup>
  - El rechazo inicial que podría generar un cementerio se verá así subsumido y neutralizado, al mostrar caras insospechadas de la necrópolis que cuenten con la aprobación de la sociedad.

<sup>†1</sup> Resulta imposible dejar pasar este punto sin hacer mención al Forest Lawn Memorial Park, un cementerio-parque creado a principios del siglo XX que se hizo conocido por complementar su programa con velatorios (es el primer cementerio en hacerlo), parques temáticos, salas de arte, capillas de boda, etc., por lo que fue popularmente bautizado como el “Disneylandia de los cementerios”.



Estos cinco pilares conceptuales comprenden nuestra propuesta sobre cómo debería de re-inventarse conceptualmente la necrópolis, proporcionando un nuevo modelo que pueda aplicarse no solo en Lima sino a nivel global.

## 17.

Esta propuesta conceptual podrá sustentar la definición de una nueva tipología de necrópolis que sea coherente con la línea evolutiva anteriormente descrita. La recurrencia de los mismos elementos compositivos (el borde, la arteria, el camposanto, el hito, la jerarquía y la tumba) nos permite inducir cuál es la tendencia evolutiva por la que proseguiría el cementerio. Así:

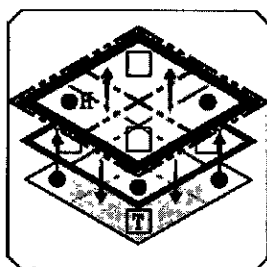
**El borde** tiende a consolidarse alrededor de la necrópolis, confiándola; y no alrededor de la polis, protegiéndola. A raíz del deseo de reinsertar al cementerio en la ciudad, parecería natural conservar y consolidar su perímetro, definiendo un espacio interior –al interior de la ciudad– como en el caso de cualquier otro edificio.

**La arteria**, vía de los vivos en el mundo de los muertos, tiende a diluirse y, seguidamente, a ramificarse en el cementerio napoleónico. En vista de la confluencia de actividades planteadas para la nueva necrópolis, la arteria debería consolidarse como una red de caminos que cubran todo el cementerio, desde el borde hasta su centro.

**El templo y el hito** se mantienen constantes a lo largo de la evolución del cementerio, pero en esta reformulación deberán de enfrentar la competencia de otros focos de interés generados por las distintas funciones.

La **jerarquía** deberá, por ende, jugar un rol definitivo a la hora de articular, junto con **la arteria**, el mayor número de funciones con sus respectivas actividades rituales, semi-rituales y banales, las cuales no son necesariamente compatibles entre sí.

Si concebir a la nueva necrópolis como una superficie no basta para resolver su mayor complejidad funcional, que su verdadero salto evolutivo le implique ser concebida como un volumen de espacio y no como el área de un terreno.



**Necrópolis urbana**  
siglo XXI D.C.

Todo esto, sin embargo, no es sino el punto de partida para una arquitectura todavía especulativa que busca adelantarse a proyectos de momento inaccesibles. La introspección ha llegado hasta aquí con el único propósito de explorar a cabalidad un tema al que el arquitecto tiene mucho que aportar.

## 18.

Para concluir, la búsqueda de la necrópolis futura no solo requerirá vencer obstáculos sociales sino también barreras legislativas. Hasta el año 1994, todos los cementerios de Lima eran administrados por las municipalidades. Es recién a partir de la implementación de la Ley N° 26298 que se permite el ingreso de la empresa privada a este negocio, lo que abrió las puertas a la importación del cementerio-jardín moderno



por sobre la necrópolis tradicional. Esta llamada Ley de Cementerios y Servicios Funerarios parece haber sido redactada en oposición *ad hoc* a todas las propuestas de la nueva tipología de cementerio aquí expuesta:

- |                                  |   |
|----------------------------------|---|
| Título II, cap. I, artº 4º y 15º | Los terrenos dedicados a cementerios deberán ser “única, exclusiva e irrevocablemente destinados a este fin”.           |
| Título II, cap. I, art. 5º       | No se podrán conciliar las actividades de crematorio y parque de ningún tipo.   |
| Título II, cap. I, artº 15, b    | La superficie de un cementerio no podrá ser menor a 5Ha.  |
| Título III, cap. II, art. 44º    | Los velatorios deberán guardar una distancia mínima de 150m a establecimientos de educación, recreación, esparcimiento. |
| Título III, cap. II, art. 46º    | Está prohibido mezclar la actividad de un velorio con cualquier otro negocio, incluyendo florerías o cafeterías.        |

El pensamiento crítico y analítico requerido para revelar y resolver paradojas debe de aplicarse con idéntico rigor a todas las áreas de trabajo. Este último punto es un llamado a no desatender la responsabilidad del arquitecto que se limita al planeamiento de muros, sin preguntarse por las reglas dentro de las que se desempeña.

#### BIBLIOGRAFÍA

ARIÈS, Philippe. *El hombre ante la muerte*. Madrid: Taurus Ediciones, 1999 [1977].

AUZELLE, Robert. *Dernières Demeures*. París: Imprimerie Mazarine, 1965.

BASSETT, Steven (editor). *Death in Towns: Urban responses to the dying and the dead, 100-1600*. Londres: Leicester University Press, 1995 [1992].

GILI, Mónica (editora). *La última casa*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1999.

LÁZARO, Enrique. "Las palabras de la muerte". Barcelona: Medio Maravedí, 1999.

MILLONES, Luis y Wilfredo Kapsoli (compiladores). *Memoria de los Ancestros*. Lima: Editorial Universitaria URP, 2001.

MOYERS, Bill y Joseph Campbell. *The Power of Myth*. Nueva York: Doubleday, 1988.

WALTER, Tony. "Select Committee on Environment, Transport and Regional Affairs Memorandum". Diciembre, 2000.

<http://www.parliament.the-stationery-office.co.uk/pa/cm200001/cmselect/cmenvtra/91/91m48.htm>



## SALTOS MORTALES / Fernando Ampuero

**N**o creía en el perdón, pero sí en el olvido que nos concede la muerte.

Si alguien lo ofendía, tramaba enseguida la manera de matarlo. Su problema, digámoslo de una vez, era un asunto de amor propio: no soportaba la menor humillación. Así que, por dirimir tales vergüenzas, mató a varios (entre ellos, un pariente).

Tres muertes le bastaron para labrarse una reputación.

– ¡Paolo es bravo! –decían los vecinos de Los Barracones, barrio pendenciero del puerto del Callao, donde la policía solo entraba con tropa fuertemente armada.

Él, en realidad, se llamaba Andrés, pero le decían Paolo por su parecido físico con el famoso futbolista Paolo Guerrero. Era un mulato alto y bien plantado.

El carácter de Paolo fue hechura de Los Barracones. “Aprendí a contar oyendo los balazos en mi vecindario”, bromeaba a veces, y no estaba exagerando.

A los once años, por ejemplo, vio morir a su padre. Mientras ambos almorzaban en la cocina, una bala perdida se coló por la ventana. Su padre lo miró a los ojos y soltó un gruñido; luego, hundió la cabeza sobre su plato de sopa, que se tiñó de rojo. Su madre no estaba en casa: cumplía sentencia en Santa Mónica. Condenada en un principio a quince meses por vender PBC al menudeo, le habían estirado la pena por degollar a dos reclusas que intentaron ultrajarla. Le tomaría unos veinte años pisar otra vez la calle.

Hijo único, Paolo quedó prácticamente huérfano y se mudó a casa de su tía Ruby, la hermana menor de su madre. Ruby estaba casada con el tío Jorge y no tenía hijos. De los once a los quince años, el niño sintió por primera vez que vivía en familia. Más tarde, su tío, carpintero de oficio, le pidió que abandonara el colegio y tentara un empleo. Paolo quería ser acróbata. Era un muchacho ágil (“como gato techero”, decían), y solía dar carreritas y saltos mortales en los semáforos. Su público, una fortuita fila de automovilistas detenidos por la luz roja, recompensaba aquella gimnasia con propinas.

– Mala idea –le dijo el tío–. Ese limosneo tuyo no tiene porvenir – y sugirió el trabajo de albañil. Paolo se negó y comenzaron las reyertas. Fueron años de peleas.

Una tarde, en que el tío regresó inesperadamente temprano a casa en busca de unas herramientas, encontró a Paolo copulando con su esposa. Los vecinos oyeron una tromba de gritos y de pronto un gran silencio. El tío acabó con un punzón en la garganta.

Ese fue el primer asesinato de Paolo. Nunca se encontró el cadáver del tío, fondeado en un cementerio clandestino, y Paolo, que empezó a convivir con su tía, a quien embarazó dos veces, terminó por acatar el consejo del difunto: salió a buscar un nuevo empleo.

El nuevo empleo, a decir verdad, lo encontró a él.

Esto sucedió no bien asesinó a dos jornaleros del tío que reclamaron por el jefe ausente. Wilbur, un amigo del barrio, le dijo ese día que servía para sicario.

– Se gana bien –comentó–. Cien dólares por *encarguito*. A veces más. Es cuestión de verle la cara al cliente. No es difícil.

– No lo parece –repuso Paolo–. ¿Pero dónde consigues clientes?

– En todas partes. Claro que si quieres ver un sitio que está lleno como un mercado, ven conmigo a mi trabajo.

– ¿A la calle Azángaro?

– Sí.

– Creí que allí solo falsificaban documentos.

– Te equivocas –sonrió el amigo–. Allí arreglan de todo. Y además está a una cuadra del Palacio de Justicia, una zona con gente desesperada.

– ¿Qué quieres decir?

– Hay tipos que arrastran juicios por años y que ya no tienen cómo pagar a su abogado. Un accidente o un asalto con muerte trágica les solucionan la vida.

– ¿Tú sabes de sicarios que ligan clientes en esa calle?

– Claro.

– ¿Y cómo hacen?

– Alguien corre la voz. Después, los interesados llegan y te preguntan.

No voy a referir todos los *encarguitos* de Paolo. A estas alturas, suman veintidós. Casi todos fueron trabajos rápidos y limpios, sin mucho ruido. Solo tres de ellos han figurado en la prensa de cincuenta centavos, en notas pequeñas; del resto nunca se supo.

Pero vale la pena dar cuenta de su primer caso. Cobró por éste 500 dólares, de los cuales se embolsicó 350 para él solo. Necesitaron invertir 100 en gastos diversos, y Wilbur, que se convertiría en su agente, sacó los 50 restantes, su 10% de comisión.

La tarifa normal por balazo o acuchillamiento oscilaba entre 100 y 150 dólares, dependiendo del grado de dificultades. A menudo, no obstante, aparecían clientes quisquillosos: no gustaban de los balazos. Por más que roben a la víctima, decían, se corre el riesgo de que la policía piense en una venganza y no en un asalto a mano armada.

Un señor de buen ver, vestido con traje negro y muy correcto y ceremonioso en su forma de hablar, pidió *un accidente de tránsito*. Atropello

y fuga. Él, que conocía todas las rutinas del eventual *accidentado*, facilitaría las rutas por dónde éste transitaba.

– Mire, atropello es otro precio –dijo Wilbur con cara de circunstancias–. Hay que conseguir un carro, ponerle placas falsas y disponerse a abollarlo. Pero ahí no acabamos. También se necesita estudiar un plan: ubicar una calle que tenga varias vías de escape y donde no hayan policías que inicien persecuciones. Todo eso cuesta, ¿me entiende?

– Perfectamente –contestó–. Déme su precio.

Wilbur dijo 500 y transaron sin regateos.

Ese día, junto con otros chicos, Paolo se hallaba a pocos palmos, en el paso peatonal de Roosevelt y Lampa, dedicándose a la gran afición que le divertía y fortalecía sus músculos: consumaba una seguidilla de saltos mortales durante el semáforo en rojo.

– ¡Chamba, compañero! –anunció Wilbur a su sudoroso amigo.

– ¿De la firme?

– Sí. Pero tiene sus complicaciones –y haciendo con Paolo un aparte, añadió: – Ven, vamos por aquí, que te explico.

Le explicó todo. Más tarde, en cosa de tres días, alquilaron un carro viejo, pero con el motor en buenas condiciones. El *accidente* se produciría en La Aurora.

El objetivo era una mujer elegante, de unos cuarenta años. A Paolo le dieron una fotografía reciente, y, a pie o en auto, él la siguió un par de veces, a prudente distancia.

La mujer tenía un BMW del año, con el que recorría los tramos largos de sus ocupaciones: una tienda en el Jockey Plaza, visitas a su madre en La Molina, etc. Luego, tal como el cliente informara a Wilbur, salía diariamente a caminar. Iba al gimnasio, a dos cuadras de su casa, o bien paseaba al perro por un parque cercano. Paolo eligió el trayecto al gimnasio. Había poco tráfico y por lo menos tres opciones de calles para huir.

En la hora señalada, la mujer vestía una ceñida malla negra y zapatillas. El chico la acechó en la intersección de dos calles. Cuando la tuvo a tiro, pisó a fondo el acelerador y lanzó el auto contra ella. Y ahí, de pronto, ocurrió algo extraordinario. La mujer esquivó con éxito la embestida: pegó un brinco espectacular, un vertiginoso salto hacia atrás, como los que se ven en las películas chinas de artes marciales.

Paolo frenó abruptamente. No se esperaba eso.

Por un instante las miradas de ambos se cruzaron. La de ella (lívida en la acera) era de susto y desconcierto; la de él (sentado al volante), de sorpresa y admiración. “¡Qué buen salto!”, pensó Paolo en tanto retrocedía violentamente unos pocos metros.

La mujer no pareció comprender lo que sucedía. O quizá imaginó que pretendían secuestrarla. Comprendió, sí, tan pronto el carro montó en la acera y reanudó el ataque. Finalmente, la mujer voló por los aires y cayó muerta en un jardín.

Hubo cinco testigos del crimen, pero todos se esfumaron. Una vecina, que solo salió cuando oyó un alarido y el seco impacto contra el cuerpo, declaró a la policía. Dijo que no había visto nada, pero recordó que en esa cuadra ya habían ocurrido dos atropellos.

El hecho se registró como atropello y fuga, y el cliente quedó satisfecho.

– Buen comienzo –lo felicitó Wilbur al día siguiente, cuando Paolo volvió a la esquina de Roosevelt y Lampa para dar saltos mortales con su barra de amigos.

Con veinte años de edad, Paolo estaba en perfecta forma. Y ese día, feliz, deslumbró a sus amigos y a tres automovilistas: estrenó una audaz acrobacia. Tras recular unos pasos para tomar impulso, ejecutó un impecable y vertiginoso salto hacia atrás.

Le llovieron por igual los aplausos y las buenas propinas.

## LABILIDAD DE OBJETO, LABILIDAD DE FIN Y PULSIÓN DE *LANGUE*. En defensa del poema como aberración significativa / Mario Montalbetti

**E**n dos libros recientes han aparecido argumentos en favor de algo que podría llamarse la eticidad de la novela. Uno es *El soñado bien, el mal presente* de Miguel Giusti y el otro *Sueños Reales* de Alonso Cueto. En ambos libros se argumenta en favor de la tesis de que la novela, como género, es el recipiente del sedimento ético de una época. Giusti (elaborando una lectura de Kundera) ve en esto un gesto moderno pero anti-cartesiano, Cueto un vínculo con los sueños de los seres humanos como ambiciones positivas de la especie. Quiero decir que estoy de acuerdo con ellos. Creo que los géneros prevaecientes en una sociedad indican algo sobre la forma en la que dicha sociedad piensa sus relaciones con la realidad y consigo misma. Los griegos favorecieron en algún momento la tragedia, los chinos de la dinastía Tang las octavas (enteras o partidas), los occidentales modernos la novela. Uno podría ser incluso más específico y sugerir—como creo que lo ha hecho Zizek—que la forma predilecta que tienen los americanos de pensarse no es sólo la novela sino la novela policial de serie negra, en la que el detective termina involucrado con la chica en un giro anti-holmesiano. Y si uno pudiera reunir todas las novelas de una época, de nuestra época por ejemplo, alguna radiografía más o menos certera deberá asomar que apunte, no a los temas que aislamos (nuestra banalidad, estupidez, violencia; o nuestras esporádicas capacidades rescatables) que en buena cuenta son los mismos a través de diferentes épocas y culturas, sino que apunte más bien a la forma que tenemos para relacionarnos con dichos temas. Ese concolón formal que encontramos escarbando los fondos sedimentosos de nuestras novelas va de la mano entonces con cierta noción de eticidad.

Sin duda, cabe agregar la perogrullada de que la idea de que novela y ética van de la mano también se deduce de la suposición de que,



por lo general, en una novela pasan cosas, hay historias que se cuentan, los personajes suelen tener algún tipo de espesor psicológico y se ven involucrados en situaciones que demandan ponderar opciones, etc. Es en este sentido que las novelas terminan siendo objetos serios, objetos que (muchas veces, a pesar de ellas mismas) dicen cosas importantes sobre nosotros mismos y nuestra relación con el mundo.

Una idea un tanto más perversa es que, siendo la novela un objeto serio, también lo son por extensión los novelistas.

Todo esto lo digo por contraste con la poesía y los poetas. La percepción común es que la poesía no es algo serio; en todo caso, no lo es en el sentido en el que la novela es seria. Y los poetas son esencialmente loquitos inconfiables que pueden producir arrebatos líricos, sentimientos conmovedores, metáforas ingeniosas, o letras de vales, pero son en buena cuenta accesorios de la cultura, adornos opcionales como la salsa criolla sobre un arroz con pato.

Ni Giusti ni Cueto dicen esto, por supuesto, pero es algo para lo que tenemos amplia evidencia.

Fue a un novelista a quien se le encargó presidir una comisión para investigar los sucesos de Uchuraccay. ¿Se imaginan ustedes que nombren a Cisneros o a Hinojosa presidente de una comisión investigadora de las ejecuciones extra-judiciales en Putis? Son novelistas los convocados a opinar sobre los sucesos importantes de la nación: el diario oficial El Comercio corre hacia Vargas Llosa, Bryce, Roncagliolo, Iwasaki, o el propio Cueto, para recabar opinión; nunca hacia Belli, Marco Martos, Pimentel o Chanove. Son novelistas los que tienen columnas regulares en los diarios.

Cierto, Balo Sánchez León tiene una columna pero sólo luego de que comenzó a escribir novelas; Rocío Silva-Santisteban también tiene una columna, pero más en calidad de investigadora social que de poeta; y Giovanna Pollarolo además de poemas también hace guiones. El punto es que un poeta parece que debe demostrar que además de escribir poemas también sabe hacer otra cosa (debe ser sociólogo, chef, médico, etc.) para concederle que tiene algo que decir. A un novelista no se le

exige un saber extra, le basta eso, escribir novelas. Esta deformación es el valor agregado de la eticidad de la novela. La novela es un saber y sus autores, por lo tanto, deben saber. Al contrario, no es claro que el poema sea un saber; en todo caso es un accesorio ornamental y por lo tanto los poetas corren esa misma suerte, la de ser invitados más o menos simpáticos y más o menos incómodos en los coctelitos de las embajadas de siempre.

Y cuando digo que esta es la ‘percepción común’ estoy siendo generoso, porque en verdad creo que es la percepción universal.

¿Qué hay entonces en el poema que lo hace un objeto no-serio? ¿Qué excluye al poema de la seriedad, o lo que es lo mismo, de la serialidad, de la serie? Porque ser serio es ser parte de la serie, ser parte de una continuación esperada, que tiene un lugar respecto de lo que vino antes. Eso es ser serio, tener un lugar en la serie. El poema, por el contrario, parece ser un objeto literalmente fuera-de-serie. Y este carácter des-seriado es exactamente lo que lo excluye de cualquier consideración ética. Y, por extensión, excluye a cualquier poeta de la serie seria. ¿No es exactamente ésta la razón por la que un poeta no puede ser el presidente de ninguna comisión investigadora, porque es inesperado, porque no sabemos por dónde le va a dar o qué va a hacer? No importa que psicológicamente sea un ser razonable y mesurado, basta que escriba poemas para desconfiar de él, de la misma manera en que basta que un novelista escriba novelas para suponerlo un tipo serio.

Quiero hablar de esto entonces. Y quiero defender esta no-seriedad del poema. Pero quiero ser más específico porque no es el poema el objeto no-serio (aunque inevitablemente así lo parecerá) sino más bien el objeto no-serio es el verso. Pero como los versos suelen venir empaquetados en poemas, entonces heredan éstos (y sus autores) las perversiones del verso. Quiero defender esta no-seriedad desde dos flancos. Primero, quiero hablar del carácter esencialmente aberrante del significante poético. Para ello reuniré ideas de Freud, Saussure y Lacan. Luego, quiero criticar la noción de unidad y para hacerlo regresaré a la naturaleza de la brecha que se abre entre verso y poema por un lado y entre poema y novela por otro.

En 1905, Sigmund Freud publicó en Viena sus 3 *Ensayos sobre teoría sexual*. Al año siguiente y no muy lejos de ahí, en Ginebra, Ferdinand de Saussure inauguró el primero de sus 3 *Cursos de lingüística general*. Estos 3 *Ensayos* y estos 3 *Cursos*, aportes decisivos en teoría psicoanalítica y teoría lingüística respectivamente, se dieron la espalda por casi cincuenta años hasta que un tal Jacques Lacan logró explicarnos sus relaciones. De hecho, una forma de entender la contribución de Lacan a la teoría lingüística es considerarla una homologación del Saussure de los 3 *Cursos* al Freud de los 3 *Ensayos*.

En las primeras páginas de 3 *Ensayos* Freud propone que “tanto respecto al objeto como al fin [de la pulsión sexual] existen múltiples desviaciones” (*Tres ensayos*, Alianza, Madrid 2006 p.10). Estas desviaciones deben entenderse contra el telón de fondo de un “saber vulgar” que establece que el *objeto* de la pulsión en el hombre es la mujer y en la mujer el hombre; y que el *fin* de dicha pulsión es el coito. Como el propio Freud advierte, este saber vulgar proviene de la idea platónica “de la división del ser humano en dos mitades –hombre y mujer–, que tienden a reunirse en el amor” (*Tres ensayos* p10). Esta es la tesis que Aristófanes expresara tan elocuentemente en el *Banquete* (193), luego de superar un ataque de hipo, como ‘el anhelo y persecución del todo se llama amor’, en la admirable versión de Frederick Rolfe.

La mejor forma de entender las ‘desviaciones’ de las que habla Freud es asumiendo que “ningún dato natural liga la pulsión al objeto” como lo explica Masotta (*Lecciones de Introducción al Psicoanálisis*, Editorial Gedisa, Barcelona 2006, p25); ni la pulsión a su fin, podemos añadir. El primer capítulo de 3 *Ensayos* trata sobre aberraciones sexuales.

En sus 3 *Cursos*, Saussure no habla de una pulsión sexual pero sí de una *pulsión de langue* en los seres humanos (aunque no con esas palabras): “no es el lenguaje hablado el natural al hombre sino la facultad de constituir una lengua” (*Curso*, Ed. Losada, Buenos Aires 1945, p53). Pero, a diferencia de Freud, Saussure no se interesó en las desviaciones sino en enfatizar el saber vulgar platónico. Así, estableció que el objeto de la pulsión de *langue* para un Significante era el Significado y para un Significado el Significante. Y no vio Saussure otro fin de la pulsión que el

signo. El *amor* del signo reúne dos mitades que Saussure entendía como complementarias. Para Saussure entonces, el anhelo y la persecución del todo se llama Signo (de donde su deducción fatal de que “la *langue* es un sistema de signos”). Su único gesto radical fue establecer una cierta labilidad en el objeto de la pulsión: “el lazo que une el significante al significado es arbitrario” (*Curso* p. 130). Cuando Saussure explica este concepto indica que el significante “no guarda en la realidad ningún lazo natural” con el significado (*Curso* p. 131) –formulación de la que parece hacer eco Masotta en su elucidación freudiana citada.

Es aquí que Lacan hace que la tesis saussureana de la arbitrariedad sea tomada en su dirección más radical, es decir, entendiéndola como una indeterminación tanto del objeto cuanto del fin de la pulsión de *langue*. El resultado es la teoría de la metáfora y de la metonimia como las dos operaciones fundamentales del lenguaje como estructura, que, como sabemos, organizan el inconsciente humano. Entonces, ahí donde la “normalidad” de la pulsión de *langue* hace que un Significante busque a un Significado, y viceversa, para formar un Signo (entendido como fin único de la pulsión), Lacan acoge las posibles “desviaciones” que la arbitrariedad (es decir, que la no determinación, o no motivación, natural) permite. De ahora en adelante, metáfora y metonimia deben ser vistas entonces como las dos principales ‘aberraciones’ de la pulsión lingüística.

En la metonimia, un Significante (S) no encuentra el objeto de la pulsión en un significado (s) sino en otro Significante (S’), una suerte de homolingüisticidad en el terreno de la *langue*. En efecto, el fin de la metonimia no es el Signo sino el desplazamiento. Por así decirlo, no hay coito, ni su fruto natural, el Signo. Al contrario, la metonimia posterga la unión de Significante y significado en el Signo –y su carácter definitorio es este no-querer-ser-Signo. Como sabemos, el deseo más extremo de la metonimia se materializa en otra aberración Significante estudiada por Baudrillard, en la precesión de Significantes en el simulacro, donde el fin de la pulsión es ahora la seducción. Pero la metonimia lacaniana siempre se desplaza sobre el riel de la significación; es decir, siempre supone “un significado debajo” que termina estabilizándola y luego fosilizándola en un Signo. Sin duda, ejemplos extremos de la postergación metonímica

como el discurso religioso (cualquier versión del “No hay mal que por bien no venga” es un buen ejemplo de esto) se acercan al simulacro, si no fuera por esa fe en la existencia de un significado final—que los distinguen de él.

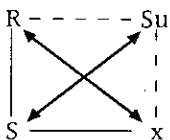
Si en la metonimia un Significante (S) se relaciona con otro (S') desplazándolo, es decir, formando cadena (S–S') en la metáfora, un Significante (S) toma el lugar de otro (S'), reprimiéndolo (S/S'). Este “tomar el lugar de” otro Significante, de ser su representante (así sea de manera inconsciente) apunta igualmente al hecho de no-querer-formar-Signo. Lo que comúnmente llamamos representación (siguiendo a Peirce, “algo que toma el lugar de algo para alguien en algún sentido”) se moldea en base a la estructura represiva de toda metáfora, especialmente aquella representación que, en otro contexto, he denominado representación abierta.

Me explico. Si un representante (R) puede tomar el lugar de otra cosa (x) es porque esa otra cosa ha dejado su lugar al representante. Pero en el caso del arte la representación es de tal manera que solamente hay arte si el representante y lo representado no pueden intercambiarse sin resto. Es imposible decir de un objeto de arte que representa x y a continuación dar efectivamente x. Si fuera posible, tal objeto perdería su impronta estética.

(Uno podría suponer que una obra de arte es S2—dentro del par significante (S1-S2)—y por lo tanto cualquier intento de interpretación total de dicha obra supondría una zurcida (*point de capiton*) global, cosa que como sabemos es teóricamente imposible en tanto “no hay Todo” y nada es predicable de S2 como Todo). Pero si esto es así, entonces está en la naturaleza de la representación estética no formar signo y esto porque el representante nunca va a dar en el blanco de lo representado, nunca lo podrá hacer “su significado”.

La definición de representación de Peirce que acabo de dar (“algo que toma el lugar de algo para alguien en algún sentido”) es instructiva porque está construida sobre una tetrápodo: un representante, algo representado, un Sujeto y un sentido. Bien vista, la imagen que nos da

Peirce de la representación parece una cama medieval de tortura en la que cada extremidad es jalada en dirección contraria a la opuesta.



Por un lado representante (R) y representado (x) se repelen como polos similares de un imán y por el otro hay un Sujeto (Su) que trata de formar un signo (que trata de adquirir significado) fijando de una vez por todas un Sentido (S) que le da dirección. Este Sentido termina siendo lo más valioso de todo el esquema. Un sentido, es decir, una dirección.

Tomo aquí *sentido* en una interpretación particular del *sens* lacaniano, aquél que aparece en la intersección de los órdenes Simbólico e Imaginario de su nudo Borromeo. Creo que *sentido* debe interpretarse como dirección, como aquello que hace que una cadena de significantes sea efectivamente una cadena y no una dispersión de marcas. Una dirección hacia la que un representante apunta sin jamás llegar a él; pero en su despliegue ordena un cierto conjunto signifiante, le da dirección, e impide que sus miembros se desbanden en una metástasis pueril de formas. El sentido es posible solamente si *no* se forma Signo. Pero el Sujeto no es otra cosa que aquello que quiere formar Signo.

El cuadrado de Peirce es pues una útil inter-relación de tensiones opuestas: la del Representante y la de lo Representado por un lado y la del Sentido y la del Sujeto que quiere hacer Signo por otro.

Cuando digo entonces que Lacan homologa los 3 Cursos de Saussure a los 3 Ensayos de Freud lo que quiero decir es que abre un campo teórico en los estudios del lenguaje que permite entender operaciones otras que las dictaminadas por el saber platónico respecto de la pulsión de lenguaje.

Y todo esto apunta, a su vez, a la vitalidad de cierta resistencia a formar Signo. Más exactamente, a la vitalidad de cierta resistencia a formar

Signo entendido como el fin natural de la pulsión de langue. El Signo destruye el sentido para fosilizar la significación; es decir, domestica una cadena de significantes atribuyéndoles la seguridad de un significado.

Pero así visto, no hay mejor, ni más bello, ejemplo de la pulsión de muerte que el Signo.

Regreso con esto al tema inicial. El poema es (o en todo caso el poema que me interesa es) una aberración Significante en el sentido que acabo de esbozar.

Puedo definir poema entonces como la resistencia a hacer Signo.

Por supuesto, hay muchas formas de no hacer Signo.

¿Cómo se logra esto? Hay dos maneras conocidas de entender la arbitrariedad lingüística. La primera es la establecida por Saussure al señalar que el significante no guarda ningún lazo natural con el significado. La segunda es la arbitrariedad lacaniana por la que el objeto de la pulsión de langue de un Significante puede ser tanto otro Significante cuanto un significado. Esto, a su vez, da lugar a la habilidad de detener arbitrariamente la cadena significativa para efectuar una zurcida (*un point de capiton*) y por lo tanto generar un significado. Pero hay una tercera arbitrariedad posible, dadas las dos anteriores, que es la arbitrariedad de la significación misma.

Así como la línea del horizonte es una contribución del Sujeto a la cuestión del ver (Brunelleschi), así también la línea que separa y conecta Significante y significado es una contribución del Sujeto a la cuestión del significar. Al calificarlas de contribuciones quiero dar a entender que ambas líneas no están ahí afuera sino que son aportes cognitivos del ser humano cada vez que participa en cada uno de estos campos respectivamente. Puesto en términos más sencillos: dada una marca significativa (una palabra, un grupo de palabras, un verso, una estrofa, un párrafo, lo que sea) es una contribución nuestra el determinar qué tanto de lo que escuchamos es sonido y qué tanto estamos dispuestos a conceder como significado. En otras palabras, los textos que consideramos arte, no vienen con línea del horizonte ni con barra de significación.

Cuando Vallejo comienza Trilce IX diciendo "Vusco volvvver de golpe el golpe" escribe "vusco" con "v" y volver con cuatro "v"s. La trampa inmediata que nos tiende Vallejo es refugiarnos en que la palabra "golpe" sí está bien escrita. Por extensión, si mentalmente corrijo "Vusco" y escribo "Busco" lo que estoy persiguiendo es la forma que corresponde a un significado conocido. Nuevamente aparece la voluntad de hacer Signo. Pero eso supone que la palabra "golpe" está bien porque yo sí sé qué es un golpe. Pero en lugar de refugiarnos en la buena ortografía de "golpe" para corregir "Vusco" deberíamos refugiarnos en la peculiaridad de "Vusco" para desestabilizar "golpe". En todo caso, lo que parece plantearse en Trilce IX es que la corrección ortográfica—y por extensión cualquier otra—puede caer sobre cualquier término y no solamente sobre aquellos que nos garantizan la seguridad del significado.

Lo que estoy sugiriendo aquí es una arbitrariedad más radical que la original saussureana y distinta de la propuesta por Lacan. Lo que propongo es que si conferimos sobre un texto el predicado "poema" entonces debemos conceder al mismo tiempo que ese texto viene sin barra de significación; es decir, sin distinción entre Significante y significado. Y que el predicado "poema" se hace efectivo cuando nosotros le imponemos una distinción con la que no viene. El "poema" se materializa como tal, entonces, no en el significado arbitrario que le demos sino en el que se lo demos.

Esto es posible (y a mi juicio, también necesario) porque el poema al resistirse a hacer Signo viene sin significado, pero no sin sentido. Repito, el sentido no es sino una dirección en la que parece moverse una cadena significante de tal manera que podemos hablar en efecto de significantes que forman cadena y no de un simple manojito de significantes esparcidos en una página.

Recordemos primero la vieja disputa sobre la diferencia entre un texto poético y un texto en prosa, entre un poema y una novela. Se han tratado varias estrategias para resolver la cuestión, desde la disposición gráfica, la diferente puesta en página (cortando las líneas que devienen versos en el caso de los poemas), hasta la idea de contar una historia. Ninguna resuelve propiamente la cuestión. Yo propongo



una muy simple que puede formularse de la siguiente manera: en un poema las partes siempre son más que el todo. En una novela el todo siempre es más que las partes. Este no es el momento para argüir minuciosamente la tesis, pero la coloco como telón de fondo para poder decir lo que sigue.

Desde su origen una diferencia esencial atraviesa al poema en dos: la diferencia entre las relaciones que las palabras guardan entre sí al interior de un verso y las relaciones que los versos guardan entre sí al interior de un poema. Ambas relaciones son de naturaleza muy distinta y todo poeta lo sabe. Las primeras son horizontales, las segundas verticales. De cierto modo, la diferencia refleja aquella otra que existe entre la transmisión de información al interior de una neurona (relaciones eléctricas) y la transmisión de información entre neuronas (relaciones químicas). Al interior del verso las relaciones son eléctricas, son menos anticipables, menos predecibles. Entre versos, la fuerza de aquello que llamamos “la construcción de un poema” cobra un peso gravitacional enorme y dirige los versos hacia la consecución de cierto significado, hacia una cierta unidad. Las relaciones horizontales al interior de un verso son más explorativas, más aventureras, abren caminos inusitados. Las relaciones entre versos se parecen a esos perros pastores que corren alrededor del rebaño para que las ovejas no se escapen. Es claro entonces que las relaciones son distintas, sirven propósitos distintos, están ahí para hacer cosas distintas.

Para decirlo de una vez: el poema cree en la unidad, en el todo, en un cuerpo entero, integrado, completo—por más que hablemos de poemas abiertos y por más que pensemos que los poemas no terminan nunca, etc. El poema trata de hacer-uno con los versos que somete a su título. Por otro lado, los versos aborrecen la unidad, son esencialmente autónomos, independientes y no responden muy bien al acoso de los perros pastores. Al contrario, se rebelan constantemente contra ellos. En términos psicoanalíticos uno podría decir que al verso el espejo no le devuelve nada.

Esto puede sonar extraño ya que los llamados “grandes poemas” parecen imponentes construcciones totalizantes: el soneto XXIII de

Garcilaso, el Canto XXV del *Infierno*, la extraña VI Elegía de *Duino*; pero lo que quiero conjeturar aquí es que lo son a pesar del poema y no gracias a él, que la viada poética no reside en la unidad del poema sino en su no-unidad, en su carácter roto, de falta, de falla, de energía no domesticada.

Los versos que entendemos completamente nos decepcionan. Los versos, que el poema somete para hacerlos expresar un contenido unitario, se rebelan. Los versos que apreciamos, los versos con los que nos deleitamos, aquellos con los que a fin de cuentas nos quedamos, contienen siempre un resto indomesticado. Y no porque sea uno de esos versos metafísicos mayores: yo mantengo conmigo, por ejemplo, este verso de Róger Santiváñez: “Muchachas palteadas por las puras”. Y lo mantengo porque lo entiendo a medias, porque tiene un resto que no logro cerrar y que por ello mismo se mantiene vivo, reacio a la servidumbre de un significado impuesto de afuera.

Recordemos que una de las grandes fuerzas verticales, unificadoras, al servicio de la unidad del poema en muchas lenguas occidentales, la rima, fue objeto de burla entre los griegos. En el *Alcestes* de Eurípides hay un pasaje en el que Heracles borracho se cuestiona si ha sido un buen huésped o no y la forma que Eurípides tiene para indicar que Heracles está borracho (y que era una fórmula codificada en el verso griego clásico) era hacerlo hablar en versos rimados (si tienen curiosidad consulten los versos 783-785). Porque para los griegos, como debió serlo para los españoles o los ingleses, pero no lo fue por otras razones, la rima era un truco demasiado fácil al que se recurre solamente para indicar una patente debilidad cognitiva. Personalmente, me gusta esta idea.

Cuando era niño recuerdo haber visto en las pantallas de la televisión peruana, en blanco y negro, a un recitador argentino que terminó su actuación con los siguientes dos versos memorables: “y el gato pasó por allí / comiendo crema chantilly”. El horror de la rima quedó grabado en mí para siempre desde entonces –y me dio mucho gusto enterarme que los griegos me comprendían desde hacía siglos.

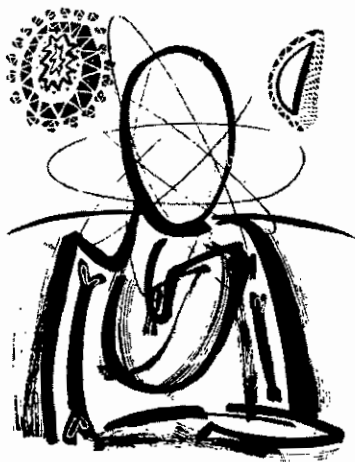
Lo que encuentro al centro de este ideal de poema es la engañosa e ilusoria noción de unidad, de totalidad cerrada. Pero eso es exactamen-

te lo que también encontramos al centro de la noción de estado-nación. Y eso es también exactamente lo que encontramos al centro de la noción de lengua, de misma lengua. Tal vez por esto es que estas tres categorías (la de estado-nación, la de lengua y la de poema) suelen ir de la mano. Creemos que el castellano (o el quechua o el inglés o el swahili) son como estados-naciones, totalidades con límites precisos, identificables, geométricos y cerrados. Bueno, al menos las lenguas no son así. Lo que llamamos “castellano” no es sino una generalización tan arbitraria como útil para designar, entre otras cosas, esto que estoy hablando en este momento y eso que mi hijo Eliseo también habla a punta de “moridos” y “escibidos” y “trajidos”. Sin embargo, ahí están las Academias de la Lengua listas para preservar lo que llaman “la unidad de la lengua”. Mi hijo no habla castellano, dicen, lo está aprendiendo. De la misma manera en la que un quechua-hablante nativo de Ancash nunca hablará castellano sino castellano-andino. Temo preguntarle a la Academia si lo que yo hablo es castellano o alguna variedad no-oficial y temo sentarme a esperar que me lo digan. Si los neo-budistas aspiran a ser uno con el mundo, las Academias aspiran a que seamos uno con la lengua. Pero si en verdad somos cinco, seis, con el mundo como nos lo enseñó Freud hace más de un siglo, ¿por qué no ser cinco, seis o más con la lengua? Preguntémoslo algo que parece inaudito: ¿Por qué es deseable la unidad del castellano? O algo que lo es más aún: ¿para quién lo es?

Observemos que la búsqueda de la unidad, de la unidad lingüística, política, étnica, poética, siempre está al servicio de quien la impone. Quiero recoger una idea muy fértil del artista conceptual Joseph Kosuth. Dice Kosuth: “arte es lo que haces, cultura es lo que te hacen”. Extrapolando, sin mayor gracia admito, diré que verso es lo que haces, poema es lo que te hacen. Lo que te hacen hacer. Lo que la cultura te hace hacer: construir todos homogéneos, integrados, cuerpos enteros, imaginarios. Y por si esto ya se está entendiendo de manera equivocada quiero expresar que hacer estos todos imaginarios no está mal. No está ni bien ni mal. Simplemente está. Así son las cosas. Los seres humanos siempre embestiremos con nobleza a la muleta del significado. Pero lo que quisiera recordar es que no es labor del artista hacer cultura sino arte. Ya se encargarán las entidades oficiales, las Academias, los burócratas, de

domesticar el arte y volverlo cultura; ya se encargarán de hacer del arte piezas de museo, unidades exhibibles, acompañadas de narraciones que nos tratarán de convencer de que ese arte-hecho-cultura es prueba evidente de que somos uno, algún tipo de uno (político, étnico, familiar, religioso, poético, lo que sea). Pero lo que no señalarán porque no pueden hacerlo, a costa de sus propias vidas simbólicas, es que el arte no se place de resultados totalizantes y unificados, sino de búsquedas a las que siempre les faltará algo, búsquedas sin cosa encontrada, una especie de incesante reacción en contra de la domesticación.

Regreso entonces, para concluir, al poema como objeto no-serio. Tal vez deba decir ahora, tal como lo adelanté, que en verdad es el verso el objeto no-serio, que es la idea de pensar o construir en verso la que desestabiliza a la lengua, al lector, a la ética—y por último al propio poeta. Porque el enigma final y más sorprendente es que casi siempre el poeta está del lado del poema y no del verso. Como buenos sujetos lacanianos que somos, aspiramos a un todo que nos haga uno. Tenemos derecho a ello. Pero creo que escribir en contra de esa debilidad imaginaria constituye la ética del verso actual.



## MARIO MONTABETTI VERSUS EL POEMA/ Susana Reisz

**L**a casa del lenguaje es tan insegura como la de la vida –esa permanente amenaza de desalojo– pero yo, como muchos, prefiero estar bajo techo.

No sé si entiendo a Mario Montalbetti pero esa incertidumbre no me perturba. Me es fácil y placentero jugar al diálogo con quienes, como él, lo niegan y lo cultivan con idéntico esmero. Por eso me gusta contestarle a cualquiera de sus posibles voces con cualquiera de mis posibles voces. Él dice (escribe, poetiza, conversa, repite con variaciones):

hablamos porque creemos en la comunicación  
nunca pensé que diría estas palabras diré otras  
para compensar diré por ejemplo que la comunicación  
es el condón del lenguaje  
(*Llantos Elíseos*, p.24)

*¿La comunicación el condón del lenguaje? ¿Cuál será aquí el significado de **condón**? ¿Será un significado por metonimia o por metáfora? ¿O ninguno de los dos? Tiene razón Montalbetti cuando insiste en recordar que los textos que consideramos arte no vienen con barra de significación. Lo sé, lo sé, pero yo siempre hago el intento de poner la barra en algún punto de esa vertiginosa resbaladera de significantes.*

Propongo la idea de que el lenguaje poético no viene con barra (¿condón?) pero que el poeta espera que sus eventuales receptores embalsen el flujo seminal liberado por sus palabras y que impidan, de ese modo, la generación descontrolada de significados y la consecuente cancelación del sentido (o de toda dirección interpretativa) del texto.

M.M. publica libros de poesía y yo respondo con este ensayo. Con entusiasmo o con escepticismo, él y yo retomamos el diálogo de tanto en tanto pero solemos interrumpirlo *in medias res*: en el punto en el que nuestras palabras tratan de disimular la desazón de saber que **nadie dice lo mismo en la misma frase** (ibid. p. 13).

M.M. tiene opiniones muy drásticas sobre la poesía en general y sobre su propia actividad como poeta. Sostiene que el posible sesgo ético-emocional de sus textos es un efecto secundario de ciertas expresiones verbales que se imponen a su conciencia con mayor grado de intensidad que otras. O que no importa cuál sea el caso pues el juego del lenguaje ha de terminar necesariamente en juego. O que la poesía es un **adorno opcional**, sin la seriedad ni el contenido ejemplar del discurso novelesco.

Es evidente que no todos los poetas piensan así. Algunos exhiben sus heridas gritando las palabras que podrían usar fuera de la poesía. Otros se cubren y tratan de reprimir desbordes afectivos, pero su manera de callar o de *decir menos* trasluce la seriedad del gesto. Personalmente, creo que la poesía puede ubicarse en los intersticios del juego, del grito o del silencio. Puede alojarse en las *palabras-palabras* o en las *palabras-con-tema*.

En entrevistas y conversaciones informales M.M. explica pacientemente que su poesía parte siempre de una experiencia lingüística y que solo después se llena de *contenidos vitales*:

[...] **me asustó un perro y escribo sobre un perro; no.** Me asustó una frase y escribo el poema sobre esa frase; y, después, en el momento de producir el poema, empieza a llenarse de contenidos vitales. El desarrollo de un poema se produce a partir de construcciones lingüísticas que se nutren de esos contenidos vitales.

(El hablador, No.10)

[http://www.elhablador.com/entrevista10\\_1.htm](http://www.elhablador.com/entrevista10_1.htm)

Sobre el tema del perro en su poesía volveré más adelante. Por ahora me limito a recordar aquí un verso del poema "Kavanagh" que parecería ser la versión en clave de la idea expresada en la cita precedente

por ejemplo asustado por el ataque de un perro no escribió nada es un típico lado b

Esta manera de plantear las cosas parecería sugerir por contraste implícito –sé que estoy simplificando– que habría una poesía que parte de una vivencia determinada y que luego busca las construcciones lingüísticas para expresarla apropiadamente.

Sospecho que ningún poeta se reconocería en esta segunda situación, ni siquiera aquellos o aquellas a quienes los amantes de la poesía mallarmiana atribuirían un abominable confesionalismo. Toda obra literaria parte de palabras. Palabras que siempre se conectan de algún modo –directa o indirectamente, por encima o por debajo del umbral de la conciencia– con experiencias personales.

Para expresar las vivencias más gozosas o más lacerantes al margen de la poesía las palabras frecuentemente sobran o confunden. El vehículo más directo es el cuerpo: lágrimas, sonrisas, caricias, gemidos, sollozos, miradas de amor o de odio pueden decir más –y con mayor verdad– que un elaborado discurso. En tales casos el lenguaje verbal puede funcionar como *el condón de la comunicación* (no viceversa). El poeta parece admitirlo en un momento dislocadamente intimista del poema “Piedra sin junto a ella otra”: **el único lenguaje es que no abras la boca.**

En el mundo de la poesía, en cambio, no hay más vehículo que las palabras: esas traidoras que crean adicción en poetas, críticos, filólogos, lingüistas y charlatanes. Bien lo sabía Gorgias cuando en el **Elogio de Helena** celebró el poderío y la ambivalencia constitutiva del lenguaje poético: *la palabra es una poderosa soberana que con un cuerpo pequeñísimo y totalmente invisible realiza empresas divinas etc. etc.*

M.M. sostiene que la poesía está en ese **resto** del poema que siempre queda sin entender. La caracterización es admirable por su simplicidad y exactitud. Solo cabría añadir que ese **resto** no pasa por el filtro del pensamiento lógico pero sí por la vaga rejilla de un órgano procesador de estímulos perceptivo-afectivos. El **resto** no son meros ramos de significantes a la búsqueda de un sentido: son –quizás más que

cualquier otra cosa— emociones estéticas y vitales más o menos difusas o más o menos intensas.

Cuando en mi calidad de crítica intenté decir algo sobre el **Concierto Animal** de Blanca Varela solo me animé a *arrimar palabras*, pues el tremendo peso emocional de esas frases minimalistas, cortadas como quien corta vidrio sin dejar esquirlas, paraliza el impulso dialógico de quien tantea la carga. En casos así cualquier comentario tiende a sonar tan trivial o tan inútil como las frases de pésame en los velorios.

Contra su voluntad (y en contradicción con su austero proyecto artístico), M.M. parece haber inspirado en algunos de sus admiradores una práctica textual bastante menos aséptica: *sobar su lenguaje* contra el del poeta y producir un discurso en el que casi todo es *resto* pero no del tipo poético. Por eso, tal vez él tenga razón cuando afirma que no hay auténtica crítica de poesía y que ésta suele ser reemplazada por la entrevista. Sin embargo, habría que considerar, en descargo de los críticos, la posibilidad de que la entrevista sea un desesperado intento de comunicación con un hablante esquivo, cuyo ambiguo gesto de invitación al diálogo anima y a la vez desanima a posibles interlocutores.

\*\*\*

Todo lo que acabo de plantear es una suerte de introducción al último libro de poesía de Mario Montalbetti, **8 cuartetas en contra del caballo de paso peruano**, título que no contiene ningún elemento relacionado con lo que ofrece en su interior el volumen... a excepción, quizás, de la expresión **en contra de**, que preanuncia el clima afectivo dominante.

La presentación visual del poemario sugiere ya un cierto gesto de indiferencia o de nebulosa hostilidad hacia sus potenciales lectores. Cuando fui a la librería en su búsqueda, no pude encontrarlo por mí misma en el lugar que me indicaron, que era la mesa en que se exhibían las novedades. Cansada de buscar en vano, volví a preguntar dónde estaba el último libro de Montalbetti y uno de los empleados puso finalmente en mis manos un cuaderno de tapas negras con unos caracteres diminutos,



casi imperceptibles, en el centro de la cubierta. En ese instante comprendí que no lo había podido identificar pues estaba apoyado en una repisa lateral junto a otros volúmenes de papel brillante y colorido, lo que lo hacía aparecer como un espacio vacío –un hueco negro– entre los demás libros. Forzando mi vista logré leer la inscripción minimalista de la carátula, **8CCCPP**, pero no la entendí hasta después de pasar una contratapa negra, otra página de cara y contracara negras, una página blanca con solo el nombre del autor y, finalmente, otra página blanca con el título, esta vez no con un número y cinco iniciales, sino con un número y palabras completas: **8 cuartetos en contra del caballo de paso peruano**.

Las afrentas a los lectores amantes de la poesía tradicional se suceden sin descanso en todo lo que sigue, pues nadie podrá distinguir allí ocho unidades, ni reconocerá cuartetos ni encontrará invectivas contra el caballo de paso peruano. Otro tanto ocurre con los títulos de los textos, que por lo general no proveen una orientación para entender lo que, a primera vista, parece ser una cascada de frases levemente interconectadas.

Para aumentar la contrariedad de quienes damos por sentado que el poema se compone de versos y que los versos son unidades rítmicas limitadas por silencios o márgenes blancos que se repiten a intervalos regulares, cada título está seguido de una indicación sobre el número de versos del poema y ese número pone en evidencia que estamos ante bloques gráficos de cualquier extensión. Los *versos* de M.M. pueden ser breves sintagmas que aparecen separados del resto por amplios márgenes blancos (como suele ser lo normal en poesía) o pueden ser frases o racimos de palabras que ocupan dos, tres, o más líneas seguidas, a la manera de los párrafos de un texto en prosa.

Pongo un ejemplo: el poeta señala entre corchetes que el poema titulado “Lejos de mí decirles compañeros” tiene 55 versos. Si uno se toma el trabajo de contarlos, comprobará que, en efecto, hay 55 unidades gráficas; que éstas pueden abarcar desde solo tres palabras hasta seis líneas corridas y que las 55 ocupan un total de 110 líneas. Es muy difícil reconocer qué tipo de metro o qué criterio organizador es responsable de tan imprevisible segmentación puesto que tampoco se puede reconocer

una clara correspondencia entre verso y unidad de sentido. ¿Qué clase de ritmo es éste?

Lo único evidente es que nadie podría anticipar con golpeteos del pie contra el suelo la entrada del siguiente período. M.M. resiste eficazmente a aquella machacona regularidad de la que se burlaba tan despiadadamente el autor del tratado **De lo sublime** pero va todavía más allá que cualquier sofisticado orador del período helenístico, un momento de la historia literaria de Occidente que parece fascinarlo, como lo muestra su “Coma Berenices” en **Cinco segundos de horizonte**. Lo que **8CCCCP** despliega ante nuestros ojos no es un *tour de force* en busca de lo variado y lo sorprendente, sino una batalla a muerte contra la unidad del ritmo y del sentido poemático.

En este libro el poeta lingüista –más lingüista y más deconstructivo que nunca– lleva hasta sus últimas consecuencias el proyecto de cortajear y destripar el cuerpo del poema hasta volverlo irreconocible. Por eso, probablemente su lector ideal sería alguien que no intentara reconstruir ese cuerpo masacrado, alguien que se contentara con coger una mano, una pierna, un ojo, una víscera, y que pudiera jugar a gusto con el despojo transformándolo imaginariamente, a la manera de los niños, en cualquier otra cosa. O, si se quiere utilizar una metáfora más cercana a la afición musical de M.M. y a su modelo lacaniano, un lector que solo se dedicara a hacer *glissandos* en un teclado de significantes sin el propósito de integrarlos en ninguna línea melódica. Conceptos como la tonalidad, el tiempo o el ritmo serían totalmente irrelevantes pues lo único que le interesaría a tal lector-pianista sería el deslizamiento de sus dedos sobre todas las teclas blancas o sobre todas las teclas negras, de derecha a izquierda o de izquierda a derecha, y así sucesivamente.

Yo no soy ese tipo de lector. Si me presentan un cuerpo desmembrado, tiendo a unir las piezas y a disimular las suturas como lo haría un buen conservador de piezas de arte o un buen cirujano plástico. Pero al hacer eso corro el riesgo de embarcarme en un diálogo de sordos con el creador (y adversario) del poema, puesto que no tomo en cuenta sus intenciones anti-comunicativas o escasamente comunicativas, declara-

das enfáticamente en numerosas entrevistas y en el ensayo que aparece en este mismo número de **hueso húmero**.

Esas declaraciones resultan escandalosas y fácilmente refutables si se las interpreta como parte de una teoría general de la poesía o si se intenta aplicarlas a cualquier texto del canon poético. Pienso, por eso, que M.M. es perfectamente consciente de que sus pronunciamientos son formulaciones de su propia *ars poetica*, uno de cuyos ingredientes básicos es provocar y frustrar el acceso a ese *oscuro objeto del deseo* que es el significado o, en sus lacanianas palabras, la *pulsión de signo*.

El propósito programático de **contra**/riar, desafiar y agredir al lector sometiéndolo a una deprivación de significado y de comunicatividad se pone en evidencia en este comentario con el que se cierra una entrevista publicada en el diario **El comercio** del 14 de diciembre de 2008:

Piera Alaugnier es una analista francesa que afirma que la primera violencia que sufre un niño sucede cuando no puede entender lo que le dice la madre. Y creo que esa violencia es la que de alguna manera reproduce el poeta.

Solo cabría precisar: *el poeta Mario Montalbelli*. Quizás también habría que añadir, con todo respeto hacia Piera Alaugnier, que es muy difícil establecer un orden de violencias contra el infante y determinar si la primera de ellas es la expulsión del vientre materno o la experiencia de no recibir la satisfacción instantánea de sus pulsiones (el descubrimiento del *pecho malo* según Melanie Klein) o la de no poder entender lo que le dice la madre. De otro lado, las madres por lo general compensan la eventual violencia del lenguaje verbal con otros medios de comunicación mucho más eficaces, pues saben que en esa primera etapa *la música suele ser más importante que la letra*.

Teniendo como meta ideal la recreación de ese tipo de violencia –hablar un lenguaje que el otro no puede entender– en **8CCCP** Montalbelli utiliza variados procedimientos desestructurantes y contra-discursivos con los que busca hacer estallar los límites del poema y subvertir así la noción más extendida de poesía. Al menos en la

intención de su creador, el libro sería la puesta en práctica de sus más recientes tesis –que yo me inclinaría a llamar *preceptos*– sobre el lenguaje poético.

Una de esas tesis, la más repetida y enfatizada en entrevistas y presentaciones, es **que el verso es más importante que el poema, es decir, que las partes son más importantes que el todo**. La formulación tiene la provocativa intensidad de un epigrama dirigido a quienes creen lo contrario de lo que se afirma en él. Un tradicionalista habría dicho, en efecto, que *los versos son al poema lo que los componentes de un enunciado son al enunciado completo*, es decir, que el verso **no es más que el poema que lo contiene, sino menos o incluso nada**... *si no hay un receptor que lo inscriba en unidades mayores (el poema, el ciclo de poemas, el libro, los otros libros del autor etc.)*.

Otro principio normativo, estrechamente ligado al anterior, es que lo que cuenta no es comunicar algo sino **dar fragmentos que indican direcciones a ningún lugar específico**. El lector ideal de M.M. no debe intentar averiguar hacia dónde va el poema, sino limitarse a entrar (y salir) en cualquier punto del trayecto, como si cada verso fuera una entidad independiente, que llevara a muchos caminos posibles:

Es como la diferencia entre una señal de tránsito que te da el sentido del tránsito, y otra que te promete una Plaza de Armas al final de la flecha. Yo no te prometo ninguna plaza, te digo solamente “tomemos un micro y vayamos en cierta dirección, y si te quieres bajar en algún lugar me parece fantástico”

(Caretas, 2057)

Como para reforzar la idea de que el verso es el centro neurálgico de la actividad de poetizar, M.M. remarca la superioridad de una línea abierta a lo desconocido frente a la tendencia centrípeta –cohesionadora y enclaustradora– del poema como conjunto de versos interconectados por el sonido y el sentido:

Las relaciones horizontales al interior de un verso son más explorativas, más aventureras, abren caminos inusitados. Las relaciones entre versos se parecen a esos perros pastores que corren

alrededor del rebaño para que las ovejas no se escapen.

(“Labilidad de objeto...”, ver p. 103 de esta revista)

Las connotaciones de subalternidad, rutina y sometimiento ligadas a la imagen de los perros pastores sugieren que M.M. adjudica muy escaso valor a las poéticas –antiguas o moderna– que impliquen una intención comunicativa o la tendencia a producir significados. Y, por contraste, sugieren un alto aprecio de todas aquellas otras formas de poesía que, como el modélico **Trilce** de Vallejo, muestran una tenaz resistencia al cierre del sentido y la inclinación a velar o desfigurar hasta lo irreconocible las referencias a personas u objetos del mundo real.

En su lucha contra *El Poema*, entendido como vehículo de un mensaje que los pocos lectores interesados en la poesía podrían intentar descifrar, M.M. parecería perseguir el objetivo de no ser escuchado por nadie o de no obtener respuesta de nadie, como si quisiera ingresar en el infierno terrenal que imaginaron Thomas Mann y Mijail Bajtín.

*Y sin embargo, el poema se mueve...*, se recompone de la agresión y provoca respuestas, como ésta mía.

\*\*\*

No todos los textos de **8CCCPP** incitan del mismo modo a leerlos desde la posición de *perros pastores* ni todos despiertan el mismo interés por *mantener las ovejas dentro del redil*, pero muchos de ellos tienen una fuerza centrípeta y una orientación dialógica tan intensas, que contradicen *de facto* los principios de su creador. Pienso, sin embargo, que él tiene la capacidad de celebrar la rebelión de sus criaturas puesto que ese aparente fracaso teórico implicaría el triunfo efectivo de su vocación libertaria. Por eso, no me incomoda contradecir su auto-interpretación.

No bien abrí el cuaderno de tapas negras y comencé a leer el primer texto, que lleva el desconcertante título “AHMET es una producción peruano-iraní”, me llamó la atención, de inmediato, la insistente referencia a un perro como componente sustancial de lo que a mis ojos es un pequeño *drama* de cinco *actores*: Ahmet, la casa, la mujer, el perro y un yo que se entristece por una pérdida de contenido variable. Pensé que no

podía ser pura casualidad que los tres primeros versos del primer poema, – lo que yo consideraba el pórtico del edificio en proceso de demolición– incluyeran la palabra **perro**:

la casa en la que entró me entristece Ahmet encontró a la mujer  
Ahmet entró a la casa encontró a la mujer  
el perro admito haber matado al perro ladra me entristece

Todo el resto de los anunciados *14 versos* ofrecen diversas combinaciones sintácticas de los sustantivos **perro**, **mujer**, **casa** y del nombre propio **Ahmet** (de donde se supone que sale lo “peruano-iraní” del título). El procedimiento, que recuerda algunos experimentos del Eielson de **Poesía escrita** (por ejemplo, el poema “Variaciones en torno a un vaso de agua”), “está basado en una hoja de ejemplos de Juan Uriagereka”, como lo consigna el poeta –aquí más lingüista que poeta– en una **Nota** que añade al final del libro. Como algunas de las observaciones supuestamente aclaratorias que aparecen en esa **Nota** son irónicos perogrullos o abiertas tomaduras de pelo, alguien no muy familiarizado con el mundo de la lingüística (o con los apellidos bascos) podría imaginar que esa referencia a algo tan alejado del ejercicio poético como una hoja de ejemplos gramaticales, en combinación con un nombre propio que puede sonar raro, es un chiste más. Pero no, no lo es. Si uno consulta Google comprobará que Juan Uriagereka existe, que es un gran especialista en teoría de la sintaxis y que sus muchos y variados intereses (incluidos allí la biolingüística, el estudio multidisciplinario de la evolución de las lenguas, la política y la poesía) permiten imaginar una personalidad fascinante y proteica, muy afín a la de M.M.

Una vez que se dispone de esa información –que, como se ha visto, el poeta escamotea hasta el final de libro– se puede concluir que el poema liminar es en cierto modo un diálogo con Juan Uriagereka y quizás también un homenaje de colega a colega. Aunque para todo lector que no sea el propio Uriagereka la orientación dialógica del texto solo se muestra con claridad retroactivamente, ese solo rasgo es suficiente para hacer de él un *poema* en el sentido de un discurso con disposición poética, sostenido por alguien y dirigido a alguien. Se trata, en efecto, de una

unidad discursiva articulada en catorce variantes frásicas (14 versos), con una introducción enigmática (*la casa en la que entró me entristece Ahmet encontró a la mujer*) y un cierre con subtonos de melancolía (*lo único visible es tarde*).

El sujeto de la enunciación y el enunciatario del poema son dos entidades con la capacidad de jugar con los componentes sintácticos de las frases como lo harían dos niños con piezas de lego. Si le ponemos nombre a esas dos entidades complementarias, podríamos decir que Mario Montalbetti desarma parcialmente las construcciones de Juan Uriagereka y ordena las piezas de diferentes modos ante la mirada algo perpleja de quienes no entienden del todo en qué consiste el juego. En otras palabras: en “Ahmet” alguien habla para alguien y permite que un tercero –el lector– escuche y haga conjeturas sobre los constituyentes de una comunicación cifrada –un tipo de comunicación que solo puede darse entre dos lingüistas.

Pero hay otro detalle fundamental, que muestra que éste es un texto unitario, en el que *los versos no son más que el poema sino exactamente al revés* (perdón, Mario). Puesto que el principio constructivo-deconstructivo en que se apoya “Ahmet” es el de la variación, tal vez no sea innecesario recordar, tomando como modelo el ejemplo de la música, que las *variaciones* solo se constituyen como tales por las relaciones de semejanza y oposición de cada combinación de sonidos y ritmos con un esquema básico inicial (el *tema*) y por las relaciones de semejanza y oposición de cada variante combinatoria con todas las variantes combinatorias anteriores y posteriores. De esto se deduce sin esfuerzo que una variación, para ser tal, debe estar inscrita en un todo orgánico que la incluya.

Si trasladamos este razonamiento al primer texto de **8CCPP**, resulta claro que cada *verso* (en el sentido que le da M.M. al término) *no es más que el poema*. Incluso me inclinaría a pensar que en este caso específico tampoco sería exacto decir que cada verso es *menos* que el poema. Quizás habría que decir, siguiendo la analogía musical, que si se consideran los versos de “Ahmet, producción peruano-iraní” fuera del texto del que forman parte, dejarían de ser *versos* para convertirse en frases anodinas a las que les faltan signos de puntuación, como por ejemplo *Ahmet entró a la casa encontró a la mujer*.

Muy interesantes (aunque no autosuficientes) me parecen los versos en los que aparece **el perro**, pero no porque me gusten los perros (que sí me gustan), sino porque ponen al descubierto unos hilos subterráneos que vinculan entre sí muy diversas piezas del imaginario poético de M.M. que se mantienen inalterables a través del tiempo. No puede ser casual –y al mismo tiempo no deja de ser irónico– que **el perro** (la palabra o la criatura del mundo real) tenga tal relieve al comienzo de un libro que se presenta como la versión más radical de la tendencia a no comunicar y a liberar al poema del *celo de los perros pastores por meter los versos en el redil*.

Conviene recordar en este punto que las reflexiones de M.M. sobre la poesía frecuentemente incluyen alusiones a perros –como es el caso de los textos citados en las pp. 2 y 8 de este ensayo– y que la palabra **perro**, así como las imágenes y los sentidos simbólicos asociados a ella tienen una curiosa persistencia en su obra poética. Quienquiera que conozca la trayectoria de M.M. no podrá dejar de tomar en cuenta que el título del primer libro que lo dio a conocer como un poeta de singular talento es **Perro negro. 31 poemas**. En este plan asociativo tampoco se puede pasar por alto una impactante imagen de **Llantos Elíseos** que aparece en el mismo texto del que procede mi cita de p. 1. Se trata del tercer poema del ciclo tripartito “Una sucesión de amaneceres”, en cuya primera y tercera sección el poeta se refiere literalmente a dos temas: **el tema del miedo y el tema del hijo**. La referencia al hijo, quien se perfila como el objeto del miedo –lo que amenaza al padre– contiene una comparación sorprendente:

el segundo tema es el tema del hijo  
el hijo ladrándole al padre como si fuera un perro

ladrándole al padre desde antes de nacer preparándolo  
para el icidio ritual inevitable para que el padre  
vaya tomando medidas y vaya dejando de ser hijo  
porque debe morir como padre y no como hijo



Más adelante, en el mismo texto, aparece una variación de la imagen del hijo-perro amenazante, esta vez con una alusión irónica a una pieza clave del sistema conceptual lacaniano, el **nombre-del-padre** (entendido como significante de la función paterna, posibilitadora de la actividad simbólica de cada sujeto):

el perro ladrándole al nombre del padre

Si se lee el primer texto de **8CCCPP** con estas reminiscencias en la mente, lo que parece ser una inocente *hoja de ejemplos* o un manojito de frases extrañamente repetitivas se metamorfosea en una elegía cifrada. *La casa, la mujer y el perro*—condensación metafórica de  *Mascota* y de *hijo*—dibujan el ámbito y dos de las tres puntas del triángulo edípico. La instancia que dice *yo* se relaciona con ese mundo a través de las acciones de *entristecerse, perder, llorar y matar*. El objeto de la pérdida —de contenido variable pero siempre referido a uno de esos tres componentes, *casa, mujer y perro*— parecería ser ese tripartito espacio familiar (el hogar, *das Heim*) vuelto freudianamente *unheimlich* (desfamiliarizado, extraño-inquietante) en el que *el otro o lo otro (¿el nombre-de-Ahmet?)* ha entrado. Sin embargo, los versos en que aparecen formas de los verbos **admitir** y **matar** sugieren que la responsabilidad de la pérdida o del extrañamiento no es atribuible a la llegada del foráneo, sino a una acción del yo:

el perro admito haber matado al perro ladra me entristece (v.3)

me entristeció haber perdido el perro está ladrando admitido haberlo matado está junto a la mujer la casa en la que entró Ahmet (v.11)

La deliberada vaguedad de la organización sintáctica de las frases, que incita a *patinar* por los sintagmas y a jugar a poner la *barra* en distintos puntos de la secuencia, impide determinar claramente si el objeto de la acción de matar es el perro —un perro que ladra antes o después de perdido/muerto— o algo más amplio, más difuso y menos concreto, como la idea o la sensación de *hogar*. El sexto verso reafirma *per negationem*, a través de una pregunta distanciadora, que el objeto de la pérdida presuntamente autogenerada es la trilogía que configura un espacio *de familia*:

¿qué perro qué casa qué mujer me entristece perder?

Para una zurcidora de poemas inclinada a reparar desgarres y puntos corridos, el verso precedente es una campanada de atención en la que resuenan ciertos tonos que el oído reconoce al instante, como en estas palabras extrañamente comunicativas y extrañamente confesionales de “El peruano perfecto”, de **Cinco segundos de horizonte**:

Esta es su casa. Esta no es su casa.

El hombre nació en el Perú pero ahora vive en Arizona.

El hombre vive solo en Arizona. El hombre vive

exactamente a 6104 kilómetros de su esposa

y de su hijo. Esta es la casa del hombre.

Esta no es la casa del hombre.

Pese a que este poema parecería estar en las antípodas de la poética irracionalista y antidiscursiva de **8CCCPP**, hay algo en él que dialoga a la distancia con la “producción peruano-irani”, algo que facilita notablemente mi práctica del zurcido intertextual. No solo se trata de que en ambos textos hay tópicos análogos: la casa, la familia, la pérdida, lo foráneo. La comunidad fundamental se percibe en la estrategia de distanciamiento y des-emocionalización de esos temas espinosos: de un lado los experimentos gramaticales y el deslizamiento de los significantes; del otro la sustitución del yo por una tercera persona anónima y el desnudo recuento de hechos fácticos.

Le he prestado tanta atención al primer poema del nuevo libro pues tiendo a presumir que cuando es el autor quien ha elegido el orden de los textos, el ordenamiento mismo contiene un mensaje implícito – incluso en el caso de autores que no se proponen establecer una comunicación en progresión lineal. Tiendo a presuponer, además, que el *pórtico* de la construcción, aún cuando se trate de un edificio sin finalidad aparente y tan extravagante como el de “El inmortal” de Borges, siempre proporciona una clave para entender el resto del libro o, en las palabras de M.M., para aprehender ese *resto* incomprensible en el que reside el goce poético.

Sin embargo, en este caso particular no se puede ignorar que en una entrevista publicada en **Perú 21** el 4 de diciembre de 2008 el autor declara que los poemas de **8CCCPP** no son entidades cerradas sino grupos de versos

En este libro me interesó trabajar el verso y que el poema no fuese una unidad. Por eso, en cada uno de los poemas se señala cuántos versos contiene para destacar que, en realidad, es un conjunto de versos.??

En su respuesta a la pregunta del entrevistador ***Si son versos sueltos, que no intentan ser un poema, ¿cómo pueden resultar un poemario?*** M.M. aclara que, en efecto, no constituyen un poemario y –lo que es aún peor para mis conjeturas sobre el carácter liminar del primer texto– que el orden de esos *no-poemas* es tan azaroso como el del abecedario:

La pregunta es muy buena. En realidad, no lo es. Por eso, los poemas están ordenados en orden alfabético. Es decir, su armado ha sido aleatorio.

Solo al leer ese comentario reparé en el hecho indudable de que “Ahmet es un producto peruano-iraní” empieza con **Ah-** y que el segundo *no-poema*, “Amplia fría blanca sucia nube que cubre el sol”, empieza con **Am-** y así sucesivamente. Tuve que admitir que la idea de un ordenamiento indiferente a las características intrínsecas de cada texto parecería desbaratar de antemano toda esperanza de darle al primer *no-poema* un valor añadido por su ubicación... Me dije, no obstante, que si yo, que suelo ser una lectora cuidadosa, no había percibido ese detalle, otro tanto podría ocurrirles a muchos otros lectores y que el autor debía ser consciente de esa probabilidad. ¿Será por eso que sintió la necesidad de hacer la aclaración correspondiente? Doy por sentado, asimismo, que él cuenta con el impacto que tienen los títulos y los comienzos de poema o de libro para orientar al lector en la búsqueda de sentido, actividad en la que, según él, radica la transformación del *no-poema* (o, en sus propios términos, del *poema sin barra de significación*) en la categoría tradicional de *poema*. En consecuencia, él ha debido intuir que el hecho de que un texto aparezca al principio de una serie (por más que el criterio organizador haya sido el orden alfabético), no anula el efecto de relieve que da esa

posición ni la ventaja que trae el texto en su relación dialógica con los que vienen después.

*Un golpe de dados jamás abolirá el inconciente...*

\*\*\*

A excepción de unos pocos textos lúdico-humorísticos (como “Quince grullas...”, “Momentos estelares ...” y “Promperú”) o de circunstancias (como el comisionado para la muestra fotográfica de Billy Hare), la mayoría de los poemas se relacionan con el texto liminar a través de dos rasgos dominantes: la repetición –con o sin variaciones– de algunas *palabras-con-tema* fuertemente connotativas y la puesta en práctica de un sistema de control anti-confesional y anti-emotivo que se manifiesta en la disrupción de las articulaciones sintácticas y en la inserción de enunciados metalingüísticos o metaliterarios.

El poema que aparece en segundo lugar, “Amplia fría blanca sucia nube que cubre el sol”, retoma y recombina los tópicos pesados de “Ahmet” (la casa/hogar, la familia, la pérdida) e incluye, asimismo, el ambivalente y personalísimo símbolo que parece ser el perro (la palabra, la imagen o el ser real):

perros dispersos en las calles  
perros y vientos dispersos en el terraplén  
y huecos grandes huecos sin nada dentro  
huecos dispersos en las calles  
huecos dispersos en el terraplén

El tema de la pérdida del hogar tiene en este contexto un referente concreto –la ciudad de Pisco después del terremoto del 15 de agosto de 2007– y las dimensiones de una catástrofe social que el yo poético observa tres meses después de ocurrida, como lo consignan el lugar y la fecha colocados a modo de subtítulo. Sin embargo, la intensidad y la carga afectiva de algunas imágenes permiten entrever que esa tragedia colectiva tiene conexiones profundas con una visión de mundo y una experiencia estrictamente individuales:

una ventana cuelga sin asirse a la pared alrededor solo una ventana  
sin adentro una ventana sin afuera pero desde acá no se ve

{La expresión **desde acá no se ve** enlaza claramente –al menos para mi vista y oído– con aquel nostálgico **lo único visible es tarde** con el que concluye (?) el pórtico del libro: **es tarde** porque hay que aceptar que *lo perdido, perdido está* (Catulo lo sabía). Y enseguida el angustiante ritornelo **despertaron al día siguiente y sintieron el vacío** –martillado insistentemente con mínimas variaciones– devela una red de marcas emocionales que conectan unos textos con otros a la manera subterránea y laberíntica del rizoma.

El dolor de la pérdida –la pérdida visible y colectiva y la pérdida oscuramente personal– se expresa en otra imagen de fuerte impacto, en la que la congoja toma la forma de una acción mecánica y desesperanzada, como la repetición de un síntoma:

no sé qué hacer alzo guijarros camino hasta el borde del agua los  
dejo caer desaparecen remojo mis manos nada de esto me edifica

La prueba de que se trata de un ícono muy cargado y muy personal es que volverá a emerger, contra toda expectativa, en el segundo verso y en varias secciones de un texto que a primera vista puede parecer burlesco y *light*, “Tirar es un hábito”:

tirar es un hábito  
tirar piedras al mar es un hábito  
[...]  
tirar piedras es un hábito de hace mucho  
tirar hace al monje tirar hace mucho que hace al monje tirar piedras

Para una mirada y un oído atentos la consecuencia inmediata es que el amago de chiste implícito en el primer verso se congela de inmediato y que las connotaciones sexuales del verbo **tirar** se impregnan del valor afectivo –ambiguo o abiertamente negativo– que se trasmite por la red rizomática de un poema a otro.

Para contrarrestar esos deslices emotivos, la voz del poeta recurre una y otra vez a un punto de quiebre metalingüístico o de hiperconciencia discursiva. En “Tirar es un hábito” el verso final des-iconiza y

lingüística el ícono mediante un cambio de objeto verbal: **tírar palabras es un hábito**, expresión que a su vez recoge el ritornelo **arrojo una palabra**, verdadera espina dorsal del poema que da nombre a todo el libro. En él se revela que la palabra puede, en efecto, *realizar empresas divinas...* como **partir en dos tres** a un caballo (¿al caballo de paso peruano o a cualquier caballo?).

Con análoga intención distanciadora, en “Amplia fría blanca...” el poeta preserva la imagen de la desolación (las barcas que han quedado abandonadas en la orilla a raíz del desastre) pero la *adorna* con aderezos metalingüísticos:

melchor juan está escrito en ambos lados de la barca letras amarillas

[...]

viviana dos está escrito a ambos lados de otra barca pero desde acá no se ve letras rojas

[...]

lydia luz está escrito a ambos lados de otra barca

Este recurso no solo tiene el efecto de bajar la temperatura de la evocación sino también —a contracorriente de la intención del poeta— de darle al proyectado *no-poema* el carácter redondo y compacto de un *poema-poema*.

El texto comienza, en efecto, con dos palabras que no parecen conectarse entre sí ni tampoco con el resto del primer verso:

amor basura la línea del horizonte está cerrada a los curiosos

La enigmática dupla **amor basura** se repite mucho más adelante en combinación con otras frases o fragmentos de frases que tampoco funcionan como flechas direccionales del sentido de tan extraño acoplamiento:

los animales de la tarde retornan se acuestan sobre las rumas amor  
basura nadie sabe cómo será nadie tiene una pista cómo sigue

[...]

es inútil quejarse del viento freático del polvo del jardín botánico de las américas paralelas es inútil quejarse de uno dos es inútil decir desde aquí no se ve cuando lo deseamos está es inútil quejarse del cielo amor basura

A falta de indicios más claros, la imaginación –mi imaginación– tiende a llenar los vacíos de significado con las asociaciones metafóricas más generales y estereotipadas: *en las grandes catástrofes el amor no sirve para nada, el amor tiene el valor de basura cuando falta todo lo demás, la tragedia ha destrozado el amor, o, más optimistamente, el amor y la basura creada por el desastre natural coexisten y el amor triunfa* etc. etc. Como si hubiera previsto la posibilidad de tales interpretaciones tangueras, el poeta opta por introducir la solución del enigma en el penúltimo verso de la serie:

amor está escrito a un lado de la barca basura está escrito al otro

Así como en las mejores novelas detectivescas el narrador le da al lector pistas falsas para sorprenderlo con el desenlace y, al mismo tiempo, tiende unos tenues hilos que conducen lógicamente a la revelación final, en este texto el poeta construye un alucinante laberinto de estímulos verbales, visuales y emocionales del que solo puede salir quien sea capaz de descubrir el invisible hilo de Ariadna que recorre todo el poema y que se prolonga en la red rizomática sobre la que reposa la andadura de todo el poemario. Eso no implica, por supuesto, que en el penúltimo verso la dupla *amor basura* logre satisfacer por completo la *pulsión de signo* ni que la incógnita de su significado se revele totalmente en la imagen de una barca que lleva escritas las palabras *amor y basura*. Sí implica, sin embargo, que esa imagen y todas las imágenes similares que recurren en el texto simbolizan (es decir, *comunican* del modo difuso y plurivalente propio de los símbolos literarios) la experiencia individual y colectiva de devastación material y emocional: *¿cómo aceptar que todo lo que se ama se reduzca a basura en un instante?*

No puedo menos que añadir que esa brillante construcción laberíntica no es *un conjunto de versos* sino un poema cabal, que se cierra,

con la perfección de la esfera, mediante la repetición del título –y de sus amenazantes connotaciones– en el verso final:

amplia fría blanca sucia nube que cubre el sol

El poema se cierra sobre sí mismo pero las marcas perceptivo-afectivas de uno de sus íconos más poderosos –botes abandonados en la orilla, que llevan como cicatrices los nombres o las pintas de dueños ausentes– se filtran por los tenues canales del rizoma y reemergen en dos momentos de “La brisa del N.O.”:

indiviso solamente escucho tus palabras mencionas el bote no lo  
asocio a nada un bote en la arena un bote sin remos con un nombre  
distinto en cada lado

[...]

el bote pesa naufraga has dicho yo te escucho has dicho que el  
bote tiene nombres distintos en cada lado dos nombres

Este texto, que el poeta caracteriza en la nota final como “un síntoma o, mejor dicho, una enunciación sin enunciado” contiene todos los elementos de un sueño angustioso o de un discurso esquizoide. Desplazamientos y condensaciones de objetos inquietantes se combinan con disociaciones del foco vivencial y del sujeto enunciador, y la progresiva desintegración de oposiciones como *hablar y escuchar*, *monólogo y diálogo*, *tú y yo*, *persona y no-persona*. La cima de la experiencia alucinatoria –centrada en la imagen del bote sin remos y con nombres a cada lado– es, sin embargo, algo que por momentos parece ser la meta del yo poético y en otros la amenaza más temida. Esa meta y esa amenaza –que se filtra a través del rizoma en otros textos del libro– es el naufragio del orden simbólico en el mar/magma de lo indiviso e inarticulado, el retorno a un estado prelingüístico:

el bote poca visibilidad el naufragio  
regresa al bote un nombre a cada lado  
justo antes del naufragio poca visibilidad  
no sé que significa decir esas cosas  
no sé dónde está el dolor en esas palabras



En “Category & Passion”, surgido, según la **Nota** final, de una pregunta de su hijo Eliseo, el ambivalente ícono del bote reemerge bajo la forma de un avión que *parte/no parte*, que *acercal/distancia*, que *separa/rescata* de un mundo o del otro. También reemergen los temas dominantes de “Ahmet”, como la desfamiliarización de lo familiar y la pérdida de la casa/hogar, intensamente connotada por la imagen de unas cajas de mudanza que contienen correspondencia abierta por manos extrañas. A ellos se suman, en una nota más personal, alusiones a reencuentros y separaciones y a despedidas alienantes, que solo se pueden describir con un lenguaje alienado (***quieren irme ver, debo verme ir irme***). Y el bajo continuo de los viajes, los *viajes-casi-naufragios*, los viajes con su doble signo de desgarramiento y de liberación de esa inhóspita tierra de nadie que es el estar-de-visita (***mi hijo me visita pedimos una pizza grande con jamón***). Al mismo tiempo, el enunciador de los versos, como arrepentido de esas casi-confidencias, borrona las referencias a experiencias identificables e interrumpe la corriente afectiva subyacente mediante la inclusión de reflexiones metalingüísticas (***¿qué palabras como triunfo del cuerpo he decidido no volver a usar?***) o metaliterarias:

ya no estoy a tu lado  
estoy afuera ya no estoy a ninguno de tus  
lados es una de las líneas mejores pero ya no la uso

Los recursos de extrañamiento son aún más notorios en “Ciudad Máxima”, que se presenta como “Comentario a Legget” (o más exactamente, a un texto de Gary Legget, editor del libro **Polis. Visiones y versiones de Lima al inicio del siglo XXI**, Ediciones La Moderna, Lima 2006). Pese a los numerosos baches de sentido, que boicotean eficazmente la tendencia del lector a enlazar los versos para construir con ellos un discurso, la voz que habla en este poema –y que incluye en su *quasi-discurso* voces ajenas –es claramente identificable con la de M.M. en el doble rol de *flâneur* y de poeta. Como *flâneur* –real o imaginario– verbaliza los estímulos perceptivo-afectivos de una ciudad desfamiliarizada y por momentos hostil, vista desde la semi-distancia de un observador participante. Como poeta interrumpe reiteradamente la verbalización de la experiencia del *flâneur* para tratar de impedir que la sucesión de estampas urbanas caóticas, borrosas y por momentos siniestras se convierta en

un poema sobre Lima. De ahí la insistencia, desde el comienzo, en el estribillo **la idea de poema queda así destruida**, que se refuerza con la inclusión de referencias bibliográficas al texto de Legget o a los seminarios de Lacan y de figuras o dibujos que no son tales sino significantes vacíos, desprovistos de toda relación con referentes gráficos:

la distancia ir por arroz ir luego de sumados los viajes a pie la distancia es calculable ver figura 1

figura 1

[...]

figura 3 solo que los dibujos estorban y sobre todo ignora el ritmo

Montalbetti quiere *ignorar el ritmo* pero el ritmo implacable de la poesía se le impone por la vía subterránea del rizoma, que interconecta palabras, imágenes y afectos de un modo que escapa a sus designios.

Es así como la connotación de pérdida radical –carencia, vacío, quedada– y el tono elegíaco del verso de cierre del poema liminar del libro, **lo único visible es tarde**, se infiltran en los cimientos de “Amplia fría blanca sucia nube que cubre el sol” y re-emergen a la superficie por varios intersticios bajo la forma de la letanía **pero desde acá no se ve**, que funciona como principio estructurador/cohesionador de todas las imágenes de destrucción y pérdida, lo que convierte al poema en una auténtica elegía a Pisco, la lacerada por el terremoto:

viviana dos está escrito a ambos lados de otra barca **pero desde acá no se ve** letras rojas

una ventana cuelga sin asirse a la pared alrededor solo una ventana sin adentro una ventana sin afuera **pero desde acá no se ve**  
[...]

detrás de las rumas está el mar están los peces está el paso de las nubes **pero desde aquí no se ve**

[...]

es inútil quejarse del viento freático del polvo del jardín botánico de las américas paralelas es inútil quejarse de uno dos **es inútil decir desde aquí no se ve** cuando lo deseamos está es inútil quejarse del cielo amor basura

Como lo anoté más arriba, la confluencia de tragedia colectiva y angustia individual, tan notoria en los pasajes citados, genera íconos de mucha fuerza, que circulan de un poema a otro y que dejan una suerte de estela conectiva, delgada pero muy resistente. En “La brisa del N.O.” el bote-fantasma –no puedo resistir la asociación con la leyenda del holandés errante y la ópera de Wagner por más que no parezca tener mucha cabida en este contexto– arrastra consigo la idea (¿el miedo? ¿el síntoma?) de lo que se sabe que está ahí pero no se puede ver:

el bote **poca visibilidad** el naufragio regresa al bote un nombre a cada lado justo antes del naufragio **poca visibilidad** no sé que significa decir esas cosas no sé dónde está el dolor en esas palabras

La idea, el miedo o el síntoma reaparecen en “Pabellón de orquídeas”, donde la tragedia de Edipo parece confundirse con la frustración del *voyeur*:

es hermoso junto al arroyo **pero desde aquí no se ve**

Finalmente –o azarosamente, pues lo que rige aquí es el orden alfabético–, como para neutralizar la carga confesional de la fórmula, el poeta abre con ella el poemita burlesco “Promperú”, un dístico profundamente ambivalente, que tiene muy poco de *comedia publicitaria* –la *aclaración* de su autor en la **Nota** final– y mucho de amarga ironía:

detrás está el yaraví **pero desde aquí no se ve**  
el Perú está paradito

La recurrente fórmula **pero desde aquí no se ve** connota la contradictoria síntesis de promesa de satisfacción y frustración de la expectativa generada por la promesa. Algo así como la formulación de una condena a la infelicidad: *el objeto de tu deseo existe pero es inaccesible*. O en otra probable variante: *tal vez lo alcanzaste en algún momento sin darte cuenta*. O en otra: *te afanas por algo que crees que está ahí pero que tal vez no está donde tú crees*. Algo que también podría caracterizarse como la *amenaza de perder... lo que nunca se tuvo*. Todo lo cual lleva casi ineludiblemente a un personalizado triángulo edípico en el que el hijo cumple el doble rol de mascota y potencial agresor del padre. *El perro no cesa de ladrar ....*

No es demasiado sorprendente, por eso, que el poema “Edipo Eliseo conjetura”, que hace desde el título un guiño psicoanalítico, se abra con una tríada de contenido extraño pero de estructura transparente para quienes sepan algo de psicoanálisis:

hay tres cosas Eliseo hay de lo severo hay de lo de encima hay del amor a la tercera cosa

Por lo mismo, tampoco es muy oscuro el final, en el que la voz del padre proyecta en el hijo su experiencia de varón adulto:

un batín con motivos botánicos un lago tranquilo con lotos es por esto que vas a leer es por esto que una mujer te va a desvestir

y concluye, a través del cargado término **tirar**, que connota tanto el juego como la competencia por la mujer/madre, con un típico gesto de rivalidad entre padre e hijo:

has perdido el turno Eliseo me toca tirar a mí

Como se ha visto, casi todo lo que “Ahmet...” promete al lector, se cumple en los textos que vienen después. *Después, o antes, o al mismo tiempo*, pues lo que aquí cuenta no es el orden de escritura sino la conexión profunda que hace que un conjunto de poemas se convierta en un poemario.

\*\*\*

La lucha de Montalbetti contra *El Poema* es parte de un programa lingüístico-literario que él ha expuesto con minucia en muchas ocasiones, casi a la manera de un manifiesto. Consecuente con sus ideas sobre el lenguaje y con su ideal de poesía, el poeta-lingüista libra una batalla obstinada para evitar que los versos sigan la consigna *unidos venceremos* y para que cada poema en ciernes no se convierta en una masa compacta y comunicativa.

Él sabe que no tiene muchas perspectivas de ganar, como lo ha concedido ya en alguna entrevista, pues la *pulsión de signo* y la tendencia a

comunicar son casi tan incontrolables como el trabajo del inconciente en el sueño. El final del extraordinario poema “La brisa del N.O.” sugiere la admisión de que su empresa es, en efecto, utópica:

estas son tus palabras exactas me siento absurdo y heroico en  
medio de un río de palabras

Por eso, tal vez no le sorprenda oír que, en mi opinión, ninguno de esos duros encuentros ha acabado hasta ahora con su triunfo, sino a lo sumo, con un dudoso empate (como quizás sea el caso de “Kavanagh” o de “Piedra sin junto a ella otra”, un texto comisionado para el libro de fotografías de Javier Silva sobre Machu Picchu que a cada paso se abre en direcciones de sentido muy personales y subjetivas, bastante alejadas de la comisión y por eso mismo mucho más interesantes).

El producto de esos *heroicos* combates es un libro incómodo y brillante, trabajado como una gema de múltiples caras, cuyos destellos pueden cegar o descarriar la mirada de quien se acerque a él. Sin embargo, si se utiliza la lente adecuada, es posible verlo en profundidad y descubrir, bajo la ríspida superficie, una figura de fascinante nitidez y simplicidad –quizás oculta para su propio creador– que reafirma el poder estético y moral de la comunicación poética.

En su tendencia a cerrarse como una impecable esfera, el poemario de nombre estrambótico –triste cautivo de unas tapas negras– ha vencido a su autor, quien en uno de los momentos más intensos y personales de esa pequeña obra maestra que es “Amplia fría blanca sucia nube que cubre el sol”, parece reconocer que su empeño por boicotear la comunicación es un modo de ocultar el dolor de no haber sido comprendido: ***me he dedicado a las palabras todos estos años duele en los flancos***. O, en la auto-explicación burlescamente psicoanalítica del texto supernumerario “Cartas a Fliess”, un modo oblicuo de descargar antiguas frustraciones: ***pura rabia Wilhelm pura rabia no querer significar...***

## HIPOCAMPO / Denisse Vega Farfán

**a**

Si de noche te sumerges en el mar  
con la muerte de todos los seres sobre tu lomo  
las marcas de los suicidas dejadas en los peñascos  
como breves pasajes de luz  
al borde de la música que hasta ahora  
nadie ha podido escuchar  
con todas tus anclas fuera  
con tus rastros innominados  
que fulguran la noche  
si te sumerges  
tus gibas dejarán de ser pesadas  
flotarán  
desde la tierra  
todos pensarán que son pequeñas islas  
y tú que ya no serás sangre  
sino agua que el ciego bebe ensimismado  
escucharás al hipocampo  
invitándote hacia el fondo

**b**

cuántas hordas antes de ti  
falsos designios frágiles combustiones

cuántas semillas desperdiciadas en la lengua del bisonte  
un listado de fechas ajenas en vez de una señal propia  
cuántas mareas sin varar la certidumbre  
con la ascensión de los albatros

cuántas veces humo sangre de piedra  
con los brazos fuera del vagón  
como dos banderas anunciando la llegada  
de una patria sometida

                  y tú acá descendiendo por azar  
resbalado de un cuento mal urdido  
siguiendo los movimientos del hipocampo  
su estructura ósea de naipes irrevocables  
                  desciendes  
cae en ti una palabra irreconocible  
sin nombre  
sin stirpe ni sonidos  
una sustancia de volubles colores  
un cuerpo de formas ciegas  
sin mando

primera escala

                  primera pronunciación del alfabeto  
del silencio  
nadador inocente al descenso de los símbolos  
tu corazón es una ola apenas crispada  
tu pensamiento una pantalla desnuda  
como la retina del hipocampo

una masa arrojada al mar por la insignificancia  
eso eres

aquí te hundes  
donde la muerte abraza las respuestas  
sin desahuciarlas  
aquí te hundes  
con la lengua triunfante de ortigas

el hipocampo dice  
que te soplarán por segunda vez el rostro  
tú no le temes  
tú que has visto afuera  
cómo todos se demuelen cual enormes máquinas  
y la infancia es vendida  
por una cigarrera

**c**

donde acaba el agua  
la tierra se repartirá entre mil bueyes  
que luego de amar  
batallarán disputándose  
un par de alas de oropel  
royéndose a sí mismos  
como un mal poema

él lo sabe



por eso destila sus pasos en un eco sordo  
de musgo y medusas  
sigue la agitada cola del hipocampo  
que es la plegaria que nadie le enseñó a pronunciar  
sin flagelarse los hombros

agonía de agua  
manta rayas en ristre  
su corazón es una salobre corteza  
en la que el hipocampo encarga sus larvas  
entonces han de crecer  
nuevas ciudades de sándalo  
una mano que comprende su cavidad  
y la fraterna extensión de sus dedos  
un hombre fuera del hombre  
que no recuerda la oscuridad  
más allá de sus aguas

## **d**

hay una muerte que muere en ti con los ojos abiertos  
con la boca burbujeante de constelaciones  
y pequeños juegos de ajedrez  
una dama con sombra de lagarto  
una lengua natal fosilizada  
una ostra donde resuena tu nombre inutilizado  
sediento de ti

la certeza es un resoplido repleto de abalorios  
que alguien remata en una esquina  
no le interesa a tus pies que haciéndose uno  
se enroscan como una trompa  
que cantan la vida fuera de sus túnicas

alguien te contó que naciste en un zorzal  
atravesado por murallas de embudos  
y siglos desventrados...

(antes de inaugurar la cena una plegaria como una hoz  
contorneando tu yugular  
un bramido de manatíes en el silencio)

alguien te contó que la muerte bailaba con los pechos desnudos  
mientras un nuevo lenguaje era varado  
como un pelícano ahogado en plomo

y tanta ceremonia para festejar la inmundicia  
con un nombre alquilado al que sólo abrigaban las moscas  
y tanto desvelo sobre las dunas escuchando al erizo  
escrutando esas señales que dejan de cantar cuando las miras  
blandiendo la indigestión de las estrellas  
socavando la luna  
para...

*"yo descendí para dejar de medir la distancia" -dice la anguila*  
*"yo descendí para guarecer los embriones de los hombres*  
*que se trizaron en la tierra" -dice el hipocampo*

la paz es la carnada que deja huir el salmón  
 a la diestra de tus miedos el caracol rearma su corteza  
 los ahogados cierran con satisfacción sus últimas visiones  
 el mar disuelve sus sales  
 adhiere el efluvio de sus sueños  
 a la casta sonoridad de las piedras

                    y ahora puedes abrir los ojos  
                     sentir las contracciones de ti mismo  
 para alumbrar lo que realmente eres  
 un tratado de naves  
 y verdes esporas  
 un aleteo incólume  
 como la primera tramoya de tu corazón

acá nada es una especie entre tantas  
 tu pasado es como la grisácea piel del tiburón  
 o sus saturados jugos gástricos  
 pero tu hambre es el zumbido  
 de una orca en extinción

                    ahora puedes abrir los ojos  
 imitar la ondulación de los cardúmenes  
 escuchar lo que insistió guardado detrás de tus orejas  
 y bajo tus ojeras

acá no es necesario ponerle un nombre a cada especie  
 todos se llaman como tú  
 y tú te llamas como todos

tordo pez luna pez hombre  
a dos vidas la hiena que eras  
disputando un trozo de carroña  
una corbata para ocultar el pudor  
y las aldabas  
que no son más aquí abajo  
libaciones que almacena el molusco  
para madurar su joya

ves a un pez globo salir detrás de un morro de liquen  
sus espinas son la insurrección  
el abandono a las colas  
por un puesto en el banquillo de los sentenciados  
su cuerpo hinchado contiene los aires  
que transportan los silbos eternos

eres su drenado veneno su vastedad  
sus giros inciertos que rebasan la tiniebla  
hasta desflorarla en una caracola

acá los enemigos parecidos a ti  
han desaparecido  
o aparecen convertidos en serviles cangrejos  
la estación en la que esperabas  
hasta que tu cabeza amanecía despedazándose  
en el hocico de algún perro  
también ha desaparecido

el hipocampo desciende contigo desierto de voces

su dinámica de impulso y dejarse reflotar lentamente  
hace que se remuevan las alturas

su sigilo es una romería en la que  
las formas de un grito estancado desde el nacimiento  
son la principal ofrenda

por primera vez  
sin manuales ni sueños irreversibles  
entiendes el juego  
te toca soplar el silbato

**e**

a salvo estás  
pez raro  
atravesando invisible entre los depredadores  
de pesadas maletas y lenguas como clavos  
liberado de tu espesura  
de los rezos para retornarte a la orilla  
del ojo que madruga en la abertura de los torbellinos

ya no busques  
has encontrado  
algo más que el arte de incinerar máscaras  
algo más que el fondo  
de tu propio mar...

## LA INVENCION DE MARIENBAD /

José Carlos Huayhuaca

La relación de la célebre película *El año pasado en Marienbad* (*L'année dernière à Marienbad*, Alan Resnais, 1961) con la literatura, no se reduce al hecho de que su guión fuera escrito por uno de los más importantes novelistas franceses de mediados del siglo XX: Alan Robbe-Grillet. Tampoco al insólito caso, reconocido por muchos, de un guión tan sustantivo y tan determinante de la obra final, que su escritor resultaba casi el verdadero director del film, o que al menos debía considerársele su co-autor. Ni se limita a la "poética" letanía verbal —dicha en *voice over*— que hilvana, o siquiera acompaña, a la serie de enigmáticas imágenes constitutivas del film. Menos aún a la genérica cualidad de "literaria" que es frecuentemente atribuida a los tres largometrajes (además de *Marienbad*, me refiero a *Hiroshima, mon amour*, de 1959 —escrito por otra grande de las letras francesas, Marguerite Duras—, y *Muriel, le temps d'un retour*, de 1963 —escrito por el poeta Jean Cayrol—) de la primera etapa del realizador, debido a su alineamiento con el formalismo estético, entonces en boga, de la tendencia narrativa conocida como *Nouveau roman* (cuyo capitán fue, precisamente, el propio Robbe-Grillet).

La más profunda (y por ello menos visible) vinculación que *El año pasado en Marienbad* mantiene con la literatura nunca fue reconocida en los créditos, aunque es, desde hace varias décadas, un secreto a voces: el guión se inspiró en la famosa novela fantástica *La invención de Morel* (1940), de Adolfo Bioy Casares. Que una de las más llamativas películas del cine europeo de los fructuosos años 60 haya prendido su mecha con la obra, publicada dos décadas antes, de un escritor sudamericano, abre un mirador que permitiría reformular las relaciones de un continente y otro en cuanto a creatividad estética. El horizonte así despejado es de una

amplitud que sobrepasa el caso del que parto, pero aquí –y por ahora– éste será mi límite.

## DEL LADO DE ACÁ Y DEL LADO DE ALLÁ

En 1940, Buenos Aires ya conocía a Bioy Casares como escritor, si bien algo achicado por el ascendiente de su colega, y mejor amigo, Jorge Luis Borges. Fue éste, precisamente, el primero en llamar la atención sobre la –entonces– nueva novela de Bioy, titulada *La invención de Morel*, en un polémico prólogo que se hizo famoso a la larga, contribuyendo así al prestigio, también demorado aunque creciente, que alcanzó la novela desde entonces hasta la consagración actual. El prólogo de Borges, al mismo tiempo que constituía un manifiesto a favor de la narrativa fantástica (tómese en cuenta: en un contexto dominado por el realismo social y las disquisiciones existencialistas), sorprendió a medio mundo al calificar a la novela de “perfecta”. Pero pocos se lo creyeron (uno de ellos fue un desconocido y aún inédito joven escritor llamado Julio Cortázar).

Cuando en los años iniciales de la década de los 50 fueron publicados en París los libros de ambos escritores argentinos (si bien cuentos sueltos de Borges circulaban ya, desde 1939 en adelante, en varias revistas francesas: *Mesures*, *Les lettres françaises*, *Cahiers du Sud*, *La nouvelle revue française* y *Les temps modernes*), los lectores admirativos comenzaron a proliferar en ese lado del mundo. Entre los primeros se contaron críticos tan brillantes como Maurice Blanchot, Gerard Genette y Etiemble, y un conjunto de novelistas jóvenes cuya obra, poco después, sería conocida como el *Nouveau roman*: Michel Butor, Claude Ollier, Marguerite Duras, Robert Pinget, Jean Ricardou, Alan Robbe-Grillet. Éste destacó desde el principio, tanto por sus novelas cuanto por sus ensayos críticos, una selección de los cuales fue publicada, con enorme éxito, en 1963: *Pour un nouveau roman* –donde se omitía, significativamente, un breve texto de 1953 (sobre el cual volveré después).

También en 1953, Robbe-Grillet publicó su primera novela, *Les gommages*, que Roland Barthes saludó como una revolución estética en el arte de la novela. A ésta le sucedieron, entre 1955 y 1959, otras tres –*Le voyeur*, *La jalousie*, *Dans le labyrinthe*– con las que el autor, a la vez que

exasperaba a la crítica académica de entonces, cimentó su prestigio de renovador de un género supuestamente apollidado, ganando la aprobación de intelectuales de avanzada como Foucault, Sollers y otros. El hecho es que, cuando el cineasta Alain Resnais —otra estrella en ascenso por aquellos años— le propuso escribir el guión de su próxima película, Robbe-Grillet ya era una celebridad. A nadie le sorprenderá entonces que *le tout Paris* se pusiera en estado de alerta ante la inminencia de una obra fuera-de-serie. Cuando la película, titulada *L'année dernière à Marienbad*, se hizo realidad en 1961, dejó tan asombrados a tirios y troyanos que, además de llevarse de encuentro diversos premios, se convirtió de inmediato en una película “de culto”—acaso porque combinaba una originalidad visual indiscutible con una historia cuyo “simbolismo” solo unos cuantos fingieron entender.

### L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD

El escenario —descrito con prolijidad desde el principio, tanto por la cámara como por una voz anónima, al grado de constituirse en el personaje principal— es un hotel palaciego y antiguo, de suntuosos espacios y exquisita decoración barroca, donde gente de clase alta pasea, conversa, baila, se entretiene con piezas de teatro, conciertos, juegos de mesa y tiro al blanco. Pero lo extraño es que lo hacen de un modo doblemente antinatural: a) moviéndose (o estando simplemente ahí), no como personas autónomas sino como si fueran parte de un diseño coreográfico; b) diciendo o haciendo cosas que no guardan coherencia con lo que hacen o dicen luego, o que mecánicamente repiten una y otra vez. Son como otras tantas figuras dispuestas en un escenario teatral o en un cuadro (de hecho, hay grabados que reproducen los propios ambientes en los que están), o como si los viéramos solo reflejados en los muchos espejos que ornar las paredes. Pero si sus actos son discontinuos o repetitivos, la serie de planos cinematográficos que los muestran, al margen de su “contenido”, fluye como una música o como una corriente de cadencioso curso (aunque no falte el embravecido rápido tras algún recodo)<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Me refiero a inesperados momentos, hacia el final, como cuando alguien da un alarido, y otro dispara a matar.



En este contexto, un hombre se acerca a una mujer y le asegura que se conocen, aunque ella no lo recuerda. Él añade que un año atrás se enamoraron y acordaron reencontrarse en este hotel, para fugarse (ella está casada) y amarse para siempre en algún otro lugar. La renuencia de ella a reconocer ese pasado, y el esfuerzo del hombre por persuadirla, que duran casi toda la película, constituye el tenue y confuso hilo narrativo gracias al cual los espectadores, si no nos detiene el esfuerzo por entender “lo que pasa”, contemplamos una fantástica procesión de vistas del castillo en sus grandes espacios y sus últimos rincones, y donde los personajes figuran como términos enriquecedores de cada encuadre, ya sea como perfiles, ya como grupos dispuestos con simetría o cuidadosamente desordenados. O, mejor dicho, podremos admirar lo que el cineasta hace con todos esos elementos, gracias a su arte de la puesta en escena –y prescindir de la “historia”.

Pues si los diálogos, tras informarnos de la situación antes resumida, se vuelven casi insignificantes debido a la reiteración, otros tres elementos de la banda sonora resultan igualmente centrífugos respecto al sentido (en cuanto lo dispersan en lugar de apretarlo). La voz sobrepuesta (*voice over*) ya mencionada, por ejemplo, que se escucha con intermitencias desde los créditos de inicio, refiriéndose sobre todo al propio hotel palaciego y al hecho de deslizarse por sus pasillos. ¿Es la voz de la cámara?, uno se pregunta; ¿es una corriente-de-conciencia, misteriosa e impersonal? Pero luego esa voz se mimetiza con los parlamentos dichos por el personaje protagónico y hasta por los demás personajes. Así, su real función semiótica –es mi sospecha– consiste en que la oigamos como “poesía”, sutil y misteriosa, que no dice nada y sin embargo dice mucho. Pero las comillas que empleo indican una pretensión incumplida, un mero runrún somnífero. La música, por su parte, parece música de iglesia, sugiriendo solemnidad y *gravitas* ien un ámbito ostensiblemente frívolo! El hecho es que resulta contraproducente, pues su peso hace resaltar la concavidad hueca (hago valer la repetición) de personajes, diálogos y acciones –salvo si los tomamos como simulacros. Incluso hay un ruido inusitado en ese ámbito artificioso, que despierta alguna emoción natural en los espectadores, aun sin que cobremos clara conciencia de ello. Me refiero al gratísimo sonido de agua que mana sin

ser vista, acompañando a ciertas escenas situadas en los jardines exteriores del palacio. Ocurre entonces como si la libertad que asociamos con los flujos del agua pusiera en cuestión la rígida geometría de las imágenes, la inmovilidad dramática del film e hiciera respirar por unos segundos a personajes prisioneros de un formalismo estético a ultranza.

### ¿DE QUÉ TRATA TODO ESTO?

Pero volvamos a la “intriga”. Por mínima o absurda que sea, ella está presente, activando en los espectadores, a pesar de su irrealidad, el reflejo de entender qué es lo que “quiere decir”. De ahí la plétora de interpretaciones subsiguientes a la película, cada vez que se exhibe, desde los ya remotos días de su estreno.

Las más frecuentes, por cierto, aluden al que sería, según la crítica, el tema común a la obra de Resnais: una relación problemática con la memoria y el pasado (histórico, en algunas de sus películas; metafísico, en otras); el esfuerzo por exorcizarlo o hallar al menos su real significado. Tal sería el “tema” de *Hiroshima y Muriel* y aún de otros films posteriores. La rápida revisión de diversas reseñas sobre *Marienbad*, sin embargo, amplía hasta la carcajada el abanico de interpretaciones. He aquí una muestra: crítica *gauchiste* de la decadente sociedad europea, expresada de modo alegórico mediante este *resort* que sería una “nave de los locos”; examen de la naturaleza deleznable de la verdad, de la maleabilidad del pasado y el tiempo, o de cuán falible es la mente humana en su percepción del mundo; alegoría con subtexto religioso, que representa el mundo como un engañoso ámbito de descanso y recreo cuando es en realidad la estación del limbo, con sus habitantes a la espera de ser redimidos; exploración onírica de tipo surrealista; alegoría sobre los intercambios entre la vida y el arte; perspectiva epistemológica, según la cual cada quien “construye” su propia realidad; representación freudiana del triángulo edípico, abundante en imágenes sexuales simbólicas (y algunas explícitas); metáfora del mecanismo de la represión en el tratamiento psicoanalítico, pues el personaje masculino trata de sacar a flote un evento traumático que ella no quiere recordar, etcétera. Comparado con este circo interpretativo ¡cuán saludable resulta el

parecer de Francis Ford Coppola: “Hasta hoy no entiendo la película, pero me intriga y creo que es bella”!

La clave para desembrollar todo esto es en realidad muy simple –y “perfecta”, como Borges la calificó. Pero a ella me referiré después. Ahora cabe darle una vuelta más al problema, como si no supiéramos nada de tal clave. Al acertado juicio de Coppola, entonces, le añadiré una sola observación, de sentido común y sin embargo invariablemente omitida. Veamos.

Repito que la interpretación dominante, en relación con la obra más característica de Resnais, alude al tiempo y la memoria. Una mirada superficial sobre *Marienbad* confirma esta recurrencia, pues en ella se habla del pasado y se lo “problematiza”: ¿ocurrió realmente la “historia de amor”?, ¿hay un pasado objetivo, invariable?, ¿podría configurarse a voluntad? Además, están los saltos temporales en medio de ciertas escenas: de pronto los personajes, sin solución de continuidad, aparecen en ambientes diferentes o vistiendo otras ropas; los espectadores, así, vacilamos sobre si ciertas situaciones corresponden al pasado más bien que al presente (*chronological inscrutability*, escribe un crítico al respecto), o incluso si son imaginarias. Pero en la experiencia profunda o real del espectador (que el método fenomenológico permite reconocer), todo esto resulta secundario, o superficial, o un poco “teórico”; lo que en verdad tiene enganchado al espectador es una muy especial experiencia del espacio. Es este el que está dramatizado –lo diré así–, no por la “intriga”, sino, según ya quedó apuntado, por el *envión cinematográfico*, puramente audiovisual: la elección de los escenarios y la coreografía de las “acciones” respecto al trabajo de cámara (ángulos, encuadre, movimientos, empleo de la luz); al arte del montaje, es decir al empalme –terso o que contrasta– de las imágenes entre sí; a ciertos efectos visuales, como los “fundidos a blanco”, y al contrapunto sonoro aportado por música y ruidos. Todos estos recursos combinados crean un laberíntico palacio de espacios infinitos y cambiantes, como un calidoscopio que con cada sacudida nos diera arreglos y perspectivas de salones, pasillos, terrazas, escaleras, jardines, habitaciones, a la vez simétricos e inventivos –de donde se ha expulsado, precisamente, la dimensión del tiempo.

La dimensión del tiempo, cuando está expresivamente trabajada por el cine, es lírica y es patética. Lo prueban desde las otras películas de Resnais (digamos *Hiroshima* y *Je t'aime, Je t'aime*) hasta las de Tarkovsky y Hou Hsiao-Hsien. Pero lirismo y patetismo brillan por su ausencia en *Marienbad*, no obstante que la película, desde su título (*El año pasado...*), parece urdida por el tiempo, y no obstante la insistencia de su intriga en la "historia de amor" ("apasionada", para algunos entusiastas, tal vez porque el personaje masculino se agita y pierde los papeles en algún momento). ¿Cómo explicar la contradicción? En realidad de un modo muy fácil. Solo hay que examinar *Marienbad* desde la óptica de Robbe-Grillet y su obra, antes que desde la de Resnais y la suya.

#### ROBBE-GRILLET Y LA NARRATIVA "ESPACIAL"

No voy a redundar en la revolución (la palabra es de sus seguidores) que las novelas de este autor obraron sobre la literatura francesa. Su polémica contra los argumentos, contra la psicología, contra los personajes, contra el lenguaje figurado, recusados todos ellos como propios de la novela decimonónica, ya es conocida. Pertinente ahora es subrayar lo que llamaré su "sensibilidad atemporal" o su "sensibilidad espacial" —que es lo mismo.

Ya Roland Barthes, el más brillante crítico y promotor del *Nouveau roman* en sus años iniciales, hablaba, a propósito de *Les gommes* (la primera novela de Robbe-Grillet), de espacio "sobreconstruido", "no euclidiano", y de "obsesión topográfica". Los objetos (que, en esta novela valen por sujetos, por personajes), a cuya morosa descripción es tan proclive, así como la extensión sobre la que estos objetos se despliegan, si alguna dimensión temporal poseen, dice Barthes, no es la temporalidad clásica sino "un tiempo circular que en cierto modo se anula a sí mismo". Está claro: no se trata del tiempo con sus habituales y trémulas connotaciones de desgaste y biodegradación, sino de un ámbito neutro donde se dan los cambios que antes he llamado calidoscópicos, o, con palabras de Barthes, se trata de "*le mouvement moins le temps*".

En cuanto a la función secundaria, casi ornamental que la intriga tiene en *Les gommes*, otra observación de Barthes sobre ella podría

aplicarse a *Marienbad*: “Todo pasa como si la historia entera se reflejara en un espejo que pusiera a la izquierda lo que estaba a la derecha y a la inversa, de tal suerte que la mutación de ‘la intriga’ no es nada más que un reflejo especular escalonado en veinticuatro horas”. Lo dicho sobre la novela vale para la película, y ello se debe a que ambas obras obedecen a la misma poética.

¿Significa esto –como ha venido vanidosamente sosteniendo Robbe-Grillet– que el trabajo del cineasta sobre su guión consistió poco más que en transcribirlo? ¿Para apreciar *Marienbad* hay que prescindir de Resnais, mero *broker* de una visión ajena, como pareció sugerirlo al final del subtítulo anterior? La respuesta a ambas preguntas es negativa, pues mi –aparente– sugerencia fue solo una táctica para reencaminar la pesquisa y llegar a mejor respuesta que la establecida. Se trata más bien de una feliz convergencia de sensibilidades; la creatividad cinematográfica (configuración de los espacios, primero que nada, no lo olvidemos) de Resnais potenció al máximo las propuestas “topográficas” del escritor –ya hartamente influido, a su turno, por el cine (otra vez traeré en socorro de mi argumento al lúcido Barthes, para quien el replanteo del espacio clásico literario obrado por Robbe-Grillet “no es ni onírico [surrealista] ni irracional [teatro del absurdo]... Es más cercano a la pintura moderna, a la nueva ciencia física o al cine”).

Ahora volvamos a Resnais y su arte cinematográfico. Al respecto, ya el joven Jean-Luc Godard había reconocido –en un texto publicado dos años antes de que existiera *Marienbad*– que su uso de los *travellings* y su manera de empalmar una imagen con otra, era capaz de dar vida y dramatismo a los espacios más áridos, como lo demostraba su documental –sobre una fábrica de materiales plásticos!– *Le Chant de Styrene*: “El resultado está ahí: una serie de planos profundamente ligados unos con otros, a pesar de la ausencia de personajes vivos, es decir, privándose de la facilidad de los ajustes sobre un efecto dramático; un centenar de planos tan armoniosamente soldados entre sí que producen la sensación de no ser más que una larga toma-secuencia, un único y jupiterino *travelling* cuyo prodigioso fraseado no deja de evocar las grandes cantatas de Johan Sebastian Bach”.

“... a pesar de la ausencia de personajes vivos...” Bueno, en *Marienbad* los personajes vivos están presentes, pero esencialmente como facilitadores del ajuste de imagen con imagen, gracias a los “efectos dramáticos” que permiten. De ahí la sensación que yo tuve al ver *Marienbad*, de imágenes que, al margen de su anécdota, “fluyen como una música o como una corriente de cadencioso curso...”. Es la misma impresión que antes tuvo Godard viendo el mencionado cortometraje documental de 1958, aunque la formulara mejor que yo: “... planos tan armoniosamente soldados entre sí que producen la sensación de no ser más que una larga toma-secuencia, un único y jupiterino *travelling* cuyo prodigioso fraseado no deja de evocar las grandes cantatas de Johan Sebastian Bach”.

El virtuosismo formal del cineasta y la estética formalista del escritor, conjugadas y reforzándose recíprocamente, dieron por resultado la fascinante *Marienbad*, ver la cual fue una experiencia echada a perder, para numerosos espectadores, por su prurito interpretativo, o por el de críticos a quienes equivocadamente prestaron crédito.

“Echada a perder” he dicho, pero esa experiencia también pudo haber sido mejorada, o por lo menos haber sido *otra*, tal vez grandiosa, si Robbe-Grillet, en lugar de limitarse a explotar (veladamente) la idea central de *La invención de Morel*, hubiese optado por adaptarla con plenitud.

## LOS ARGENTINOS LLEGARON YA

Tras el polémico estreno del film, las entrevistas con Resnais y Robbe-Grillet proliferaron. Las preguntas más recurrentes se referían al asunto de las ideas, los símbolos, el críptico mensaje; guionista y director coincidieron en ser evasivos al respecto, o en zanjar la cuestión afirmando que tras las imágenes no había significado trascendente alguno, o había el que cada espectador lograra entrever. Pero en una de esas entrevistas (*Cahiers du Cinéma*, número 123, 1961), los críticos Jacques Rivette y André Labarthe fueron los primeros –hasta donde alcanza mi información<sup>2</sup>– en detectar, en *Marienbad*, el rastro de la novela *L'invention de Morel*.

<sup>2</sup> Ésta figura en el libro de Edgardo Cozarinski *Borges y el Cine*, de 1974.

El texto no lo dice, pero uno siente a Robbe-Grillet a punto de caerse de la silla al escucharles; no obstante, sobreponiéndose, atina a saludar a la novela como “asombrosa”, a reconocer la vinculación con ella y aún a revelar que su colega Claude Ollier ya la había notado a gritos: “Mais c’est *L’Invention de Morel!*”. A todo esto, Resnais no sabe de qué están hablando. Cuando le resumen la novela sudamericana, admite que, en efecto, tiene un “sorprendente” parecido con el film (podemos imaginarlo mirando de reojo a su guionista y preguntándose a sí mismo: “¿Y este por qué no la mencionó nunca?”).

Si el novelista Ollier y los muy letrados críticos de la revista de cine percibieron tal influencia, fue porque pertenecían a ese todavía pequeño grupo de elite (que iría a crecer después hasta desbordar el país) que admiraba los cuentos y ensayos de Borges, y la novela de Bioy Casares, desde que comenzaron a difundirse en París, hacia 1952. Precisamente, fue Robbe-Grillet el primero, al año siguiente, en publicar una crítica muy apreciativa tanto de la novela como del prólogo de Borges (crítica a la que me referí antes y que *no* incluyó en su libro *Four un nouveau roman*). Los conocía, pues, desde la partida. Los conocía tan bien que acto seguido iba a explotar, o si ustedes prefieren, a desarrollar parcial y tendenciosamente, tanto las ideas novelescas de una cuanto los planteamientos teóricos del otro. Comencemos por éstos.

El prólogo de Borges adelanta al menos tres temas centrales de la teoría que, con estruendo, sostuvieron Robbe-Grillet y los *Nouveau romanciers*: el rechazo de la psicología, el cuestionamiento del realismo y la reivindicación de la índole verbal de la literatura. Escribe Borges:

La novela característica, “psicológica”, propende a ser informe. Los rusos y los discípulos de los rusos han demostrado hasta el hastío que nadie es imposible: suicidas por felicidad, asesinos por benevolencia, personas que se adoran hasta el punto de separarse para siempre, delatores por fervor o por humildad... Esa libertad plena acaba por equivaler al pleno desorden. Por otra parte, la novela “psicológica” quiere ser también novela “realista”: prefiere que olvidemos su carácter de artificio verbal y hace de toda vana precisión (o de toda lánguida vaguedad) un nuevo toque verosímil.

Hay páginas, hay capítulos de Marcel Proust que son inaceptables como invenciones: a los que, sin saberlo, nos resignamos como a lo insípido y ocioso de cada día. La novela de aventuras, en cambio, no se propone como una transcripción de la realidad: es un objeto artificial que no sufre ninguna parte injustificada. El temor de incurrir en la mera variedad sucesiva (...) le impone un riguroso argumento.

Esta sana teoría estimuló en Robbe-Grillet la cuestionable práctica de novelas con personajes "objetivos" (o más bien abstractos), el recurso a los géneros como expedientes narrativos insustanciales y debilitados por la ironía, un formalismo para el que los efectos de lenguaje no son medios sino fines. Pero obviamente se trata de una lectura bizca de las ideas y de la práctica de Borges y Bioy. Éstos jamás propusieron cosificar a los personajes; solo les molestaba que un autor los "explicara", en lugar de dejarlos actuar por sí mismos. Cuando incursionaban en el marco de un género u otro, no era para irrealizar la fábula; los entendían como medios de estructurarla más aptos y económicos que el realismo digresivo, invertebrado. Al sostener que, en última instancia, la literatura es un artificio verbal, no optaron por disolver la ficción en una sopa de letras; solo rechazaron la falta de rigor inventivo en las supuestas fieles transcripciones de la realidad.

Borges, además, los desmintió explícitamente. El 14 de octubre de 1962, le dijo a Bioy:

La afirmación de esos novelistas franceses, Robbe-Grillet y Butor, de que yo influí en ellos no tiene sentido (...) Algunas de sus novelas no ocurren en la realidad, sino en la cartografía, y el autor se extravía en indicaciones cardinales. Otras veces el afán de precisar movimientos y posiciones relativas de personajes y objetos pierde al novelista... En otra, los objetos parecen más importantes que los personajes: primero se describen los objetos y después, más o menos de cualquier modo, se esparce por aquí y por allá algún personaje..." (Borges, de Bioy Casares)

Ahora vayamos a la novela, cuyo argumento paso a resumir.



## LA INVENCION DE MOREL

Un fugitivo de la justicia, o más bien perseguido político, se esconde en una isla remota y deshabitada (a pesar de las edificaciones –¿un hotel, un sanatorio, un museo?–, en obvio estado de abandono) con la esperanza de que hasta allí no lleguen sus rastreadores. Vive a salto de mata y alimentándose de lo poco que encuentra, pero la inesperada presencia de un grupo de turistas, quizá de veraneo por la isla, le hacen temer de nuevo: podrían verlo y denunciarlo. Aunque se esfuerza por evitarlos, se da de narices con ellos en más de una ocasión; pero, extrañamente, éstos no parecen percatarse de él. Primero, piensa que deliberadamente lo ignoran; luego, teme estar volviéndose loco, sobre todo porque tiene la impresión de que ellos repiten día tras día las mismas acciones y los mismos diálogos; también se le ocurre que ya ha muerto y se ha vuelto invisible para los vivos. Cosas así cruzan por su mente, afiebrada por la intemperie y los alimentos silvestres, hasta que un día le oye confesar al líder y anfitrión del grupo, el científico Morel, haber estado grabando a sus invitados con una máquina de su invención, que permite reproducir los actos captados con absoluta fidelidad, proyectándolos en tres dimensiones sobre espacios reales. Así, todos sus invitados y él quedarán perpetuados en esos dobles perfectos, aunque, claro, los cuerpos originales, precisamente por el efecto de la máquina grabadora, se deteriorarán pronto, como afectados por una radiación deletérea que los reducirá a cenizas.

Entonces toda esa gente ya ha muerto y lo que el fugitivo ve son solo sus imágenes, actuando y conversando en “escenas” desconectadas unas de otras y que se repiten periódicamente. Como la máquina funciona con la energía de las mareas y el viento, esos hombres y mujeres grabados por ella han logrado, por lo tanto, una suerte de cíclica y fragmentaria inmortalidad. El fugitivo descubre la máquina y su funcionamiento, y decide grabarse a sí mismo e incluirse en esa comunidad de imágenes, aun a costa de su vida. La razón: se ha ido enamorando, sin remedio, de la mujer más bella del grupo, Faustine, la que suele apartarse para contemplar los atardeceres en silencio. El fugitivo ensaya debidamente antes de grabarse haciendo y diciendo cosas que puedan encajar

con lo que ella hace y dice, de tal modo que parezcan dialogar con intimidad, acompañarse, lucir como si fueran amantes. Ya a punto de morir, el fugitivo escribe en su diario –por el que hemos llegado a enterarnos de toda la historia anterior– que si alguna persona piadosa lograra en el futuro dominar la máquina y perfeccionarla, quizá pueda hacer algo por él: introducirlo “en el cielo de la conciencia” de la mujer amada (quien, por mucho que parezcan interactuar, en realidad lo ignora con plenitud).

El resumen anterior recoge lo esencial –creo– de *La invención de Morel*, pero ya el lector habrá adivinado que cada situación aludida abunda, en la novela, en detalles enriquecedores –aunque también cargosos. Pero dejaré para más tarde mis opiniones tanto sobre el estilo de la novela cuanto sobre su “significación última”, si se me permite la pretensión. Lo que importa ahora es que ya estamos en condiciones de precisar el origen de diversos elementos “inexplicables” de *Marienbad*.

#### LA “INVENCION” DE MARIENBAD

En el film no hay ninguna isla, es cierto, pero se mantiene la idea esencial: el aislamiento del *setting* respecto al mundo exterior; y éste –el palacio– equivale a las misteriosas edificaciones de la novela, sobre las que el narrador-fugitivo dice que podrían “ser un hotel espléndido... un museo... o un sanatorio”. Además, a sus inesperados visitantes, los llama “héroes del *snobismo*”, y se extraña de verlos “bailando, paseando y bañándose en la pileta, como veraneantes instalados desde hace tiempo en los Teques o Marienbad”.

En cuanto a la sensación laberíntica que el film, desde el principio, hace sentir a los espectadores –uno diría que gratuitamente–, tiene como contrapartida justificada en la novela el hecho de que el afiebrado fugitivo, cuando incursiona en ese ámbito que a veces está deshabitado y a veces lleno de gente, parece perderse “en corredores inagotables” y considera que

Las habitaciones son suntuosas, modernas, desagradables (...)  
Descubrí una puerta secreta, una escalera, un segundo sótano.

Entré en una cámara poliédrica (...) con las paredes recubiertas por chapas de dos tipos -unas de un material como el corcho, otras de mármol- simétricamente distribuidas. Di un paso; por arcadas de piedra, en ocho direcciones vi repetirse, como en espejos, ocho veces la misma cámara. Después oí muchos pasos, terriblemente claros, a mi alrededor, arriba, abajo, caminando por el museo.

Vuelvo a los “veraneantes”. Entre los muchos desconciertos que, en la novela, le ocasionan al fugitivo, los más recurrentes son que lo ignoran o no lo ven; que tienen “conversaciones que se repiten y son injustificables”, y hacen movimientos cuyo propósito no es inteligible; que el persistente –aunque equívoco– acoso de Morel a Faustine, quizá sea (el fugitivo así lo sospecha) un acoso de amor:

La miré, escondido. Temí que me sorprendiera espíandola; aparecí, tal vez demasiado bruscamente, a su mirada; sin embargo, la paz de su pecho no se interrumpió; la mirada prescindía de mí, como si yo fuera invisible. (...) Estuve horrorizado de ser invisible; horrorizado de que Faustine, cercana, estuviese como en otro planeta. ...la conversación que estaba oyendo [entre Morel y Faustine], tenía, también, esa idea de vuelta al pasado, pero referida a otros temas.

—¿Y me creería si pudiera llevarla a un rato antes de esa tarde en Vincennes?

—Ya nunca podría creerle. Nunca.

—La influencia del porvenir sobre el pasado –dijo Morel, con entusiasmo y voz muy baja.

Después estuvieron en silencio, mirando el mar. El hombre habló como rompiendo una angustia opresora:

—Créame, Faustine, Faustine...

Estuvieron caminando entre las palmeras y el museo. Morel hablaba mucho y hacía ademanes. En uno de esos movimientos, tomó el brazo de Faustine. Después caminaron en silencio.

... las palabras y los movimientos de Faustine y de [Morel] coincidieron con sus palabras y movimientos de hacia ocho días. Es el

atroz eterno retorno (...) Después, con urgente enojo, sospeché que todo fuera una representación burlesca, una broma dirigida contra mí.

¿No sería una locura esta laboriosa representación?

En la película, cada uno de estos aspectos tiene su respectiva (y distorsionada) traducción. A la invisibilidad del fugitivo corresponde el hecho de que ella sostenga con testarudez desconocer al hombre que se esfuerza en convencerla de haber sido amantes “el año pasado, en Marienbad”. Las acciones y frases incoherentes, repetitivas y sin continuidad unas en relación con las siguientes, y los extraños movimientos que al fugitivo le parecen “teatrales” y casi burlescos, están literalmente presentes en casi todos los personajes del film, solo que carentes de explicación y como meras opciones estilísticas de puesta en escena. Y el asedio a Faustine, por parte de Morel, que quizá sea un asedio erótico según las sospechas del fugitivo, ha pasado a ser en el film el literal asedio del hombre a la mujer anónimos, ya varias veces mencionado.

Prosigo con el recuento de frases que obviamente Robbe-Grillet no olvidó. Tras descubrir el invento de Morel y su confesión sobre el experimento de “filmar” a sus invitados, el fugitivo oscila entre el deslumbramiento y la desesperación:

... me encontré con personas reconstituidas, que desaparecían si yo desconectaba el aparato proyector, sólo vivían los momentos pasados cuando se tomó la escena y al acabarlos volvían a repetirlos, como si fueran partes de un disco o de una película que al terminarse volviera a empezar, pero que, para nadie, podían distinguirse de las personas vivas.

Estar en una isla habitada por fantasmas artificiales era la más insoportable de las pesadillas; estar enamorado de una de esas imágenes era peor que estar enamorado de un fantasma (tal vez siempre hemos querido que la persona amada tenga una existencia de fantasma).

... no hay más Faustine que esta imagen, para la que no existo.

Pero todo se resuelve -ya lo dije al hacer el resumen argumental- cuando se le ocurre al fugitivo-narrador la alternativa de sumarse a ellos, convertirse él también en un fantasma que parece haber conquistado, por fin, a Faustine -lo que el propio Morel, su "rival", no habría podido lograr. Toda esta vertiente de la novela -es decir, la clave aportada por el invento de Morel- fue, sin embargo, omitida en el film. ¡Cómo habría aprovechado el director Resnais -de haberlo conocido- tan sugestivo elemento de la historia! Pero su guionista simplemente se lo ocultó, para vana-gloriarse de un trabajo supuestamente original.

Recapitulemos. A partir del material provisto por Bioy Casares, Robbe-Grillet sólo se tomó el trabajo de una reubicación espacio-temporal; de borrar la historia fantástica explicativa de las situaciones e imágenes extrañas que son su resultado; de juntar en un solo personaje a Morel y el fugitivo, narrador del relato, y deformar la historia de amor, sustituyendo el elemento mágico del original (donde él y ella existen en planos ontológicamente diferentes) por un misterio barato: ella no recuerda o no quiere recordar haber tenido una aventura con él en el pasado. Así, la *voice over* del film corresponde, de alguna manera, a la conciencia del personaje que en la novela entra en un ámbito desconocido y extravagante, y trata de orientarse en él, solo que en lugar de huir de sus perseguidores, en el film él va más bien tras alguien; Faustine, la mujer que es objeto de arrobada contemplación por parte del fugitivo en la novela, es la mujer anónima que la cámara contempla con arrobos y a quien el personaje anónimo acosa (a la manera de Morel) y trata de persuadir para fugarse con él, en *Marienbad*; los altoburgueses sonambúlicos, de conductas y diálogos inexplicables y teatrales, que repiten una y otra vez las mismas acciones y palabras mientras se pasean por los ambientes del palacio en la película, son la transposición de estos veraneantes que Morel "filmó" y que su máquina de reproducción proyecta al azar del flujo y reflujo de las mareas, ante la incomprensión del fugitivo, equivalente a la incomprensión de nosotros los espectadores reales (¡salud, Francis Coppola!) que vemos la película dirigida por Alain Resnais *L'année dernière à Marienbad*; por último, el desenlace de ésta -el hombre que logra persuadir a la mujer para irse juntos- no es más que la prosaica y convencional versión del poético e imaginativo desenlace de la novela, antes mencionado. ¡Vaya!

## LA IMAGEN DEL AMOR

Ya creo haber logrado el objetivo que inicialmente me propuse: establecer con evidencias cuál es la real fuente literaria inspiradora de la célebre película francesa. Que dicha fuente sea mencionada en muy pocos lugares (pocos en comparación con los muchos en que se la ignora –y no hablo de simples críticas de periódico), es menos sorprendente que tales menciones no incluyan un mínimo examen de la misma, ya no digamos un ejercicio de *close reading*. Tras haberlo intentado por mi parte, tengo algo más que aportar.

En el curso de revisar la obra de Bioy y un puñado de trabajos críticos al respecto, he hallado dos tipos de problemas. Primero, un apocamiento respecto a juzgar estéticamente sus limitaciones; segundo, una grave omisión al distinguir su logro mayor, incluso en autores del más alto nivel. Me atreveré, pues, a “enmendarles la plana”.

Al mencionar la serie de detalles, excluidos del resumen, que enriquecen la novela, no pude callar que otros muchos me parecieron cargosos e impertinentes. Incluso, por momentos, la línea argumental se desdibuja a causa de pormenores circunstanciales excesivos, y de reiteraciones, que revelan un oficio aun no dominado. De hecho, no fue por el estilo de la escritura que Borges le atribuyó perfección, como lo reconoció –con típica modestia<sup>3</sup>– el propio autor (“sólo traté de fallar lo menos posible”); fue por su trama. Ella integra con originalidad la ficción científica, el *thriller* y la historia de *amour fou*; merecía, sin duda, un estilo menos tentativo, menos derivado (de Borges, precisamente), menos des-agraciado –pero debemos considerar, como lo han hecho notar diversos estudiosos de su obra, que es la novela de ruptura con su etapa “prehistórica”, o de aprendizaje. Es curioso que Borges, en el mentado prólogo, aludiera a “las muchas delicadas sabidurías de la

<sup>3</sup> El decoro de Bioy era proverbial. Cortázar, al respecto, dijo que:

“... eso es lo que yo admiro en él. Se ha negado a toda promoción de tipo publicitario. Incluso cuando aquí en Francia se elogia mucho *La invención de Morel* porque lo ven como una especie de modelo de relato fantástico, sé que Bioy no se entusiasma, no le gusta que hablen de él”.

ejecución”, sin especificarlas, con el pretexto de no querer “incurrir en prematuras revelaciones”--revelaciones de las muchas torpezas de su ejecución más bien, dice para sí mismo quien ha leído las decenas de prólogos en que el gran autor argentino se las arregla para examinar un procedimiento literario eficaz “sin soltar prenda”, como decimos en el Perú, respecto a las sorpresas de la intriga.

Por su parte, Bioy declaró, en una entrevista concedida a una revista francesa, que su novela “trata sobre la inmortalidad”; debido a ello, añade riendo, no faltó el crítico para quien el nombre de Faustine, por ejemplo, “es una alusión al *Fausto* de Goethe” (cuando en realidad es un homenaje a un personaje de Toulet, poeta que cuenta entre sus favoritos). Además, en su *Diario*, y en otros lugares, Bioy ha reiterado cómo el hecho y la idea de la muerte le provocan horror, y que su afición a la fotografía, los discos y las películas tal vez se deba a que son módicas formas de conservación de la vida, pues “A mí todo me lleva al tema de la inmortalidad”. Numerosos lectores le tomaron la palabra y no dudan que la búsqueda de la inmortalidad es el gran tema subyacente a *La invención de Morel*. Yo disiento.

Si tal tema está presente en la novela, lo está de un modo tangencial. Como lo está, por otra parte, el tema del “eterno retorno” al que Borges también alude, como si fuera central, en el prólogo. La expresión “eterno retorno” figura en la novela una o dos veces, sí (una cita arriba reproducida lo prueba), pero de un modo exterior y casi gratuito, sin desarrollo ni juego dramático o conceptual digno de tomarse en cuenta. En cambio, en el segundo párrafo del presente subtítulo, hablé del logro mayor de la novela, del que no dicen nada Borges ni Blanchot, y que correspondería al problemático y huidizo “tema”. ¿Cuál es?

Admitamos que *La invención de Morel* es una historia fantástica de primer orden. Los críticos han señalado cómo se adelantó (¿no se dice que son proféticas las mejores obras de la ficción-científica?) en siete años a la concepción teórica de la posibilidad de elaborar imágenes holográficas tridimensionales, y en varias décadas al tema, apodado posmoderno, del reinado de los simulacros, y de la sustitución creciente

del mundo real por el mundo virtual, característicos del porvenir inmediato, si no de la misma actualidad. Lo cual resulta interesante, sin duda, pero a mí me impresiona más el nivel simbólico que trasciende a las sorprendentes peripecias generadoras de aquéllos efectos, logrando que se abran a una rica pluralidad de sentidos, como bien lo hizo notar Blanchot en el notable pequeño ensayo que le dedicó en *Le livre à venir* (1959). También allí, luego de referirse al desconcierto del fugitivo-narrador ante estos burgueses que deambulan por aquí y por allá, sin lograr entender por qué vuelven a hacer las mismas cosas y a repetir sus conversaciones, ni por qué lo ignoran, como si no lo vieran a pesar de que se desplaza entre ellos, Blanchot aprueba la solución inventada por Bioy; es decir, la fantástica invención de Morel. Borges, previamente, lo había hecho en su prólogo:

Las ficciones de índole policial (...) refieren hechos misteriosos que luego justifica e ilustra un hecho razonable; Adolfo Bioy Casares, en estas páginas, resuelve con felicidad un problema acaso más difícil. Despliega una odisea de prodigios que no parecen admitir otra clave que la alucinación o que el símbolo, y plenamente los descifra mediante un solo postulado fantástico pero no sobrenatural.

Aclaro, primero, que el término símbolo tal como es usado aquí vale por alegoría, que no es lo mismo (según el propio Borges nos lo había enseñado en su ensayo "De las alegorías a las novelas"). Segundo, que Blanchot va un poco más allá de Borges, al señalar que hasta ese punto –el de la explicación vía la máquina de Morel– "el relato solo es ingenioso", pero que "se vuelve conmovedor" cuando el narrador decide, por amor, convertirse él mismo en una imagen, para hacer el papel –digámoslo así– de pareja de la bella mujer que lo ha flechado y sin embargo lo ignora: "dicha y eternidad que ha de pagar con su muerte", concluye Blanchot. Increíblemente, no toca el verdadero desenlace, que es el momento más desgarrador de la historia, y la clave que la eleva al alto nivel del símbolo, precisamente. Me refiero a la súplica (a quien logre perfeccionar la máquina duplicadora) que da fin a la novela: "... hágame entrar en el cielo de la conciencia de Faustine. Será un acto piadoso". Son sólo dos frases, pero suficientes para desbaratar la utopía que conmovió a



Blanchot. El fugitivo, si bien vuelto imagen como ella a costa de su vida, aun no halla satisfacción por mucho que la tenga todo el tiempo para sí, como había anhelado. Cual Tántalo en el consabido mito, no logra saciar su sed no obstante el agua que lo rodea.

Con la ayuda de dos libros franceses, tratemos de entrever por qué. Comenzaré por el segundo, publicado en 1977; me refiero al doloroso libro de Roland Barthes *Fragments d'un discours amoureux*. De él tomo dos frases: "El flechazo es una hipnosis: quedo fascinado por una imagen, y luego inmovilizado, la nariz pegada a la imagen. (...) He aquí la definición de la imagen, de toda imagen: la imagen, es aquello de lo que estoy excluido". El otro libro es *L'être et le néant*, de Jean-Paul Sartre, que data de 1944. Allí, el filósofo desarrolla, entre otras, su famosa –y terrible– teoría del amor. Déjenme citar estas líneas: "Aun cuando el amante tenga a la amada a su lado, ésta se le puede escapar por medio de su conciencia (...) Lo cierto es que el objetivo del amor es cautivar esa conciencia". Pero tal objetivo, según el mismo Sartre, es imposible por auto-contradictorio: de lograrlo, el enamorado se desenamoraría.

Sobrepuestos o sucesivos, estos perturbadores vislumbres ayudan a revelar que *La invención de Morel* puede ser leída, en última instancia, como una gran metáfora novelesca de las agonías del anhelo amoroso, tristemente destinado a que el espejismo tras el que corre se desplace más allá cuando cree haber arribado a él, o se desvanezca. Lo que sucede en esa isla es, en cierto modo, una muy imaginativa figuración de lo que ocurre en el alma del enamorado, según muchos lo experimentan en sus vidas, pero sobre todo según lo expresan diversas obras literarias a lo largo de la historia. Dante, por ejemplo, autor y personaje de *La Vita Nuova* (1295), cuya amadísima Beatriz, cuando muere, no es más inalcanzable que cuando vivía. "Infinitamente existió Beatriz para Dante. Dante, muy poco, tal vez nada, para Beatriz", escribió Borges, que entendió a Dante quizá como nadie, y la observación es aplicable al fugitivo de *La invención de Morel* en relación con la mujer de cuya imagen se enamora, pero cuya conciencia se le escapa.

Por su parte, el propio Borges publicó, en 1972, el poema "El amenazado", que comienza así:

Es el amor. Tendré que ocultarme o que huir.

El dramatismo de este verso da la impresión de sintetizar la emoción básica de la que partió, sin que acaso él lo supiera, toda la novela de Bioy, llevándolo a componer una fábula donde alguien huye y se refugia en una isla remota... solo para reencontrar a su Némesis y sucumbir a ella. Qué importa que el autor hable de no sé qué dictadura tercermundista y de una absurda persecución política; es de otra tiranía que se esconde sin lograrlo: la del amor, o siquiera de su imagen.

## EL HECHIZO DE LA PANTALLA

Durante toda su vida, Bioy Casares fue a la vez un enamorado serial y un fanático del cine. En la vida real, sus múltiples amores fueron correspondidos; en su vida imaginativa, al menos delante de la pantalla, habrán sido más intensos, pero invariablemente *unrequited*. En una conocida entrevista de 1995, concedida por el autor tres años y medio antes de morir, reveló que el personaje de Faustine fue concebido a partir de la maravillosa actriz del cine mudo Louise Brooks y como un homenaje a ella. Pero la clave de su pleno significado la da un breve texto correspondiente también a los años finales del escritor, "Amores imposibles". Allí, recordando su niñez, cuenta:

Progresivamente me aficioné a las películas, me convertí en espectador asiduo y ahora pienso que la sala de un cinematógrafo es el lugar que yo elegiría para esperar el fin del mundo. (...) Me enamoré, simultánea o sucesivamente, de las actrices de cine (...) De estos amores imposibles, el que tuve por Louise Brooks fue el más vivo, el más desdichado. ¡Me disgustaba tanto creer que nunca la conocería! Peor aún, que nunca volvería a verla. Esto, precisamente, fue lo que sucedió. Después de tres o cuatro películas, en que la vi embelesado, Louise Brooks desapareció de las pantallas de Buenos Aires. Sentí esa desaparición, primero, como un desgarramiento; después, como una derrota personal.

Sustituyamos uno o dos nombres propios y estamos en plena *Vita Nuova*, donde un Dante redivivo tiembla de amor ante el espejismo de su dama; sustituyamos los cines bonaerenses *Palace* y *Splendid*, a los que Bioy frecuentaba, por una isla remota y estamos en el meollo de *La invención de Morel* (iqué otra cosa sino islas remotas donde poder refugiarse son las salas de cine para ciertos escapistas de la urbe moderna!)<sup>4</sup>. Que ese amor fuese más duradero que otros de la vida real lo prueban unas líneas que hallé en su libro póstumo (2001) *Descanso de caminantes*:

Quando yo estaba enamorado (desde mi butaca del cine) de la actriz Louise Brooks, hacia el 23 o el 30, nadie compartía mi admiración. Hoy en día hasta los ridículos pedantes de los *Cahiers du cinéma* la elogian.

Insólito exabrupto en un escritor civilizadísimo, que sólo se explica como proveniente de los celos de una pasión aun quemante. Por muchos años que hubiesen pasado, ni Morel ni nadie se la disputarían a Faustine.

El fugitivo de la novela muere calcinado, supuestamente por la fantástica filmadora que le arranca la imagen de su cuerpo y aún de su alma. Hacia el final escribe en su diario que “el aumento del ardor es paulatino”; los lectores, sin embargo, sentimos que en realidad muere ardidado de amor. Pero, como escribió Quevedo en algún fulgurante día de la primera mitad del siglo XVII,

Su cuerpo dejará, no su cuidado; Serán ceniza, mas tendrá sentido; Polvo serán, mas polvo enamorado.

<sup>4</sup> Anota John Cheever, en una entrada de su escalofriante *Diario*, tras sentir culpa y ansiedad por haber “metido la pata” (como decimos los peruanos):

“... de modo que me refugio en el paraíso del cine, donde he solucionado y olvidado muchos problemas, transformados en apaches que acechan desde lo alto de la loma, en hermosas mujeres que beben vino, en accidentes de tráfico, en vistas panorámicas de insólitos paisajes”.

## POSDATA

Después de finalizar el texto anterior, pero con él todavía dando vueltas en mi mente, me entretuve hojeando *País de nieve*, la gran *nouvelle* de Yasunari Kawabata. Tras algunas páginas, de modo súbito e inesperado (debido a cuán heterogéneas son ambas obras), su lectura reveló otra posibilidad en la exégesis de *La invención de Morel*, que parecía cuestionar (¿radicalmente?) la que hice. Quedé como pendiendo entre el aturdimiento y la lucidez, y mi primer impulso fue de reformularla. Pero, poco a poco, las nuevas impresiones fueron entrando en perspectiva, y ahora –creo– tengo el panorama más despejado, no solo respecto a la otra interpretación, sino al modo de exponerla.

En efecto, podría escribir de nuevo, sin mayor dificultad, las páginas finales a fin de reencaminarlas para que al lector le lleguen acabadas y sin señales de transpiración. Pero lo bueno del ensayo, como género literario, es su desenvoltura en no cuidarse por ocultar las desviaciones, los tanteos, las correcciones, el hábito de “mejor pensarlo de nuevo”; al contrario, haciéndolos evidentes el ensayo honra su natural vocación dialéctica –aunque no se trate aquí de dar un salto adelante gracias a la carrera previa, sino de volver sobre los pasos y tomar una bifurcación.

Recordarán ustedes que, en mi propósito de llegar al secreto de la novela de Bioy, pasé de examinarla con lupa a curiosear en la vida de éste. Y precisamente fue a su personalidad, primero que a su obra, que me remitió *País de nieve*, mediante Shimamura, su protagonista. Un diletante de la literatura, un esteta, incluso una suerte de *dandy*, Shimamura tiende a abstraer la belleza de los seres y el entorno de los que brota, o a generarla en su imaginación con tal fuerza que la realidad empalidece o se afantasma por comparación. Así, no obstante enterarse de ellas, apenas toma en cuenta las penosas circunstancias en que trabajan las tejedoras de sus espléndidos kimonos de verano; así, le interesa la danza japonesa y la conoce bien, pero opta por escribir un ensayo crítico sobre el ballet occidental, que jamás ha visto como no sea a través de fotografías. “Y ése era precisamente”, dice el narrador, “el atractivo que ejercía sobre él: el encanto de lo irreal.”

Numerosos testimonios de quienes lo conocieron, permiten vincular a Bioy –cultor de la narrativa fantástica, no lo olvidemos– con el estilo de ser que Shimamura ilustra. Su exquisitez y su distanciamiento eran proverbiales; propenso a ver *desde lejos*, y con una suerte de impasibilidad, aun a quienes le fuesen más próximos, su relación con el mundo era básicamente estética. No nos sorprenderá que Cortázar, tan capaz de involucrarse, en la vida real y en la ficción, con la gente y sus causas perdidas, hable –como de algo imposible para él– del “desasimiento” practicado por Bioy. Y si juzgamos su obra, hallaremos huellas del mismo estilo. Un crítico que lo aprecia, José Miguel Oviedo, reconoce con preocupación que

[Sus] relatos están llenos de fantasmagorías, de sombras, de proyecciones ficticias que parecen reales, como las de una linterna mágica o una cinta cinematográfica [...] Bioy Casares... trabaja corriendo un supremo riesgo: inventar situaciones que son rigurosamente irreales, en las que nada en verdad existe. Un mundo casi gratuito, al vacío y al margen de todo lo que no es su propia fábula.

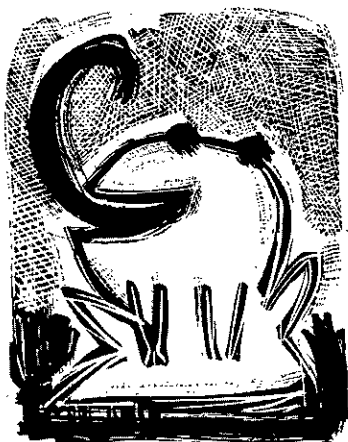
## EL AMOR DE LA IMAGEN

No, no sería pues, *La invención de Morel*, una metáfora, una *imagen del amor*, según lo propuse antes; o lo sería solo en tanto reflejo (invertido, como en un espejo). En realidad, sería una instancia del *amor de la imagen* –que no es lo mismo, si bien las palabras que implica sean iguales. Aquí hablamos de otro ejemplo más, particularmente imaginativo, de aquella alienación estética que afecta a Shimamura, de quien dice el narrador de *País de nieve*: “... su decisión de saborear los fantasmas de su imaginación danzante a partir de fotos y libros occidentales *era como estar enamorado de alguien a quien nunca había visto*” (el subrayado es mío).

Giacomo Casanova, según el gran film homónimo de Fellini, va de mujer en mujer, siempre insatisfecho, hasta que al término de sus andanzas encuentra a alguien que por fin lo colma: una muñeca de tamaño natural, una mujer ficticia. Bioy, un Casanova bonaerense que, según su leyenda, cambiaba de lecho cada tarde, acaso lo hacía porque

buscaba al fantasma que lo colmó en su remoto despertar erótico: Louise Brooks. Se enamoró de una imagen *porque lo era* ("En el cine", dice Barthes, "la imagen es la ausencia *irremediable* del cuerpo representado"), y después solo halló imperfectas personas de carne y hueso.

Desde ese punto de vista, Robbe-Grillet, Butor *et alia*, sin duda se equivocaron al decir que Borges había influido en ellos. Pero se equivocaron solo por unos pasos, pues quien los influyó realmente fue Bioy, el amigo discreto. Ellos leyeron muy bien *La invención de Morel* y quizá las demás obras de este autor, y se identificaron con su fetichismo de la imagen y la imaginación. De ahí la idea toda de *Marienbad*, que tomó de la novela argentina no sólo aspectos contingentes de su trama, sino algo más esencial: una perspectiva, una estética, fundadas en la *pasión por el simulacro*.<sup>5</sup>



<sup>5</sup> Esta misma pasión nutre a, y es expresada por, el célebre film *Vértigo* (Alfred Hitchcock, 1958), reverenciado por legiones (me excluyo) de aficionados al cine.

## COCINA CHECA. Seis estrofas sobre la desazón / Mirko Lauer

**E**l secreto de los huevos sin cáscara que anidan en el interior de algunas gallinas muertas.

Sobre el aluminio de una congeladora donde todo recalca,

Y al que las yemas de los dedos se pegan intensas como narices de niños empecinados contra una vitrina.

Soles naranja apagados al fondo de un monedero.

ADN que impide tener ojos a los pollos, por ejemplo,

Pollos con grandes hígados amarillos,

enloquecidos por un eterno día mortecino de luces de 15w.

Como manzanas. En este silencio de cocina abandonada todo es esférico y baboso.

Atrévete a tocar esta cochinada.

A comerte crudo lo que ibas a preparar.

Besa el aire con hilachas de carne cruda entre los dientes.

Haz compras meticulosas, prepara y sirve con tu delantal,

como un padre obligado a volverse una mujer ansiosa, que también eres.

Acuno estos huevos inculecos en la concavidad de mi mano  
fria.

Hoja de vida: ha jalado demasiadas entrañas  
Que escapan resbalosas como el nombre de la membrana  
Que no será cocinada de inmediato sino puesta momentáneamente  
de lado, lo que los chefs llaman reservada,  
Junto al entrevero de nombres de los últimos planetas o  
cuasi-planetas descubiertos,  
Congelados para otra circunstancia avícola, peligros al  
acecho,  
ordenados huesitos de cosmos que flotan esperando su  
Terrible Turno Gravitacional en el espacio exterior.

*Scientific American.*

Huevitos. Meteoritos. Planetas de sebo vueltos repúblicas  
independientes,

O tempranas lecciones de fábulas francesas, o gusanos,  
Cuerpos novedosos en caída libre para asustar a esta  
humanidad.

Pollos helados, aerolitos, algo más ácidos que la certeza, y  
con eso cocino algo aun más oscuro,

Y apuro unas heces todavía más espesas yapestosas.

Nuestra señora de los pollos, ¿qué te podría reprochar?



7am: escucho por el intercomunicador al que repara  
Asas mangos sartenes, mi madre me habrá dejado  
Las que podrían ser las fuentes de una última cucharada que  
reparto,

La sartén descascarada, las ollas que me dicen:  
Cuándo tendrás el valor de cocinarte a ti mismo.  
Ahora todo está junto y crudo sobre la almohada: la cabeza  
decapitada al lado de las patas cortadas,  
& el rosado racimo de entrañas heladas, del tuétano negro de  
los pollos

Pollo a la páprika checa. Receta: se dora unos pollos en una  
cama de cebolla picada,  
& un par de dientes de ajo, se les fríe hasta dorarlos, se  
les separa.

Aparte se junta la páprika con cayena mezclada de ajíes &  
cáscaras secas de cítricos.

Cuando todo está que crepita al fondo del Creuset  
Lance los trozos y la crema. Déje todo tranquilo unos 30  
minutos.

## EL AURA DE LA CASA FUENTES. Las claves del horror en *Inquieta compañía* / Fernando Iwasaki Cauti

De aquel aposento, de aquella mansión huí aterrado. Afuera seguía la tormenta en toda su ira cuando me encontré cruzando la vieja avenida. De pronto surgió en el sendero una luz extraña y me volví para ver de dónde podía salir fulgor tan insólito, pues la vasta casa y sus sombras quedaban solas a mis espaldas. El resplandor venía de la luna llena, roja como la sangre, que brillaba ahora a través de aquella fisura casi imperceptiblemente dibujada en zig-zag desde el tejado del edificio hasta la base. Mientras la contemplaba, la fisura se ensanchó rápidamente, pasó un furioso soplo del torbellino, todo el disco del satélite irrumpió de pronto ante mis ojos y mi espíritu vaciló al ver desmoronarse los poderosos muros, y hubo un largo y tumultuoso clamor como la voz de mil torrentes, y a mis pies el profundo y corrompido estanque se cerró sombrío, silencioso, sobre los restos de la Casa Usher.

Edgar Allan Poe, *La Caída de la Casa Usher*

**E**L HORROR ES un recurso narrativo tan legítimo y socorrido como lo fantástico, el erotismo y lo policial, entre otros. Sin embargo, cuando un recurso se convierte en “registro” de todo un libro, las narraciones que lo integran son susceptibles de ser leídas a la luz de las convenciones del “registro” elegido. Así, como *Inquieta compañía* (Alfaguara, 2004) es un homenaje a la literatura de terror, me haría ilusión leer los relatos de Carlos Fuentes como he leído los de Edgar Allan Poe, Henry James, Howard Philip Lovecraft, Horacio Quiroga, E.T.A. Hoffmann, Arthur Machen, Bram Stoker, William Jacobs o cualquiera de los maestros del horror en la literatura.

Lo macabro y lo sobrenatural siempre han sido recursos habituales en la obra de Carlos Fuentes, pues uno los ha advertido en su colosal *Terra Nostra* (1975) y en los cuentos de *Cantar de ciegos* (1964), en la siniestra brevedad de *Cumpleaños* (1969) y en los relatos primordiales de *Los días enmascarados* (1954). Sin embargo, hasta la publicación de *Inquieta*

*ta compañía*, la gran contribución de Carlos Fuentes a la literatura de terror no era otra que *Aura* (Era, 1962), una obra maestra del género y una *nouvelle* absolutamente perfecta.

Me propongo demostrar que todas las pesadillas, imágenes y terrores de *Inquieta compañía*, son digresiones o afluentes de *Aura*.

## UN AURA DE HORROR

La bibliografía sobre *Aura* es tan extensa, que me veo precisado a hacer hincapié en mi vocación literaria antes que filológica, así como a admitir mi nula ambición sociológica, pues me interesa la literatura del horror y no el horror de la literatura. Por lo tanto, me limitaré a resumir el argumento de *Aura*.

Felipe Montero, joven historiador ex-becario de La Sorbona, responde a un anuncio de trabajo que imagina redactado para él, pues consiste en transcribir, ordenar y completar las memorias inconclusas del general Llorente, exiliado en París a mediados del siglo XIX. Los honorarios son magníficos, pero le exigen instalarse en una lóbrega mansión bajo las órdenes de la viuda del general, la centenaria doña Consuelo. En aquella casona infecta que se le antoja inverosímil dentro del caótico Distrito Federal, Felipe Montero se enamora de Aura, la sobrina de la viuda, a quien supone prisionera de la vieja hasta que descubre aterrorizado que ambas son la misma persona, una suerte de vampiresa conjurada a través del poder de la memoria, el deseo y la profanación.

El horror en *Aura* no es sugerente sino evidente y jamás oculta porque se manifiesta. El horror en *Aura* es cristalino, especular y transparente. Así, Carlos Fuentes convierte el horror en *Aura* en un aura de horror.

## RITUALES MORTUORIOS

Felipe Montero es el arquetipo del héroe de las narraciones de terror de Carlos Fuentes, y a su imagen y semejanza se modelan los

protagonistas de *Inquieta compañía*. Por lo tanto, si Felipe Montero domina el francés, ha estudiado en La Sorbona y ha vivido en París, Letizia Lizardi es otra afrancesada en “La gata de mi madre”; Alejandro de la Guardia nace en París y regresa a México en “La buena compañía”, y la madre de Yves Navarro es francesa en “Vlad”. En realidad, el afrancesamiento es sólo una manera de expresar que esas víctimas propiciatorias provienen de “otra” realidad, pues el doctor Jorge Caballero –graduado en Heilderberg– descubre en “La bella durmiente” que su verdadera identidad es Georg von Reiter, y el mexicano-irlandés Lorenzo O’Shea vive en Londres en “El amante del teatro”.

Como cualquier elegido para el sacrificio, los personajes de Fuentes son preparados para descender a los infiernos. Felipe Montero tuvo que resignarse a la oscuridad y aprender a caminar “con cautela, como un ciego, con los brazos extendidos”, mientras purgaban sus entrañas con un menú casi ritual: “otra vez, esa dieta de riñones, por lo visto la preferida de la casa”. Leticia Lizardi sufre las torturas nocturnas de sus carceleros, quienes le “dan de comer carnes crudas de animales desconocidos” y la condenan a la oscuridad porque “Las puertas están atrancadas. Las ventanas, tapiadas”. Alejandro de la Guardia asiste inquieto a la degradación progresiva de las comidas que le preparaban sus tías –“La sopa estaba fría. Las carnes también, pero tenían el aspecto desagradable de ser sobras, comidas a medias, pedazos de grasa arrancados con garras al lomo de algún animal y desechados con asco”– hasta que descubrió que lo preparaban para la húmeda oscuridad de un sótano: “Descendieron. El olor de musgo era insoportable, irrespirable. Se acumulaban los baúles de otra época. Las cajas de madera arrumbadas. La tétrica luz de esta hora de la noche. ¿Por qué no encendían la luz eléctrica?”. Cuando Jorge Caballero penetró en la mansión de Emil Baur le sobrecogió una perversa oscuridad –“Entré a una penumbra que parecía *fabricada*. Es decir, no era la sombra que atribuimos naturalmente a tiempos y espacios acostumbrados, sino una tiniebla que parecía pertenecer sólo a este sitio y a ninguno más”– que finalmente abolió sus vínculos con el mundo real: “El tiempo aquí huye. O se suspende. Afuera, ¿es de día, es de noche? ¿Cuánto tiempo llevaba sin comer? ¿Por qué no tenía hambre?

¿Por qué no sentía sed? Era como si hubiese penetrado a un mundo sin horarios ni deberes. Un mundo mudo, puramente negativo. Un mundo *sin necesidades*". La noche de su sacrificio Yves Navarro cenó "Hígados, riñones, criadillas, tripas, desganados pellejos", y cuando despertó "Estaba en casa del conde Vlad. Todas las ventanas habían sido condenadas. Nunca se sabía si era noche o día dentro de la casa".

Obviamente, la oscuridad es otra metáfora que Fuentes manipula con maestría, pues la "oscuridad" de Lázaro O'Shea es su ensimismamiento—"Mi vida privada refrenda y regula mi vida "pública", si así se la puede llamar. Quiero decir, vivo en mi casa como vivo en la calle. No miro hacia fuera. Sé que nadie me mira a mí. Aprecio esta especie de *ceguera* que entraña, qué se yo, privacidad o falta de interés o desatención o, incluso, respeto"— y la parálisis espástica de Calixta Brand era la "oscuridad" que cegaba a Esteban Durán-Mendizábal.

No obstante, el sacrificio final de las víctimas —elegido o impuesto— conlleva en los relatos de Fuentes una suerte desigual. Así, Felipe Montero renuncia a su vida y a su identidad porque le compensaba someterse a una convivencia monstruosa con tal de permanecer al lado de Aura. En "La bella durmiente" Jorge Caballero también escoge quedarse con Alberta, "Primero, por deber profesional. Luego, por natural curiosidad. Finalmente, por algo que se llama pasión y que no se explica ni racional ni emotivamente, ya que la pasión abruma a la mente y sujeta las emociones a una búsqueda exigente e incómoda de la razón". Por último, Yves Navarro no pudo evitar la pérdida de su esposa y de su hija, aunque el conde Vlad le reservaba una recompensa inverosímil y perturbadora. Sin embargo, a Leticia Lizarri, Alejandro de la Guardia, Lorenzo O'Shea y Esteban Durán-Mendizábal les tocó el sacrificio como cruz, pues fueron condenados a morir o malvivir sometidos por criaturas repugnantes y parasitarias.

Gracias a los recursos propios del género de terror y a la manipulación literaria del tiempo histórico, Carlos Fuentes se las ingenia para disfrazar la muerte de premio y cruz.

## BRUJAS Y MELUSINAS

Una de las claves más siniestras de *Aura* es el sometimiento carnal de Felipe Montero a los deseos de doña Consuelo, cuando intuye que Aura y ella eran la misma persona:

*Acercarás tus labios a la cabeza reclinada junto a la tuya, acariciarás otra vez el pelo largo de Aura; tomarás violentamente a la mujer endeble por los hombros, sin escuchar su queja aguda; le arrancarás la bata de tafeta, la abrazarás, la sentirás desnuda, pequeña y perdida en tu abrazo, sin fuerzas, no harás caso de su resistencia gemida, de su llanto impotente, besarás la piel del rostro sin pensar, sin distinguir: tocarás esos senos flácidos cuando la luz penetre suavemente y te sorprenda, te obligue a apartar la cara, buscar la rendija del muro por donde comienza a entrar la luz de la luna, ese resquicio abierto por los ratones, ese ojo de la pared que deja filtrar la luz plateada que cae sobre el pelo blanco de Aura, sobre el rostro desgajado, compuesto de capas de cebolla, pálido, seco y arrugado como una ciruela cocida: apartarás tus labios de los labios sin carne que has estado besando, de las encías sin dientes que se abren ante ti: verás bajo la luz de la luna el cuerpo de la vieja, de la señora Consuelo, flojo, rasgado, pequeño y antiguo, temblando ligeramente porque tú lo tocas, tú lo amas, tú has regresado también...*

¿Se ha convertido Felipe Montero en el difunto general Llorente? Carlos Fuentes deja abiertas todas esas posibilidades y así las encontramos de nuevo en los relatos de *Inquieta compañía*, donde Jorge Caballero descubre sobrecogido que el cadáver casi momificado de Alberta revive gracias a su tacto —“¿Pude pensar, para mi vergüenza y horror, que ese cuerpo de mujer vivía dos momentos separados pero contiguos, instantáneos aunque sucesivos, como una luz eléctrica que se enciende y se apaga sin tregua? ¿Que uno de esos momentos era el de la vida y el otro el de la muerte? ¿Y que esta misma, la muerte, alternaba en Alberta el fallecimiento somático, el cuerpo sin vida ya y la muerte molecular, en la que los tejidos y células siguen respondiendo a estímulos externos por cierto tiempo”—hasta que una pasión necrófila y profanadora lo impulsó a copular con aquella momia resucitada por el deseo:

*Me desnudé rápidamente, abracé a la mujer, consigné el palpito acelerado de su sangre, el revivir de su piel entera, froté con placer mi pene erecto contra la selva de su pubis, ella gimió, yo penetré su sexo con fuerza, con temblor, hasta lo más hondo y escondido de la vagina, sintiendo cómo mis pelos frotando contra su clitoris la excitaban fuera de todo control, tomando cuidado de que sólo el vello, como ala de pájaro, tocara la intimidad de su placer, tan externo como profundo era el mío.*

Y si Felipe Montero se resignó a ser un *revenant* del general Llorente, Jorge Caballero asumió perplejo que él también era en realidad Georg von Reiter, asesinado por los nazis junto a su amante judía –Alberta Simmons– en 1945.

La venganza de fantasmas que acechan desde el pasado se repite en “La gata de mi madre”, porque Leticia Lizardi sentía que una suerte de íncubo la poseía durante las noches –“desperté con las piernas abiertas, muy separadas, con mi sexo expuesto al aire y la sensación de que un enorme sexo de hombre me penetraba”– hasta que aquel demonio sensual se reveló como su propio amante –Florencio– quien le contó que él mismo era la némesis de un endemoniado ejecutado por la Inquisición en 1649. Por eso Leticia era violada en la oscuridad, porque “las fuerzas del infierno son impotentes” y “tú debes renovarnos”, le confesó Florencio.

Por el contrario, en “Calixta Brand” es un espíritu bienhechor –Miguel Asmá– quien sanó y rejuveneció a Calixta Brand, humillada y maltratada por Esteban Durán-Mendizábal, su perverso marido; aunque en “Vlad” el verdadero monstruo no es el vampiro que decide perderse en México –“Me pierdo en la Ciudad de México, como antes me perdí en Londres, en Roma, en Bremerhaven, en Nueva Orleans, dondequiera que me ha llevado el terror de ustedes los mortales. Me pierdo ahora en la ciudad más populosa del planeta”– sino su esposa Asunción, quien se entregó al Conde Vlad para que tanto ella como su hija pudieran vivir eternamente.

“Vlad” es un cuento excepcional no sólo porque retoma –como en todos los demás– la figura de la mujer monstruo, vampira, medusa,

melusina o madre tierra, que ya encontramos en *Aura* (recordemos que *Aura* comienza con un epígrafe tomado de *La bruja* del historiador Jules Michelet), sino porque Fuentes crea en “Vlad” un monstruo abnegado y melancólico, capaz de condescender a la nobleza y la generosidad. Aurora es una harpía perversa –una “bella atrocidad”– que le arrebató a Yves Navarro sus tesoros más preciados, pero a pesar de su naturaleza monstruosa el Conde Vlad le concede a su víctima un don tan inesperado como perturbador, pues Yves Navarro recordaría en aquel momento unas palabras siseadas por Asunción: “Llevo años incubando mi receptividad hacia Vladimiro... Nada de esto pasa en un día como tú parece creer...”.

## CASAS TOMADAS

Lector de clásicos anglosajones, Carlos Fuentes sitúa sus ficciones de terror en mansiones siniestras y macabras que recuerdan *The Fall of Usher's House* de Edgar Allan Poe o *The Spoils of Poynton* y *The Awkward Age* de Henry James. No obstante, lo inverosímil es que tales casonas existan en el Distrito Federal. De hecho, Felipe Montero se asombra cuando llega a la dirección anunciada en la sección de empleos del periódico:

*Te sorprenderá imaginar que alguien vive en la calle de Donceles. Siempre has creído que en el viejo centro de la ciudad no vive nadie. Caminas con lentitud, tratando de distinguir el número 815 en este conglomerado de palacios coloniales convertidos en talleres de reparación, relojerías, tiendas de zapatos y expendio de aguas frescas. Las nomenclaturas han sido revisadas, superpuestas, confundidas. El 13 junto al 200, el antiguo azulejo numerado –47– encima de la nueva advertencia pintada con tiza: ahora 924. Levantarás la mirada a los segundos pisos: allí nada cambia. Las sinfonías no perturban, las luces de mercurio no iluminan, las baratijas expuestas no adornan ese segundo rostro de los edificios. Unidad del tezontlé, los nichos con sus santos truncos coronados de palomas, la piedra labrada de barroco mexicano, los balcones de celosía, las troneras y los canales de lámina, las gárgolas de arenisca. Las ventanas esombrecidas por largas cortinas verdosas: esa ventana de la cual se retira alguien en cuanto tú la miras, miras la portada de vides caprichosas, bajas la mirada al zaguán despintado y descubres 815, antes 69.*



Conocedor de las convenciones del género, Fuentes localiza sus relatos de terror “dentro” de una realidad, que acaso sea tan o más terrorífica que la de “fuera”. De hecho, en “La gata de mi madre” la tétrica mansión de Leticia es “Una isla desierta en medio de una ciudad de veinte millones de gentes”, mientras que en “La bella durmiente” el desierto que rodeaba a la casona era real:

*Me acercaba a la mansión desértica del ingeniero Emil Baur. Doblemente desértica, por el llano rojizo que la rodeaba y por su propia construcción de ladrillo apagado, dos altos pisos coronados de torrecillas decorativas, ventanas cerradas con postigos fijos y maderas quebradizas, una planta baja vedada por pesados cortinajes en cada ventana, un sótano, a su vez velado, asomándose con ojillos de rata medrosa. Todos los ojillos del caserón eran ojos viciosos insertados en una cabeza cualquiera.*

En “Calixta Brand” también hay una antigua mansión colonial a las afueras de Huejotzingo, pero lo importante es que todas esas casonas son habitadas por espíritus duales, fuerzas malignas y bienhechoras o simplemente bipolares, que le permiten a Fuentes poner en boca del homúnculo Florencio, una confidencia que en realidad es una sentencia de muerte: “Leticia, una casa tan vieja como ésta esconde muchos secretos, cuenta muchas vidas. Las casas tienen historias. A veces, no son historias amables...”.

Si en *Aura* Felipe Montero convivió con Aura y la señora Consuelo en una casa siniestra; a Leticia le ocurrió lo mismo con Guadalupe y Florencio en “La gata de mi madre”; a Jorge Caballero lo retuvieron entre Alberta y Emil Baur, y de una manera *sui generis* Esteban Durán-Mendizábal vivió una experiencia similar junto a su mujer y Miguel Asmá en “Calixta Brand”. No obstante, en “La buena compañía” Alejandro de la Guardia ignora si sólo es prisionero de sus tías –la diurna Zenaida y la nocturna Serena– o si en realidad nunca salió vivo de aquella mansión tan macabra e inverosímil como las de los cuentos de Henry James o las películas de Hitchcock, como las de Aura, Leticia y Emil Baur:

*Por todo ello dio gracias [Alejandro] de que la casa donde lo depositó el taxi fuese antigua. Indefinidamente antigua. Dos pisos y una fachada de piedra*

*gris, elegante, descuidada –elegantemente descuidada, se dijo Alex– en la que faltaba una que otra loseta, el todo coronado por una azotea plana ya que los techos, se dio cuenta, no existían, en el sentido europeo, en la Ciudad de México. Lo vio desde el aire. Azoteas y más azoteas sin relieve, muchos tinacos de agua, ningún techo inclinado, ninguna mansarda, ni siquiera las tejas coloradas del lugar común hollywoodense...*

Sin embargo, en ningún otro relato como en “Vlad” la casa del monstruo es el monstruo –“Derrumbar la casa sería derrumbar su existencia entera”, piensa Yves Navarro cuando abandona la vetusta mansión porfiriana del licenciado Zurinaga–, pues la mansión que se construye para el Conde Vlad podría haber sido una versión vanguardista del castillo transilvano de Drácula. A saber, levantada sobre los acantilados del “escarpado barrio de Lomas Altas”; diseñada para ser “un monasterio moderno”; decorada de forma tal que no hubiera “ningún cuadro, ningún retrato, ningún espejo”; construida para compensar “la sombra protectora y la luz interna” y con su propio “túnel entre la parte posterior de la casa y la barranca abrupta, desnuda también y talada por orden del inquilino, de sus antiguos sauces y ahuehuetes”. ¿En qué clásico de la literatura de horror el derrumbe de una casa supone la caída de su monstruosa leyenda?

Cuando Yves Navarro abandonó para siempre la mansión del Conde Vlad, en el magnífico final de aquel relato fastuoso retumban trepidantes los ecos de Edgar Allan Poe:

La casa de Bosques de las Lomas, su áurea fachada moderna de vidrio, sus líneas de limpia geometría, se iban disolviendo ante mis ojos, como si se derritieran. A medida que la casa moderna se iba disolviendo, otras casa aparecía poco a poco en su lugar, mutando lo nuevo por lo viejo, el vidrio por la piedra, la línea recta no por una sinuosidad cualquiera, sino por la sustitución derretida de una forma en otra.

*Iba apareciendo, poco a poco, detrás del velo de la casa aparente, la forma de un castillo antiguo, derruido, inhabitable, impregnado ya de ese olor a podrido que percibí en las tumbas del túnel, inestable, crujiente como el casco de un antiquísimo barco encallado entre montañas abruptas, un*

*castillo de atalaya arruinada, de almenas carcomidas, de amenazantes torres de flanco, de rastrillo enmohecido, de fosos secos y lamosos, y de una torre de homenaje donde se posaba, mirándome con sus anteojos negros, diciéndome que se iría de este lugar y nunca lo reconocería si regresaba a él, convocándome a entrar de nuevo en la catacumba, advirtiéndome que ya nunca podría vivir normalmente, mientras yo luchaba con todas mis fuerzas, a pesar de todo, consciente de todo, sabedor de que mi fuerza vital ya estaba enterrada en una tumba, que yo mismo viviría siempre, dondequiera que fuera, en la tumba del vampiro, y que por más que afirmara mi voluntad de vida, estaba condenado a muerte porque viviría con el conocimiento de lo que viví para que la negra tribu de Vlad no muriera.*

## LOS DONES DEL VAMPIRO

Lovecraft aseguraba que el más atractivo y perturbador de los miedos era el miedo a lo desconocido, aunque las obsesiones de Carlos Fuentes sugieren más bien un miedo a lo conocido. Un miedo que adquiere perfiles más definidos en cada nueva repetición o variante del modelo original. En el prólogo de *Cuerpos y ofrendas* (Alianza, 1972), Octavio Paz intuyó aquellas obsesiones a través de su lectura de *Aura*:

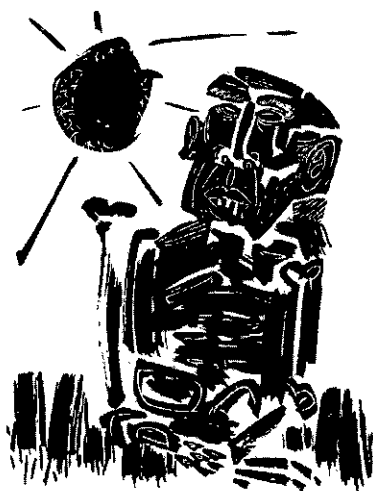
*Por el amor Fuentes se asoma a la muerte; por la muerte, al territorio que antes llamábamos sagrado o poético y que en nuestros días carece de nombre. El mundo moderno no ha inventado palabras para designar a la otra vertiente de la realidad. No es extraña la obsesión de Fuentes por el rostro arrugado y desdentado de una vieja tiránica, loca y enamorada. Es el antiguo vampiro, la bruja, serpiente blanca de los cuentos chinos: la señora de las pasiones sombrías, la desterrada. El erotismo es inseparable del horror y Fuentes se sobrepasa a sí mismo en el horror: el erótico y el grotesco. En muchos pasajes de sus novelas y en casi todos sus cuentos se despliega con una suerte de alegría feroz. Si no es lo sagrado, es algo no menos violento: la profanación. Un humor en el que coinciden tres herencias —la inglesa, la española y la mexicana— y que no es intelectual sino físico, sexual, visceral. Un humor más allá de la ironía, del absurdo y de la sátira, casi sublime en su exageración paródica —un humor que no merece otro adjetivo que el de encarnizado. Carnal, corporal, ritual e incongruente como un sacrificio*

azteca en Times Square. Si la crueldad es la otra cara de la ternura, Fuentes no es ni tierno ni cruel: es pasional e imaginativo.

El poderoso instinto de Paz atraviesa los cuentos de *Inquieta compañía* y uno apenas se ha limitado a corroborar su clarividencia en cada uno de los relatos que integran el volumen, aunque “Vlad” consiente lecturas entrelíneas que sí suponen una vuelta de tuerca al modelo acuñado en *Aura*, como si desde entonces hasta nuestros días Carlos Fuentes hubiera sido traspasado por un horror nuevo y destructor. Por eso, mientras Felipe Montero decide quedarse en la mansión de Aura, Yves Navarro abandona para siempre la casa del vampiro, sin saber que la dentellada del monstruo ha sido un don más conmovedor y valioso que la vida eterna.

Y aquella bendición –como todos los horrores convocados por Carlos Fuentes en *Aura* e *Inquieta compañía*– nace de una obsesión que también supone un horror conocido.

Sevilla, primavera de 2005



## EPÍLOGO PARA *GIULIA-NO* / José Ignacio Padilla

Llega el verano del 2009 y Libros Magenta, editorial de Gabriel Bernal Granados, publica en México la tercera edición de *El cuerpo de Giulia-no*. Esta cuidadosa editorial empieza a reunir un catálogo interesantísimo: hace poco *¿Qué son las revoluciones?*, ensayos de Guy Davenport, ahora la novela de Eielson, y pronto *My Emily Dickinson* de Susan Howe y *Plexo* de Reynaldo Jiménez.

¿Cuándo tendremos en Perú una edición decente de esta novela? Mientras esperamos, aquí va un epílogo para esa edición imaginaria.

Lenguaje Ritmo Materia

El lector ha acabado *El cuerpo de Giulia-no* y ya no podemos ahorrarle sorpresas. ¿Pero hay sorpresas en esta historia donde buena parte del peso está puesto *fuera* de la historia? ¿Dónde está el peso de la novela, en la textura de su lenguaje? Ni historia ni estilo: ritmo, lenguaje.

*Giulia-no* fue escrita en los años 1950s (aproximadamente de 1953 a 1957). Eielson ya había intentado una poesía experimental, con deslizamientos sutiles de los referentes, con combinatorias que deshacían la textura de lo real. Como en *Tema y variaciones* de 1950: “¿mañana / cuando tu pierna se llame brazo / tu brazo boca / tu boca ombligo / tu ombligo nada?” Por esos años también estaba inmerso en una exploración de los materiales de la costa peruana de su infancia: cuadros (montajes) con arena, restos de aves, ropas, traídos de Perú, en la serie del ‘Paisaje infinito de la Costa del Perú’.

Esa tensión entre el lenguaje que se deshace y un deseo de recuperar el cuerpo material van a contrapunto en la novela. Ejemplos del

lenguaje que se deshace: “Yo asentí. Tú, sin mirarme, encendiste el gas, pusiste a hervir el agua y preparaste la cafetera y las tazas. O preparaste la cafetera y las tazas, pusiste a hervir el agua y encendiste el gas. O pusiste a hervir el agua, encendiste el gas y preparaste la cafetera y las tazas.”

O, de otra manera, esta escena: “—Giulia —me repetiste—. ¿Nunca has oído ese nombre? —Yo reparé en tus dos ojos verdes. ¿En dónde los había visto antes?”

Que se repite tres páginas después:

“¿Cómo te llamas? —pregunté.

—Giulia —me respondiste. Y ante mi expresión de sorpresa:

—¿Nunca has oído ese nombre? —Yo recordaba tus ojos, los había visto antes, en alguna parte...”

Estas repeticiones y deformaciones no tratan de la pobreza de la memoria o de distorsiones del principio de realidad (fantasía, maravilla, surrealismo). Ni lo onírico ni lo poético como sucedáneos o contrapuntos de lo real (que entonces resultaría reafirmado). Más bien se intenta superar la pobreza del realismo por la implosión de sus propias reglas. Probablemente ninguna página o ningún párrafo de Eielson, vistos por separado, parecerían ir contra el realismo. Todos respetan las convenciones narrativas, las atraviesan hasta negarlas.

La manipulación del lenguaje intenta la recuperación del cuerpo material (de Giulia, amante y prostituta, cuyo cadáver amanece desnudo en el canal; de Giuliano, el cuerpo adolescente y la naturaleza). La novela está en las antípodas de la anécdota biográfica (Giulia? *Claudine*, su antecedente biográfico-real): Giuliano es Giulia con ano. Hacia eso apunta la desmultiplicación de escenas y sujetos, las combinatorias y repeticiones, las metamorfosis y anamorfosis, también presentes en la otra novela de Eielson, *Primera muerte de María*. El principio de identidad se desdibuja: Mayana – Tío Miguel – Pancho + Yo = Giulia. Giuliano es Giulia con ano.

Lo mismo se anuncia en la ‘repetición’ escalonada del capítulo 19: *Ruido de pasos en la escalera. Alguien tocaba la puerta... Ruido de pasos en la*

*escalera. Alguien tocaba la puerta...* Una y otra vez los personajes entran en escena; y desdibujan completamente la escena. La estrategia se repite hasta las últimas páginas, a las que ahora reenvío al lector, justo antes del catálogo de personajes: los chiwacos, las papas fritas de París, el Gran Traje de Seda por las calles doradas de Roma, pasan a ser: *los chiwacos fritos, las papas celestes, tu Gran Traje de Seda por las calles reseca de Lima.*

El procedimiento es fundamental, fundacional. Pero muchas capas de sentido se añaden sobre él: la dificultad del lenguaje para designar los objetos fantasmáticos que sólo él construye; lo impreciso y desdibujado de las poéticas biografistas, expresionistas, realistas; una crítica profunda de las nociones de *acontecimiento e historia*; la crítica del principio de identidad.

Pero a otro nivel, la novela también es una crítica de las políticas de identidad: a favor de la desnudez y la confusión de los cuerpos (Giulia con ano); Eielson está siempre criticando las máscaras de la ropa y los roles sociales. Todavía a otro nivel, la novela critica el imaginario de lo peruano: muy dura con Lima, desplaza su atención a la Selva y sus culturas, a la reserva de "naturaleza" más allá del universo-nacional-criollo. Hundirse en lo profundo del país o escapar de él: huir de la Lima hedionda del gordo Giuliano y sus helados. Todo esto cortado, de súbito, por un imprevisto relato de ciencia ficción...

La incesante repetición de frases y escenas (el despliegue de la combinatoria) tiene el carácter de una recitación, de oralidad, casi de conjuro. Y aquí no quiero marcar la pertinencia antropológica de lo dicho, sino un proyecto estético por recuperar el carácter ritual de todo lenguaje. El momento más obvio en ese sentido es la repetición de la supuesta oración mortuoria de los Paracas (en el desierto de la costa, al sur de Lima, hace 3000 años): *yo te desnudo te reconozco te entierro yo te desnudo te reconozco te entierro*. Pero no es necesario adentrarse en una dimensión religiosa para acceder a la ritualidad: la ritualidad está más allá de la significación de las palabras: en su pura repetición material: por eso es necesario desdibujar los objetos, destruir la identidad con combinatorias, pulverizar la cronología del acontecimiento, desorganizar el sentido y entrar en la materia (del lenguaje), para hundirse en algo que es puro

ritmo, flujos de intensidades y contenidos, flujos materiales. Repeticiones y patrones: ritmos por los que el humano emerge de la materia hacia el lenguaje.

Esto es lo que emparenta la novela con la poesía y la obra plástica de Eielson: un afán por hundirse en las condiciones materiales de la experiencia, hundir las manos en el barro del mundo. Abrir la cognición. El proyecto es valiente y pasa por un anclaje pre-subjetivo: es anterior al sujeto poético y anterior al sujeto sentimental tan de moda en estos días. Ni la lógica pura de lo poético ni el fetichismo del significante y la escritura: hundir las manos en el barro.

El adolescente de la novela aterroriza, involuntariamente, a los indios que trabajan en los cafetales de su familia. Eduardo adolescente juega con hilos en las manos, dibuja infantiles figuras geométricas, pero los indios intuyen ahí un orden mágico, algo primario, y tienen miedo. El Eduardo adulto dice: "Falto de luz, mi lenguaje se detiene donde comienza la vida real." Y quiere creer que los hilos de la adolescencia repetían sin saberlo un gesto primordial, el lenguaje de los nudos (los quipus) de los antiguos peruanos. Imagina una lengua esencial que se organiza en triadas jerárquicas: *un nudo blanco – la vida; dos nudos blancos – el amor; tres nudos blancos – dios el paraíso el bien. un nudo negro...*

Eielson continuó esta exploración en su obra plástica, con sus *Quipus*. El trabajo con estos nudos se inició en 1963 o 1964 y prosiguió, con la colaboración de Michele Mulas, hasta poco antes de su muerte en 2006. Si al joven Eielson, de unos 30 años en el momento de la escritura del *Giulia-no*, se le puede acusar de cierto primitivismo, al Eielson maduro de los últimos nudos (como el 'Homenaje a Leonardo', 1996) sólo se le puede reconocer una sofisticada y rica reflexión sobre la emergencia material del lenguaje y su anclaje en el ritmo.

Muchas cosas más se pueden decir sobre esta bellísima novela, pero ése sería otro ensayo.



CUADERNOS DE CERRO AZUL:  
*SECRETOS INÚTILES Y ORBITAS.*  
TERTULIAS DE MIRKO LAUER /  
Luis Hernán Castañeda

El quehacer intelectual de Mirko Lauer abarca disciplinas y medios diversos: el periodismo, la docencia universitaria, los estudios literarios, las ciencias políticas y la crítica de arte son algunos de ellos. En el campo de la creación literaria su perfil ha sido, desde la aparición en 1966 de su primer poemario *En los cínicos brazos*, el del poeta; Lauer cuenta, sin embargo, con cuatro textos narrativos publicados hasta la fecha. Su primera incursión en la narrativa se dio con la novela policial *Pólvora para Gallinazos* (1985), publicada bajo el seudónimo de C.C. García. En 1991 apareció la *nouvelle Secretos inútiles*, que siguió catorce años después con *Orbitas.Tertulias*, galardonada con el Premio Juan Rulfo en el 2006. A pesar de la calidad literaria de esta pareja de obras breves, varios factores han concurrido para que la recepción del público y la de la crítica hayan sido, hasta el momento, minoritaria y parca respectivamente. No son los menos desdeñables de ellos el alto nivel de exigencia que los textos imponen al lector, y su deliberada vocación discreta y excéntrica: la suerte de ambos libros ha discurrido por los márgenes del circuito editorial comercial, respondiendo a los deseos del mismo autor y despertando entusiasmos intensos, aunque aislados<sup>1</sup>.

*Secretos inútiles* y *Orbitas.Tertulias* conforman un proyecto literario de gran coherencia interna. Ambos textos participan de un mismo universo ficcional, habitado por personajes que aparecen y reaparecen en constante gravitación alrededor del balneario de Cerro Azul. La localidad

<sup>1</sup> Los dos textos críticos más significativos sobre la obra narrativa de Mirko Lauer (publicados hasta la fecha) son las reseñas de Peter Elmore a *Secretos inútiles* y a *Orbitas.Tertulias* (en *Hueso número* n° 29 y 50).

sureña aparece dotada de un espesor histórico que abarca la totalidad del siglo XX, y que incluso alberga la memoria de un pasado precolombino. En este espacio denso al que todos los miembros del elenco ficcional están inextricablemente vinculados, se dramatiza una compleja exploración de los significados del origen y de las modalidades del arraigo, que asume en *Secretos inútiles* la clave del espectáculo y en *Orbitas.Tertulias* el protocolo de la arqueología. El hilo que recorre esta exploración es el motivo del secreto.

*Secretos inútiles* se presenta como la transcripción de la única conversación nocturna que mantienen en la ciudad de San Francisco Mirko Lauer, un periodista y crítico literario, y Clayton Archimbaud, un viejo magnate anglo-peruano radicado en California, heredero de una familia de propietarios que fue dueña de grandes extensiones de tierra agrícola en el valle de Cañete durante las primeras tres décadas del siglo XX. Como informa Lauer en *Orbitas.Tertulias*, este diálogo ocurrió en 1988. Lauer, irónico y agudo narrador de la historia, está interesado en la vida y obra de la escritora Miranda Archimbaud, sobre la cual está realizando una investigación académica. Clayton es primo de Miranda, pero también ha sido su amante: existe entre ellos una relación que se sospecha turbia y compleja. Inicialmente, Lauer decide hacerle una entrevista formal para obtener información biográfica que ilumine la pesquisa crítica, pero nunca deja de desconfiar de su informante –quien le provoca desagrado y fascinación simultáneos–, pues los datos que este podría brindarle amenazan con insertarse en la esfera del chisme y la revelación escabrosa. En efecto, a medida que va avanzando la noche, la entrevista va derivando hacia la confidencia personal, facilitada y exasperada por el alcohol. La dicción íntima, confesional y procaz de Archimbaud señala un deslizamiento hacia un modelo discursivo en el cual la curiosidad malsana alimenta el deseo de infiltrarse en la vida privada de los personajes públicos –de las “estrellas”, podríamos decir–, para espiar y destapar sus secretos perversos: “Usted ha venido hasta aquí buscando datos fuertes, revelaciones impúdicas, confesiones malditas, primicias, verdades y mentiras”, le dice Clayton a Lauer (40). Esta forma de voyeurismo pertenece al periodismo de espectáculo y, específicamente, al género de la confesión. Por ser Clayton el descendiente de una familia

adinerada, lo que algunos llamarían un “gran señor”, su confesión remite a las páginas sociales, y, cuando se descubre su condición de asesino, también a la crónica roja. La condición de escritora de Miranda, por otra parte, despierta la sospecha en el lector –si este decide asumir los estilos de recepción propuestos por el género– de que está leyendo un *roman à clef*, que después resulta ser un *roman à clef* sin clave (Elmore 1993: 135). Se funda así un pacto entre los interlocutores que el crítico literario Lauer acaba por suscribir, con una ambigua reticencia que no excluye la ironía frente a una situación banal –una banalidad que luego se tornará delirante, desaforada y grotesca. Como afirma el mismo narrador años más tarde, en las páginas de *Orbitas.Tertulias*, “Por eso decidí escribir sobre el gringo mismo que era, como ya dije, flor de borracho malediciente y tenía su propia historia, llena de interesantes y descaradas mentiras que contar”(127).

Así, el foco de interés inicial –la vida de Miranda Archimbaud– se ve desplazado por los recuerdos del propio Clayton, quien utiliza la entrevista como una excusa para exhibirse a sí mismo, pero también para lanzarse a una reconstrucción del mundo de su infancia y pubertad en Cerro Azul en la década de 1920. A esta reconstrucción de la propia biografía subyace un motivo recurrente: Clayton es un hijo de ingleses nacido en el Perú, y su relación con la peruanidad no es asunto casual y superficial, sino más bien complejo y turbulento. A pesar de haberle manifestado a Lauer que “todo el tema de lo peruano le era indiferente” (11), el crítico queda intrigado por la devoción que Archimbaud profesa por Cerro Azul y por la historia del balneario –en realidad, por ciertos relatos específicos, como el del pirata Spillinbergen–, sentimiento que supera en intensidad y en extrañeza las formas convencionales de la nostalgia. Es evidente que no estamos frente a un extranjero cuya relación con el país que lo acogió haya sido epidérmica y azarosa, sino más bien ante un hombre que fue marcado traumáticamente, en los primeros años de su vida, por cierta experiencia particular de lo peruano. A pesar también de los intentos frustrados de sus padres por reproducir un estilo de vida británico, impermeable a toda influencia del medio, Clayton establece conexiones duraderas con los moradores de Cerro Azul. Su vínculo con el balneario es intenso y definitivo; no así el que mantiene con Lima,

hostil ciudad de tránsito en su trayectoria hacia el exilio norteamericano. De este modo, el relato retrospectivo de Clayton Archimbaud explora una particular forma de relacionarse con el entorno social y de existir en la comunidad nacional que se despliega entre las coordenadas trazadas por el crimen, el erotismo y el espectáculo.

El vínculo más duradero que Clayton establecerá en Cerro Azul –más allá del que tendrá, durante toda su vida, con Miranda– no se dará con personajes peruanos, sino con los trabajadores chinos traídos a las haciendas de su padre en calidad de peones. Entre ellos, el personaje más destacable es Jack Wu, mayordomo y capataz, con quien los primos establecen una relación íntima y clandestina, que empieza en la infancia y termina en la adolescencia. Con Jack Wu, la pareja de primos se recluye en una covacha donde, lejos de la autoridad paterna, se dedican a escuchar los intrincados relatos del mayordomo, cuyos argumentos son reformulaciones de novelas chinas clásicas. Este vínculo marcado por la narración oral es de naturaleza estacional, pues se ve escenificado y re-escenificado durante los meses de vacación veraniega que Clayton y Miranda pasan en Cerro Azul. A medida que transcurren los años, y conforme los chicos van adentrándose en la adolescencia, el vínculo con Jack Wu incorpora un nuevo componente: el erótico. Significativamente, es en el momento en que lo erótico ingresa en el mundo narrado, cuando la verdad de los hechos se torna materia de especulación. Existen versiones contrapuestas de lo ocurrido: la primera de ellas es que Jack Wu se apasiona por Miranda, lo cual despierta los celos de Clayton; de acuerdo con la segunda versión son Clayton y Jack Wu los que involucran eróticamente, generando la ira y el rencor de Miranda. Lo cierto es que se conforma un trío amoroso en el cual uno de los integrantes se ve despreciado, razón que lo lleva a perpetrar una venganza indirecta: el excluido le revela la existencia de la relación clandestina al padre de Clayton, el cual, aprovechándose del poder casi absoluto que su posición social le confiere sobre la vida y el destino de sus sirvientes, manda ejecutar a Jack Wu. En la escena más memorable de la *nouvelle*, Clayton y Miranda se lanzan en una excursión nocturna a través del desierto bañado por la luna, hasta descubrir el cadáver de Jack Wu convertido en banquete de los gallinazos. Este evento marcará para siempre la vida de Clayton. Pese

a que resulta imposible determinar con certeza que haya sido él el culpable de la muerte de Jack Wu, Clayton Archimbaud asume el pago de una deuda vitalicia. Cuando sus padres lo envían a vivir a Lima, el muchacho empieza a incursionar en los fumaderos de opio, ambientes donde ofrece un espectáculo peculiar: transvestido de doncella oriental, danza y actúa siguiendo los libretos de óperas chinas. El nombre artístico que asume es Mei You Ai, descrita como “una de las hadas que baja a la tierra para pagar con lágrimas una deuda de lágrimas” (115). Después de afincarse en San Francisco, adonde emigra forzado por amenazas de su familia, Clayton continúa con la costumbre de disfrazarse para actuar. Su deseo más ferviente, el que orienta su dedicación a la danza, es el de encontrar un público que aprecie su arte; sin embargo, se anima a confesarle a Lauer que jamás logró ganar este añorado aplauso. En San Francisco, se ve obligado a pagar para poder presentarse en un teatro de varieté chino, el Doble Dragón, como un espectáculo cómico que es recibido con burlas, insultos y rechiflas. Confiesa Archimbaud que, con el paso de los años, empezó a comprender que el rechazo y el desprecio le provocaban una íntima satisfacción:

Cuando comencé, en el barrio chino de Lima, yo estaba estúpidamente convencido de que era el aplauso del público lo que perseguía, y eso me produjo innumerables frustraciones. Aquí en San Francisco descubrí que lo que yo buscaba realmente de ese público era la incompreensión, la distancia, la burla. ¿Se le ocurre una relación más distante, más cruel, que la del humor involuntario? Comencé aprendiendo a identificar el desprecio sin malicia que había detrás de las carcajadas del público, y de allí pasé a reconocer que mi personaje comenzaba su vida allí donde terminaba mi amor propio (119).

Clayton Archimbaud realiza estas confesiones mientras evoluciona, con precaria gracilidad, por la sala de su casa, donde monta un espectáculo privado para un perplejo y burlón Lauer. Su ritual empieza con los aspavientos escandalosos y vergonzosos de un viejo borracho que acaba de confesar un crimen cometido hace décadas, para luego negar su culpabilidad; a pesar de ello, resulta innegable que esta performance es una irradiación de un núcleo traumático profundamente alojado en su

memoria: la muerte de Jack Wu. La persecución de la ignominia y de la sordidez como ideales del arte, se halla reproducida y dramatizada en el vínculo que se establece entre el actor que danza, mientras va contando su historia, y el periodista que, incrédulo, lo contempla y describe. El objetivo de Clayton es exponerse al ridículo, a costa de su amor propio: ser agredido, en un vínculo masoquista, por su espectador. Sin embargo, también busca sorprender y perturbar a quienes lo observan. Así, la relación entre el actor y el público es representada como un lazo violento, perverso y maldito, que implica agredir y ser agredido, ser humillado y humillar; un lazo que no implica una conexión empática, un intercambio y una comunicación, sino que rompe todo sentido de comunidad y abre una brecha insalvable que daña y menoscaba a los participantes.

Resulta difícil no vincular esta descripción con la que hace el mismo Archimbaud sobre la naturaleza de la sociedad peruana, a la que define como un conjunto de “personas mansas e involuntariamente crueles, maltratándose unas a las otras” (81). Al disfrazarse de doncella oriental para cantar y bailar, Archimbaud produce, a través del discurso y del espectáculo, una imagen poderosa y visceral sobre una particular experiencia traumática de la peruanidad, definida por la violencia y la humillación. A pesar de que el personaje afirma sentir indiferencia por el Perú, lo cierto es que experimenta un frío desprecio que entraña una atracción perversa por lo sórdido, en un gesto de falsa indiferencia que parece ser, en sí mismo, un rasgo de peruanidad. Reveladoramente, existe una afinidad perturbadora entre la muerte del sirviente Jack Wu, que fue decretada autoritaria y cruelmente por el padre de Clayton, y la historia de Mei You Ai, heroína esclavizada por su *tai pan*. Cuando se disfraza de Mei You Ai, Clayton asume, ritualmente, la posición humillada de su viejo amante, al mismo tiempo que dramatiza su propia pertenencia a una colectividad fracturada, sacudida por un humor perverso y destructivo, cuyo estilo de afiliación puede ser representado como una cadena de abusos y vejaciones perpetrados contra el otro y contra uno mismo. En virtud de ello, la obra de Lauer se inserta, excéntricamente, en la gran tradición narrativa peruana, en la cual la humillación suele aparecer representada como una forma de socialización: basta pensar en el cuento *Paco Yunque* de César Vallejo, un ejemplo fundacional, pero tam-

bién en *Los ríos profundos* de José María Arguedas, *El mundo es ancho y ajeno* de Ciro Alegría y *La violencia del tiempo* de Miguel Gutiérrez. El tratamiento de la humillación es peculiar en Lauer, ya que en los textos citados la posición del humillado está ocupada por un personaje popular, sea indio o mestizo. También para Archimbaud, hijo de un terrateniente, experimentar el arraigo es una forma de hacer el ridículo.

\*\*\*

“Hace un año que me vengo acostando muy temprano aquí en la diminuta península, casi apenas oscurece. Lo hago para evitar ese punto intermedio de la noche en el cual, creo, todo puede ser perdido” (11). Estas son las líneas que abren *Orbitas.Tertulias*, una *nouvelle* que, siguiendo la pauta de la oraciones citadas –en las cuales la sintaxis del español se ve interferida y descentrada por la del inglés–, puede ser calificada como un ejercicio de descentramiento de la experiencia. En ella reconocemos espacios y personajes familiares, que forman parte del universo inaugurado por *Secretos inútiles*, pero que aquí aparecen transfigurados. En primer lugar, el narrador es el mismo Mirko Lauer que entrevistó a Clayton Archimbaud en San Francisco a finales de los años ochenta, que reaparece varios años más tarde. Resulta evidente que su interés académico por la obra de Miranda Archimbaud, y su curiosidad periodística por las extravagancias de Mei You Ai, se han ido desvaneciendo hasta esfumarse: el Lauer de finales de milenio es, sobre todo, un observador acucioso y reflexivo de la vida social que lo rodea y un analista lírico de sus propios sueños. El tiempo de la historia, cuyo arco temporal cubre apenas un día, corresponde a un momento impreciso entre el final del siglo XX y los inicios del siglo XXI. El espacio es Cerro Azul, aunque ya no el viejo centro agroexportador que se desprende de las amargas evocaciones de Archimbaud, sino el balneario contemporáneo, convertido en foco de atracción para un turismo local alimentado por tablistas y parejas furtivas. Lauer es el narrador y, esta vez, también el protagonista de la trama, que está condensada en una experiencia singular que combina los viajes oníricos, las incursiones en el chamanismo y las excavaciones arqueológicas informales. En su desplazamiento por el balneario, que alterna la caminata divagatoria y el paseo en mototaxi, Lauer va ofreciendo

un catálogo de la fauna humana que puebla Cerro Azul en un recorrido que atraviesa diversas capas sociales y que concluye con una delirante escena de “huaqueo”.

Las principales actividades de Lauer son soñar y observar. El registro de lo soñado y de lo observado se realiza en un tiempo verbal presente que despliega y confunde en un mismo plano la experiencia y su narración, lo empírico y lo onírico. La impresión que genera este particular régimen temporal es de una simultaneidad entre lo visto y lo contado, entre las imágenes percibidas y el comentario de las mismas, razón por la cual quizá sea adecuado definir el modo en que Lauer se relaciona con su entorno como una “visión razonada” de lo circundante. El lenguaje en que se vierte esta visión es versátil: incurre con frecuencia en un elegante registro lírico, pero se desliza con facilidad hacia la reelaboración de lo coloquial y de lo popular, con abundante uso de peruanismos; en general, el lenguaje no presenta una textura uniforme, pues está compuesto por una interpenetración de dicciones heterogéneas que se entrecruzan y socavan unas a otras, en expresivos giros imprevistos. En *Secretos inútiles* el narrador Lauer ya había exhibido esta versatilidad, pero es en *Orbitas. Tertulias* donde su instrumento verbal hace gala de una gran capacidad para el mimetismo. Esta se muestra en el tratamiento artístico del sociolecto propio de las clases adineradas del balneario, cuyas reuniones sociales Lauer frecuenta con el propósito de analizar sus conversaciones –sus tertulias–; pero además, en la fina captación y reproducción humorística –en clave cercana al costumbrismo– de una variante peculiar del discurso popular, asociada a una clase determinada: la del intelectual informal, que se deja oír en el ambiente de la “peña cultural” San Luis. El objeto de análisis privilegiado por este narrador es, finalmente, un objeto auditivo: mientras orbita por las calles de Cerro Azul, el centro de gravedad que rige los itinerarios de Lauer está dado por las conversaciones de los demás.

“ça commence”: esta es la frase con que empiezan los sueños de Lauer, que son recurrentes, angustiosos y, tal vez, premonitorios. Resulta interesante que la convicción y la contundencia con que Lauer lanza sus observaciones del mundo social, contraste con la perplejidad y el desa-



sosiego que le provocan sus sueños. Son dos los que narra por extenso. En el primero, aparece un vapor con velas arriadas que ancla en la costa de Cerro Azul, cuyos elegantes pasajeros se dedican a beber y a departir sobre la cubierta. La presencia de esta embarcación remite, por supuesto, al pasado portuario de Cerro Azul: se trata de un sueño retrospectivo que subraya el espesor histórico del espacio. Hacia el final del sueño, la visión se concentra en una niña de unos diez años que se abre paso entre los comensales para mostrarle a Lauer un paquete, que oculta un curioso artefacto: “una insólita maquinita entre rosa y naranja, hecha de piezas talladas de la concha *spondylus princeps*” (20). Lauer se detiene en la minuciosa descripción de este objeto misterioso, de evidentes resonancias precolombinas, que no revela su naturaleza ni su función, dejando al narrador envuelto en angustia. El segundo sueño ocurre, también, en el pasado, exactamente en 1913; y no a bordo de un barco, sino en la cabina de un avión, un pequeño Bleriot XI que sobrevuela la costa al sur de Lima con dirección a Pisco. Pero antes de llegar a su destino, la nave sufre un desperfecto y se ve obligada a aterrizar en Cerro Azul, donde quien lo espera es una mujer parecida a la niña del primer sueño –su versión adulta–, que guarda entre los muslos el mismo objeto rosa y naranja. La angustia que le provocan a Lauer estos sueños no lo impulsa a atribuirles una interpretación inmediata: más bien, guarda ante ellos una cautela escéptica. La necesidad de descifrarlos lo hace recurrir a los servicios de Alejandro Chumpitaz, un curandero local que, además de suministrarle un brebaje, sugiere que estos sueños son el producto de un intento por comunicarse emitido desde el mundo de los muertos, desde la urgencia de una mujer –representada por la niña y la mujer– que desea contactarlo para entregarle, sin razón aparente, el objeto soñado.

Frente a esta lectura chamanística, Lauer mantiene una prudente reserva que no excluye el humor. No es, sin embargo, un humor exclusivamente dirigido contra el otro: es un humor que proyecta una sombra de autoironía sobre el observador-participante, como ocurría también en *Secretos inútiles*. Si bien es cierto que Alejandro Chumpitaz es un personaje pintoresco con una visión mágico-religiosa de la realidad, no lo es menos que su oficio de huaquero lo convierte en un sujeto peligroso, vinculado a una economía informal que Lauer observa con recelo. Chumpitaz pertenece

a la galería de figuras peculiares que el narrador va completando a lo largo de sus caminatas por el balneario; otros dos miembros de esta galería son, indudablemente, el mozo Willy y el tablista apodado Antofagasta. Willy Ayala, también conocido como el murciélago del malecón, es un mozo que sirve tragos en uno de los bares-restaurantes que bordean la playa en Cerro Azul. La descripción de este personaje y de su entorno, que se prolonga por más de veinte páginas, gira en torno a su llamativa costumbre de alcohólico portador de bebidas ajenas: en el trayecto entre el bar y el automóvil donde lo esperan los clientes, Willy suele darle un sorbo clandestino a la cerveza o al whisky que carga en la bandeja. A partir de este detalle idiosincrático, Lauer construye una vívida descripción de la economía playera que organiza la vida social del balneario. Entre sus observaciones, intercala fragmentos del diálogo que sostiene una pareja al interior de un automóvil, sugiriendo así hasta qué punto son las relaciones amorosas clandestinas las que sostienen la industria turística local. Esta economía incluye, naturalmente, a la figura clave del tablista. En *Orbitas.Tertulias* el tablista por excelencia es Arístides Sáenz, apodado Antofagasta, antiguo compañero escolar de Lauer, y sobrino de Clayton y Miranda Archimbaud. El parentesco entre los Archimbaud y Antofagasta indica la existencia de un mundo social articulado, de una historia familiar que se imbrica con la historia de Cerro Azul, pero también marca la coherencia de un universo ficcional unitario que se encuentra distribuido en dos textos profundamente interdependientes. Antofagasta ocupa, en *Orbitas.Tertulias*, una posición análoga a la de Clayton Archimbaud: es el vástago excéntrico de un clan de potentados, el heredero desclasado que mantiene vínculos problemáticos con la clase social de la que proviene; en otras palabras, se transforma en un "tema de conversación", en un motivo de chisme para los miembros activos de un círculo social que se define por la exclusión. En el caso del tablista, lo que decreta su exclusión es la adicción a las drogas, complementada por su oficio de narcotraficante y su dedicación a la arqueología informal. En un Cerro Azul donde la infraestructura agrícola y portuaria ha sido desmantelada, la presencia de personajes como Antofagasta y el murciélago Willy es sintomática de una economía informal miserable y degradada, que se encuentra apuntalada por el crimen y la ilegalidad.

Tanto Willy como Antofagasta poseen rasgos que los aproximan a Lauer. En efecto, si el tablista ha sido expulsado de su clase social para internarse en el laberinto de la enajenación narcótica, Willy es un alcohólico que sobrelleva una vida doméstica hostil y que recuerda con nostalgia su pueblo natal de Acarí. En ambos casos, existe una distancia traumática entre el personaje y su origen social y geográfico. Para Lauer, esta distancia se alía con la falta de información y con la perplejidad. Desde las primeras páginas del texto, el lector se entera de que el narrador ignora el nombre de su pueblo de origen, que aparece como un punto inestable y cambiante sobre un mapa extraviado en la memoria. En palabras de Lauer: “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” (13). Como resulta evidente, el tono de añoranza nostálgica convive con la ampulosidad de la autoironía y exhibe las marcas de una sintaxis intrusa, la inglesa, como ocurre numerosas veces en el texto. La prueba de que si Lauer es un tipo melancólico, también es dueño de un desaforado sentido del humor, se halla en una de las escenas finales, en la que el personaje aparece vestido con un imaginario traje típico de su pueblo natal, un verdadero disfraz que no oculta su ridiculez. En cualquier caso, Lauer comparte con Willy y con Antofagasta una característica determinante: estamos ante sujetos desarraigados, que experimentan su distancia frente al origen de modos diversos y complejos. Esta experiencia conducirá a Lauer a cuestionar la idea de la pertenencia a un origen como factor determinante de la identidad e, incluso, a descentrar la idea misma de origen. Como señala Peter Elmore: “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” (Elmore 2007).

En la escena medular de la *nouvelle* asistimos, precisamente, a un desquiciamiento y un desplazamiento del tropo de la excavación arqueológica, que resulta inútil para producir y cimentar la experiencia del arraigo. Conducido por Chumpitaz a las afueras de Cerro Azul, Lauer participa en una escena de “huaqueo” que resulta espuria desde un inicio. La indagación en la memoria subterránea del espacio físico no se presenta

como la ocasión para construir un patrimonio cultural, ni como una vía de acceso al sustrato fijo y determinante de la identidad. Por el contrario, el acto mismo de excavar y desenterrar se representa como una profanación grotesca y desprovista de sentido, como lo ejemplifica el tablista Antofagasta cuando se lanza vorazmente sobre los restos de la momia encontrada, para masticarlos y engullirlos. El clima oscila entre lo bufo y lo macabro, desterrando cualquier indicio de solemnidad. Este es el mismo efecto que produce la avidez de los huaqueros, motivados por las posibilidades comerciales del hallazgo clandestino. Flota la sospecha de que todo no es más que una farsa exclusivamente montada para Lauer, una puesta en escena cuya condición de espectáculo es sugerida sin ser afirmada. Finalmente, Lauer ingresa a la tumba y rescata, entre huesos polvorientos, un objeto que reconoce como el mismo que había visto en sus sueños, pero siempre persiste la duda de que se trate de un artefacto falsificado que Chumpitaz ha colocado bajo tierra para satisfacer las necesidades de su cliente. El evento no deja de oscilar entre la autenticidad y la espectacularidad, oscilación que convoca a la vez que rechaza las marcas de una condición simulada. Análoga naturaleza es la que ofrece la calidad misma del subsuelo intervenido por los huaqueros: Chumpitaz le hace saber a Lauer que los entierros hallados allí no son entierros “originales”, autóctonos, ya que la zona de Cerro Azul servía como una especie de “cementerio cosmopolita”, de “falsa huaca” a la que iban a parar “momias viajeras de muy otros siglos, tumbas traídas completitas de otras partes, de Ica, de Chiclayo, ya bastante avanzada la conquista” (142). Irónicamente, las momias enterradas en Cerro Azul son, también, momias desarraigadas cuyo lugar de origen es dudoso y desconocido, como los lugares de origen del mozo sorbedor Willy y del mismo Lauer. La densidad arqueológica del espacio es engañosa y puede ser una máscara del vacío y del silencio: “Por ninguna parte asoman formas habitadas por el espíritu, con mensajes, fúnebres o festivos, para la posteridad” (157).

La naturaleza y la procedencia del objeto tampoco son aclaradas. Lauer ensaya nombres tentativos, llamándolo alternativamente disco solar, disco funerario, disco Paracas, disco ornamental, disco marino (150). Incluso se anima a compararlo con un juguete, un “tractorcito que no

avanzaba hacia ningún lugar que no fuera la demostración de que podía funcionar” (155). De hecho, el objeto funciona, gira sobre su eje, sugiriendo así la perfección de la circularidad, pero se trata de una circularidad indescifrable cuyo carácter cerrado carece de contexto, como una pieza suelta que Lauer acepta y aprecia con sorna y paciencia, aunque no pueda comprender su significado: “De todo el silencio de esa riqueza sin registro siempre prefiero el objeto sorprendente, aquel que disuena de la coherencia del conjunto, la pieza que traiciona al velo protector de la coherencia y revela la intemperie del individuo” (153). La incompreensión y la extrañeza son lo que determinarán, indefinidamente, la relación entre Lauer y el objeto, el vínculo entre Lauer y el espacio: la grieta siempre abierta en cuyo centro late un ilegible “corazón, un diminuto corazón mecánico”(158).

Significativamente, el tablista Antofagasta es pariente de Miranda y de Clayton, pero se trata de una filiación viciada, cuya naturaleza es comercial y criminal: Antofagasta actúa de proveedor de objetos peruanos para su tío residente en San Francisco, que los guarda en el “peruvian corner” de su residencia, como aprendemos en *Secretos inútiles*: “antiguos mates burilados ayacuchanos, un retablo, un huaco nazca, un rey mago montado sobre un elefante, en piedra de Huamanga” (35). Más que una colección, se trata de una acumulación desordenada con la cual Clayton no mantiene esa relación íntima y vital que es propia del coleccionista genuino: sus objetos no constituyen un patrimonio, son fragmentos vacíos y degradados de una coherencia ausente. Dentro de esta acumulación de objetos olvidados y polvorientos, el disco giratorio desenterrado en Cerro Azul encaja como una pieza particular: sin integrarse a una armonía declaradamente imposible, tampoco se singulariza como la clave para descifrar el conjunto, pero tal vez pueda existir en él como el síntoma revelador de la mirada que congregó aquellos residuos sin contexto. En uno de sus momentos de lucidez, que no son infrecuentes, Alejandro Chumpitaz define así la particular visión del mundo que hermana a los personajes que habitan las páginas de *Secretos inútiles* y *Orbitas.Tertulias*: “La migrantez está en su mirada, que se detiene más de lo que se usa, una mirada que siempre está extrañando, aunque no lo sepa, siempre está pidiendo lugar” (146).

## JULIO ORTEGA: PRACTICAS DE AGREGACION / Diamela Eltit

Los homenajes son maravillosos pero también, en cierto sentido, ambiguos. Recuerdo en forma vívida los homenajes realizados en Chile –de manera simultánea– a Nicanor Parra quien cumplía 80 y a José Donoso en sus 70 años. Ambos concurren a recibir diplomas y medallas en una ceremonia que convocó a un número considerable de artistas, escritores, intelectuales y personajes pertenecientes al mundo político. Estoy segura de que existía una emoción sincera al ver reunidos a dos importantísimos representantes de la literatura nacional. Más aún si se considera que todavía daban vueltas y vueltas de manera nítida los años terribles de la dictadura y, en ese contexto, el reconocimiento a los dos autores era el mejor signo de un cambio en los registros sociales y culturales del país.

No se trataba de una ceremonia académica sino oficial, encabezada por autoridades pertenecientes al Ministerio de Educación y representantes de la reciente estructura cultural que implementaba el primer gobierno de la Concertación. En ese sentido era un festejo cruzado por discursos más bien elogiosos que apuntaban a remarcar las trayectorias de los escritores chilenos. Quizás por la generalidad de los discursos y por el carácter marcadamente social del encuentro, es que las apreciaciones de los asistentes se centraron en las edades de los festejados, en la apariencia de sus apariencias.

El público celebraba la juventud inamovible de Nicanor Parra, su estado ultra atlético que contrastaba con la figura más bien sedentaria del querido José Donoso. Porque en verdad Nicanor atravesó literalmente corriendo el espacio que lo separaba del pódium para recibir sus conde-

coraciones y diplomas y en su discurso acudió a la ironía párrica o parraniana que lo caracteriza. En cambio José Donoso, de manera pausada y con un discurso más entrecortado, se hizo parte de la ceremonia. Y eso que Nicanor tiene 80 y Donoso sólo 70, decían cuando terminaron los festejos, durante el cóctel que coronaba la reunión de ese mediodía. O bien señalaban: Realmente Nicanor Parra parece un adolescente. Comentarios similares se repetían una y otra vez en cada uno de los grupos que frecuenté en esa oportunidad.

Mientras me devolvía a mi casa sentí una especie de culpa ante el hecho de que en esa ocasión única no hubiésemos hablado de la obra y de las estéticas de nuestros respetados escritores y no únicamente del tiempo –digamos– corporal. Esa misma noche mientras veía el noticiero se destacó la imagen de un hombre que había cumplido 105 años y cuyo gran mérito, por no decir milagro, consistía en que se podía levantar sin ayuda de su silla, cuestión que hizo un par de veces ante las cámaras y que fue aplaudido por los familiares que lo acompañaban en su celebración y también recibió comentarios elogiosos y entusiastas del conductor del noticiero. Volví a pensar en Nicanor Parra y en José Donoso, en el homenaje tan prestigioso pero, a la vez, amenazante, porque ese homenaje inolvidable y más que merecido daba cuenta también de una aguda y riesgosa sanción al físico del homenajeado.

Pero, Julio Ortega, afortunadamente para él, está en la orilla párrica o parriana, aunque, claro, su homenaje lo encuentra no sólo en plena vigencia intelectual sino en años aún mozos que le van a permitir tener una larga experiencia cuando se precipiten los múltiples homenajes del porvenir.

Es un honor para mí la oportunidad de participar en esta reunión con que la Cámara Peruana del Libro le rinde un merecido reconocimiento a uno de los intelectuales más importantes de Latinoamérica y en el plano personal a un amigo entrañable en este mundo empecinadamente “ancho y ajeno”.

Para referirme a Julio Ortega quiero invocar una imagen en cierto modo discutida o desechada en este presente cruzado por pasiones y pulsiones individualistas, me refiero al concepto de comunidad. Pienso que su transcurso cultural y vital apunta a ese horizonte, a pensar y construir comunidades literarias fundadas en la circulación de escrituras, de cuerpos, de poéticas.

Desde la inteligencia más aguda y agitada, Julio Ortega conceptualiza –por usar una expresión– una literatura líquida o transatlántica o móvil pero a la vez esmeradamente territorializada. Es ese dispositivo exacto y paradójico el que me hace pensar en una comunidad que se organiza desde una geografía vibrantemente inacabada, en constante agregación. En ese sentido, pienso que su quehacer ilumina un proyecto único pues pertenece a la esfera de lo que podría ser considerado como el acopio de una “virtualidad concreta” que se articula desde una perspectiva, digamos, global pero sin desconocer una realidad o una calidad híper localista.

De manera obstinada y paciente a la vez Julio Ortega, “escucha” a las literaturas, les otorga un espacio a cada una de ellas, transformando así su quehacer intelectual, (normalmente asociado a las academias y al fetichizado lugar solitario del pensamiento) en una práctica cultural “activa” que apunta a la configuración de identidades literarias que se movilizan, se expanden, se repiensen o se renuevan en flujos colectivos pero que no renuncian a las indispensables individualidades. De esa manera ha originado uno de las experiencias críticas vivas o vitales más notables, una experiencia que no se funda en los tradicionales “grupos” marcados por elementos biográficos y sus siempre complejos vaivenes, sino que se articula en arquitecturas de sentido. Hacia esa arquitectura confluyen sus libros, antologías, ensayos literarios, artículos en periódicos, congresos, mesas redondas, proyectos de intercambio de narradores jóvenes y reuniones en ferias de libro. Una experiencia que porta una forma de transnacionalismo no imperial que busca disponer y no imponer letras de diversas procedencias, tiempos, territorios, imaginarios.

En una determinada perspectiva no necesariamente lineal, la tarea crítica emprendida por Julio Ortega me recuerda ciertos parámetros adoptados por el sociólogo Pierre Bourdieu quien fuera descrito como el



último intelectual francés comprometido con su tiempo (participó en marchas, huelgas, dirigió una serie de entrevistas a habitantes de barrios obreros, entre otras actividades). Por supuesto en su propio registro y desde un lugar otro, Julio Ortega mantiene una interlocución constante con las escrituras más consolidadas e inscritas de la lengua española actual, sólo por nombrar algunos autores demasiado prestigiosos pienso en Carlos Fuentes o Alfredo Bryce Echeñique, pero y esto es lo sorprendente y político para mí, su mapa construye relaciones igualmente intensas en el otro lado del glamour, con obras y autores más descentrados o bien definitivamente locales que habitan en las orillas también lúcidas y brillantes del trazado que se propuso organizar.

Recuerdo de manera especial uno de sus viajes a Chile, el más prolongado que realizó donde se dio el tiempo de escuchar, reunirse, leer, recibir a cada uno de los escritores que se le acercaron con sus siempre urgentes manuscritos. Los poetas numerosos y definitivamente apasionados encontraron un espacio, una voz, un estatuto, un gesto indispensable para verificarse a ellos mismos a través de una persona ya muy consagrada que les decía que sí, que sí. Y en el acto ético de “escuchar”, en el sentido más intenso que adquiere esta palabra, los validaba en el oficio minoritario y siempre demente de escribir. En mí ya larga pertenencia en la esfera literaria, nunca había visto ni he vuelto a ver una actitud semejante de compromiso y comprensión ante la necesidad de interlocución de un grupo de narradores y poetas chilenos.

Pero, también durante esa visita y en una reunión académica que participé, pude observar cómo Julio Ortega acudía a la estructura del ayllu para argumentar su intervención. Esa práctica organizativa de la cultura prehispánica, esa política me ronda ahora para pensar en la comunidad que nos propone el crítico y escritor peruano.

Desde luego el ayllu funcionaba en su discurso como la alegoría de un modo de habitar posible, recorrido por diversos espacios que no necesariamente estaban subordinados por jerarquías tradicionales sino sostenidos en hilos estratégicos. Este me resulta el modelo más próximo para comprender el trazado cultural que caracteriza el trabajo de Julio Ortega. Desde el ayllu como sustento simbólico y como utopía de la sobre-

vivencia se puede pensar en esta comunidad fundada en espirales donde los tiempos y los espacios transcurren y ocurren de maneras diferenciadas pero están unidos por la comunidad de un hito identitario: la literatura.

En ese sentido, desde la academia y con el capital simbólico (como diría Bourdieu) de saberes extremadamente calificados, su proyecto consiste en el traspaso en primer término de sus propias fronteras –la academia misma– para ingresar activamente en los espacios más contingentes en que se cursan y construyen las inflexiones, marcas, pasiones, versiones y aversiones del ámbito literario. En este viaje de carácter semi mítico o ficcional o memorioso por congresos, editoriales, artículos, bares, hoteles, museos, centros de trabajo, Julio Ortega va también organizando un corpus de lecturas y espacios de escrituras que contradicen los dictámenes más efímeros del libre mercado y sus vaivenes.

En este escenario que intento configurar, el trabajo crítico de Julio Ortega genera una “tensión” activa, móvil, incapturable, imposible de cooptar por las fuerzas más ligeras que manejan una parte del tramado literario. Quizás esa movilidad, ese trazado siempre efervescente y en curso que nos propone Julio Ortega, se constituya en la mejor manera de pensar el mundo del arte y de la literatura en general. Me parece así en la medida que existe en ese procedimiento un activismo que por su comunitarismo resulta definitivamente incluyente frente a un estadio cultural que más bien tiende a la exclusión puesto que exalta de manera abusiva la noción de ránkines rígidos y de éxitos bien remunerados.

Desde luego la movilidad, la rapidez, el vértigo, están asociados a la realidad globalizada, pero esas energías tecnológicas hoy también alcanzan a los cuerpos y se verifican en la explosión migratoria. A la manera de una bandada de pájaros que buscan sobrevivir a los climas adversos y vuelan distancias inauditas para protegerse, los sujetos cruzan las fronteras buscando mejores condiciones donde cursar sus existencias. Cientos de miles de personas, en distintos puntos del planeta, emprenden viajes sin retorno para volver a empezar en algún punto del globo que, más allá de toda angustia, hostilidad o extrañeza, terminará por pertenecerles.

La migración forma parte de la historia humana o quizás lo más acertado es afirmar que la historia humana se articula desde el desplazamiento. Desde luego en el viaje migratorio se funden y confunden la urgencia y la esperanza, el malestar y la esperanza, la persecución y la esperanza e incluso la barrera que divide la vida de la muerte. Los siglos y sus signos han intensificado o controlado estos movimientos humanos, pero cada época nos habla de la extranjería y de la fascinación que provocan las fronteras.

Primero la pintura, después la fotografía y más adelante el cine, se transformaron en los materiales y las técnicas que hicieron visible los paisajes. La pantalla cinematográfica mostró el poderío de los rascacielos o el romanticismo del Mediterráneo en calma. París, Londres o Nueva York refulgieron como postales animadas y los imaginarios sociales pudieron sentir que esos espacios, en cierto modo, habitaban sus propios territorios (mentales). Pero también esa mirada se volvió sobre sí misma e idealizó el lugar propio y no ocultó su crítica hacia las metrópolis.

Los artistas, los intelectuales y los escritores latinoamericanos viajeros “por naturaleza” tuvieron que enfrentarse en la segunda mitad del siglo XX a este dilema ¿dónde vivir? O dicho de otra manera, ¿cuál era la relación entre escritura y lugar de producción?

José María Arguedas y Julio Cortázar polarizaron sus discusiones ¿dónde radicaba el lugar de la escritura? ¿En el tramado simbólico o en el suelo material de la experiencia? Se abrió entonces una pregunta interesante y aún más, apabullante. Más que una respuesta o una “verdad verdadera” lo más pertinente resultaba establecer esa pregunta (sin respuesta) para permitir el flujo amplio y pasional de ese específico debate.

Pero la velocidad tecnológica y la democratización de las comunicaciones han modificado las reglas del juego entre los cuerpos y los territorios. El mundo en su máxima virtualidad pudo ser visible desde todos los ángulos, se ha vuelto completamente transparente como si el ojo compartiera una complicidad con los numerosos satélites espías que pueblan la estratósfera.

Tenemos que ser absolutamente modernos, proclamó Rimbaud en la ya antigua era de la revolución industrial. No sólo el Mac Donald's o la comida china han mostrado sus marcas imperiales en cada uno de los centros comerciales y de las ciudades de Latinoamérica sino que los cibercafés parecen reemplazar a la continuidad y el número de las antiguas cantinas. Los cuerpos se han sentado ante las pantallas a navegar por un precio asequible, navegan entre continentes sin mayores riesgos, navegan por los espacios del saber, de la música, de la conversación, del juego de las identidades, de la compra o el porno. Las direcciones cambian velozmente, de manera literal las noticias vuelan.

¿Quién podría interrogar hoy el viaje? Cómo pensar entonces lo local y lo deslocalizado. Pienso que en este marco, en la política tecnológica que marca este presente, la figura cultural de Julio Ortega resulta ejemplar –“un modelo para armar” como diría Julio Cortázar– para pensar de manera más compleja la relación entre viaje y literatura. Me refiero al polémico viaje del siglo XX y la nueva navegación que se intensifica en el siglo XXI.

El viaje literario del siglo XX fue una constante pero también no estuvo exento de polémicas. Más adelante, las sucesivas dictaduras en el cono sur del continente motivaron el viaje político multitudinario. El exilio se estableció y ocupó el “mundo” y así el Sur del Continente se abrió al cosmopolitismo.

Julio Ortega salió de Perú, invitado a enseñar en Estados Unidos y se estableció allí de manera permanente, pero –y esto es lo que me parece fundamental– viajó para construir una nueva posibilidad de latinoamericanismo, una forma, flexible y modular. Porque aunque radica en Estados Unidos, habría que pensar en Ortega como un “ciudadano de las letras hispanoamericanas” que desde otras tierras busca re-bolivarizar espacios, franjas, sentidos.

Estoy pensando en la relación más concreta entre literatura y globalización, pienso que más allá de las extraordinarias posibilidades

abiertas por el ciber espacio que requiere de cibernautas especializados, el campo literario permanece más o menos inalterado desde que se produjera el explosivo “boom” que consagró e internacionalizó a un grupo de destacados escritores. En ese sentido y desde esa plataforma estimo que la globalización en el campo literario no ha evolucionado al ritmo de otros digamos –bienes de consumo- en la medida que las editoriales locales no cuentan con los mecanismos para cruzar las fronteras ni los textos (en su más amplia mayoría) alcanzan la esfera de las traducciones.

Pero también es necesario reconocer que existe un no saber que puede resultar apasionante, quiero decir el terreno del encuentro de ese particular libro único obtenido de manera circunstancial y que, sin embargo, abre un pedazo de mundo que acompaña e ilumina el quehacer literario. Pero, claro, más allá o más acá de esta posibilidad estética, que le pertenece al campo de los lectores especializados, lo más importante sigue siendo la fragmentación política que circunscribe la circulación de las estéticas a los poderes trasnacionales.

Precisamente en ese hueco o vacío se inserta la intervención crítica de Julio Ortega en los espacios culturales. Allí donde falla la relación entre política y cultura, en la grieta insalvable que se abre entre literatura y capital o en el sitio más intenso del deseo de estéticas contra el pragmatismo que otorga el deseo de cosmética, irrumpe esa sutura que la práctica de Julio Ortega ha inscrito y escrito para el mundo latinoamericano.

No puedo dejar de señalar aquí una característica más que me parece francamente excepcional, Julio Ortega construye territorios de escrituras hasta donde llegan escritores y escritoras.

Quizás una de las falencias más lamentables del mundo literario latinoamericano sea su carácter ensimismado en una masculinidad, como habría dicho José Donoso: “imbunche”, oclusiva, plegada sobre sí misma. Desde luego, la dedicación a la escritura porta una forma de épica, alude a una hazaña por los considerables obstáculos que acechan y cercan ese hacer y, por otra parte, la épica en su sentido más guerrero

e histórico ha estado ligada a lo masculino. También es rigurosamente efectivo que las grandes batallas y enfrentamientos literarios se han producido entre hombres y forman parte del mito, del relato, del chisme cultural con el que la literatura se exalta y se protege a sí misma:

Y por supuesto que la leyenda literaria pone a la mujer mayoritariamente en el lugar interesante aunque un poco cursi de la musa o bien en el de la viuda que está allí para obstaculizar, casi como venganza póstuma, la gran obra del que fuera su marido. Y la mujer escritora, en muchos casos, es omitida o leída desde la perspectiva de la histeria para justificar así su falta de historia. Salvo excepciones –y esto no podría discutirse– el espacio literario latinoamericano se pacta y se repacta en los terrenos masculinos.

Desde luego, la literatura reproduce la asimetría que caracteriza a todos y cada uno de los trazados sociales. Pero, también (lo señalo como juego lingüístico) hay que considerar que si aceptamos que la escritura es poder, es tan poderosa que tiene el poder de segmentarse a sí misma de acuerdo a la división matriz: masculino y femenino. Y allí entonces la escritura, en última instancia, mide su propio poder luchando contra sí misma otorgándole doble categoría a la letra.

Pero, el trabajo de Julio Ortega apunta también a remodelar este duro frente y en su tarea inclusiva que es central para ejercer la democracia (repartir, repactar los poderes) circulan en su imaginación literaria, Margo Glantz, Matilde Sánchez, Angeles Mastretta, Elena Poniatowska, o Rosario Ferré por nombrar a escritoras fundamentales. Y cómo no, a las escritoras jóvenes y sus producciones e imaginarios que harán posibles los haces literarios del porvenir.

Quiero arriesgarme y enunciar lo que podría ser un lugar común presumible y previsible en el marco de un homenaje. Sí, porque me arriesgo a afirmar que Julio Ortega es un intelectual excepcional. Su obra seduce por el nivel de una escritura sofisticadamente estética, exacta y allí están sus numerosos libros, desde *La contemplación y la fiesta*, en 1968 hasta hoy,

para recordarnos que la crítica es no sólo una importante producción de sentido sino también una sed inconmensurable de estéticas.

Y es excepcional porque su poder cultural lo ejerce desde una ética consistente hasta donde cita y convoca lo "uno" y lo otro, la doxa y lo heterodoxo en un trazado que re-une o re-hace el viaje entre el Pacífico hasta el Atlántico para promover políticamente nuevos y diversos órdenes estéticos que buscan evitar los naufragios y disminuir los ahogos.

Muchas gracias Julio.



# MUJER-ESPADA: OTRO DESENLACE, DE MAGDALENA CHOCANO /

José Ignacio Padilla

Magdalena Chocano, *Otro Desenlace*.  
Veer Books / Ediciones insólitas.  
Barcelona 2008.

lo que crea el mismo huero y frío punto  
está aquí y ahora  
divinizando la desposesión  
que nos posee y hace humo

**M**agdalena Chocano publicó dos poemarios en Perú en 1983 y 1986. Luego viajó. Su permanencia en el extranjero (veinte años) y el carácter de su poesía la han convertido en una poeta ausente, un poco secreta. Llegó el verano a Lima y con él unos pocos ejemplares de su nuevo libro, apenas cinco, a *El Virrey*.

Chocano ha sabido crear una poética compleja y coherente, que con los años sólo ha ido ahondándose. Desde *Poesía a ciencia incierta* (1983) ha circundado la dimensión de *lo no humano*: “el inalcanzable nombre propio derrocha su poder”. Lo ‘no humano’ es lo que va a separar su poesía de las poéticas ‘simbólicas’ y a darle contemporaneidad. Con todo, sus primeros libros funcionaban dentro de la gran órbita simbólica y se esperaba de la palabra, *disímil de la luz*, que alumbrara el signo de las cosas. El ‘yo’ como un otro visionario, una voz interna que con sus imágenes daría forma a sensaciones intraducibles.

En *Estratagema en claroscuro* (1986) la situación es más compleja. El lenguaje es un *abuso continuo* frente a la “preciada libertad de los objetos”; “los nombres de las cosas se labran, se relievan”. Los objetos nos cercan, y la percepción no es esa ingenuidad empírica donde cada sensación tiene un correlato externo, que además tiene nombre. Antes bien, sólo alcanza la emergencia de continuos indiferenciados. La poética del *claroscuro* apunta a “todo lo que disímil se funde en la metáfora”.



Se explora un modo de conocimiento: "Eso no es eso sino su desemejanza." ¿Es éste un eco de Martín Adán, tan querido para Chocano? Otra resonancia: "O lo ubicuo convocado / esa forma incontrolable de la mente / es su Estar Lo de la espuma de fluidos materiales".

*Más allá de lo simbólico.* Esta no es una poesía de tesis. Podemos contraponerle el ulular de estos versos: "el roce veloz de tu falda en hoscós sueños de acoso" o "era sólo el rosado sol del orto". Sus 'proposiciones', dispersas, están atravesadas por el sonido, por el escanciado visual de los versos, por el ritmo. La contemporaneidad de esta obra tiene que ver con su apertura a la divergencia material del lenguaje, su aspecto inhumano, a contracorriente de la significación y la comunicación. El tránsito que se da en la poesía de Chocano es de la percepción y emergencia de los cuerpos a su iluminación por la opaca luz del lenguaje y finalmente a un sonido que no llega ni llena. De un lado, el sentido de la propia presencia es cada vez más problemático; el yo se hace liminal: no un punto absoluto, sino un punto que se distancia. Del otro, en el sonido y en el ritmo (el *erofrote* de Gironde), en los flujos materiales que se nos resisten, yace la dimensión de lo no humano. El sonido ya no converge hacia un todo de equivalencias simbólicas; el verso y el poema ya no convergen hacia un mundo poético; divergen.

*El reparto de la realidad.* Hay mucho en juego: el uso del lenguaje equivale al reparto de la realidad: retículas que nos dicen lo que existe y lo que no existe, que categorizan todo, incluso el espacio asignado a 'lo poético'. Dada la profunda relación entre la matriz simbólica y la economía política (una especie de *modo de producción capitalista de la realidad*) todos nuestros ejercicios de lenguaje corren el riesgo de ser mera *elocuencia*. Monolalia o ecolalia, el mono parlante reproduce y reproduce el reparto de la realidad. La belleza, el expresionismo, el surrealismo, el coloquialismo, las retóricas de la identidad fragmentada, la fuga metafísica en la interioridad, hasta la relación metalingüística con el lenguaje, todas ellas corren el riesgo de ser mera *elocuencia*. O, en términos más contemporáneos: *cultura*: "este fichero nos registra / en la caligrafía de copistas / sitiados en la última ciudadela" (poema 11).

Arena, luz, materia, niebla, reflejo, sombra y lo oblicuo. El libro que nos ocupa, *Otro desenlace* (2008, escrito 1987-2000), despliega una poética del desasimiento, o del deshacimiento:

*Des.* Desdora la tierra, desdiosados dioses, el humo desdibuja, con mi desemejante, deshacimiento de piedra, descabale esa imagen, en su desemejanza, deshumana, deshumano, deshumanos, desmemoria, desadentrado, descarnado, desverbada, desafecto, desvisión, descreo, desposesa, deshila estas palabras; *desasidos*. Lo desasido y lo deshecho: “el paisaje se esfuma”, “la inexistencia no cede” (8), “con los ojos saciados de vacío”, “ni esta semifalacia ni esa semiverdad aclararán / las aguas / los contornos”, (22). La primera sección del libro, *huellas*, lanza imágenes de disolución, el humo y lo vagaroso: ése es el principio de identidad del libro: la pérdida del nombre.

El diagnóstico de la época es desolador: homologación total, inexistencia, mundo vacío, palabra vacía; “lo que hemos de fraguar está por descubrirse / en la trivialidad / de la cara pelada de estos días” (poema 14). No se trata de producir nuevas imágenes, imágenes más claras, puesto que ninguna imagen puede penetrar lo oscuro. Por eso no nos sorprenda que la segunda sección, *alta mar*, abunde en alegorías cerradas. El viaje inagotable en alta mar, para nunca llegar a una isla, para nunca escapar de una isla; “desierto en el desierto” (6), “no hay huella en el hielo esta noche” (20). A diferencia de la alegoría clásica, la alegoría barroca es fragmentaria y cerrada (Benjamin): el poeta es un mono que juega con los fragmentos de un lenguaje roto, caído, y mira la máscara de piedra de la muerte. *Otro desenlace* figura el poema como ruina: “caen hojas como poemas desgajados / mi tácito fantasma acaece / inanimado abecedario” (25) Y el inanimado abecedario se presta a la ecolalia: “qué importa la memoria baladí de esta bahía si la aldaba de la noche nos encierra en el planeta de la pena” (22).

Tengo la impresión de que este poemario está escrito bajo el signo de Saturno, la melancolía. Melancolía, no nostalgia. La tercera sección, *la vida según los astros*, explora otras epistemologías, pasadas o futuras, pero no propone el nostálgico regreso al poeta chamán, sacer-

dote o mago. Antes bien, es una superación de la herencia del romanticismo: “y un espacio calcinado e intocable / donde se ensoberbecen unas cuantas sílabas” (29).

Melancolía y sus objetos fantasmáticos, perdidos desde siempre. Melancolía motor del deseo, rostro de piedra y arena. Sol negro o noche solar. Melancolía: entrada en el lenguaje. Y erotismo; aunque la ambigua sexualidad de esta poesía es más bien del signo de Urano. Luna: astro de hierro, “oxidada tu voz desvaría en la mar / aunque tu sombra / hiende la secreta pupila del agua” (42). Así como la luna deviene hueco, signo vacío, “cáscara agraz de un fruto / engullido por estrellas / que ahítas lloran tu pérdida / inconsolables”, el yo en ruinas es “ese yo remota esfera” (41), “alquimia mía sin mí” (29). Los espejos se vuelven de piedra para no mirar a Chocano, quien contempla, implacable, el vacío.

Si los monos elocuentes están *embelesados en el mutuo cántico*, si los torpes ingenieros de la psique no han detenido la suave decadencia de la especie, si el amor era una superficie de palabras, si el mundo está vacío, si todo se disuelve en el equívoco de la transparencia, si la belleza sin dientes sonreía, si la canalla doquier se reconcilia, si todos somos feroces y sin máscara, hay que evadir el ave del absoluto, evadir la belleza, evadir la elocuencia, el ruido, el parloteo. Chocano se alinea otra vez con Martín Adán: “alojado en tu sombra, / tu deshumana, esquiva sombra, / poesía” (43). Callada poesía “a cuya impetuosa luz y subterránea / aflora el vegetal espécimen / intacto en esta orilla agónica / rebrotando en bosque sacreo orbe desadentrado, tal vez / quimera”. (44)

Las *esquirlas* de la última sección apuntan a esta nueva quimera: “el balbuceo de una lengua desconocida y áspera / que refuta la prosa malhadada / que fue nuestra fortuna” (57). El mar, como la poesía, es una “sorda fuerza que escombra el idioma conocido” (76). Y he aquí la conexión última de esta poética con nuestra época: la palabra está vacía, la palabra está rota. Queremos creer que el lenguaje configura una escena de encuentro y diálogo: el pacto liberal: sujeto a sujeto, ciudadano a ciudadano. Las alegorías de Chocano ponen de relieve el juego de poder en ese diálogo, no sólo porque se nos imponga repetir la palabra o los contenidos del poder (“Figuración de masas y caudillo”), sino porque

incluso la metáfora más fina o el lenguaje más bello caen en compartimientos estancos, *el reparto de la realidad*. Ante eso, el lírico más fino es también un mono monolítico, alienado o solipsista.

El lenguaje es una escena de poder; una interpelación constante del engranaje de la máquina. Chocano no es la poeta que escribe de espaldas a la vida; sus materiales son la trivialidad, el lenguaje muerto, los objetos-signo fantasmáticos del mundo vacío. Lo que le da potencia inédita a esta palabra es que se abre a una divergencia material y constitutiva en el lenguaje: un ruido *aberrante* de la materia que, siempre presente, se resiste a tomar forma; una contra-comunicación. Eso inhumano, el otro del lenguaje, que resuena en el corazón del lenguaje. Este lenguaje es impenetrable a todas las imágenes. Todavía no podemos ver con claridad qué es lo que hace. Se intuye claramente: “sin malentenderse verso / y poesía disuenan en tu trance / cuanto más balbucea el estro / de tu aura sonámbula / más denso el poema brota” (60).

El título original del libro, *Del orden de la niebla en los espejos*, pasó a ser *Otro desenlace*; de la *percepción* a la *historia*. No es la nostalgia por un lenguaje caído sino la constatación de que en una época homogénea, cínica y conservadora como la nuestra, el lenguaje, en sus funciones expresivas, poco o nada tiene de liberatorio. De ahí la exploración de otros modos de conocimiento.

Ante el agotamiento del humanismo (y su correlato colonialista), habiendo revelado su signo conservador la postmodernidad, Chocano rompe con el ‘capital cultural’, que todo lo iguala, rompe con la plusvalía simbólica de la palabra (William Rowe) y arriba a la Historia, el terrible puerto para estas alegorías, *árboles que forman en el aire redes sonoras*. Es en la dimensión inhumana del lenguaje donde Chocano reencuentra la Historia.

Al egocentrismo, Chocano opone la ex-centricidad, un cierto desclasamiento y desorganización. La luz del día fuga y el *espacio se abre*. Se postula prescindir de la perspectiva, y el mundo se invierte: *la sombra irradia, la ventana parpadea. Contra el ensimismamiento* (publicado en el 2005, escrito 2000-2004) quizá su libro más depurado, configura otra escena de lenguaje: ese poemario termina con una instancia anti-platónica: no el

mundo degradado de las representaciones, antes bien, lo único cierto en la oscuridad son los ojos deslumbrados por la sombra del fuego.

Terminemos: Magdalena Chocano elude la tentación de lo poético. Tiene mano fina como para regalarse muchos versos hermosos, pero se resiste a la idea de que una belleza anule otras bellezas. No teme contemplar el vacío, la belleza desdentada. Westphalen decía de Eguren que la poesía, cuanto más frágil, más poderosa. Chocano alcanza una belleza derrotada, más amada cuando menos evidente, más profunda cuanto poco memorable.

Ya en sus primeros libros interpelaba a su corazón frío de poeta. Contra la elocuencia, esta poeta nos arroja una belleza contenida, de piedra impenetrable sostenida en el vacío. Su lectura es tan difícil como intensa. Y dura y exigente y placentera. Lo que yo enuncio aquí como ideas está desperdigado en una poesía opaca, ambigua. Si yo me he sentido de pronto arrinconado ante el valor de esta palabra, ¿qué tensión no habrá soportado Magdalena Chocano, cuando su honestidad con el lenguaje la ha llevado a estos extremos?

Magdalena Chocano: *Poesía a ciencia incierta* (Lima, Safo, 1983); *Estratagema en claroscuro* (Lima, INC, 1986); *Contra el ensimismamiento* (Barcelona, Ediciones Insólitas, 2005); *Otro desenlace* (Barcelona, Veer Books / Ediciones Insólitas, 2008). Ver también sus artículos: "La palabra en la piedra: una lectura de Martín Adán" (*Socialismo y Participación* 32, 1985), "Ucronía y frustración en la conciencia histórica peruana" (*Márgenes* 2, 1987), "Al son del juvenil oleaje de la muerte" (*Libros & Artes* BNP, 28-29, 2008). Ver online: "Ruido canónico versus poesía", <http://www.letras.s5.com/mch170505.htm> y "Vida y fracaso, muerte y poesía: a propósito de Rubén Darío", <http://www.letras.s5.com/mch270706.htm>. Finalmente, ver: "Poemas de Magdalena Chocano", reseña de William Rowe a *Contra el ensimismamiento* (*Hueso húmero*, 47, 2006, <http://huesohumero.perucultural.org.pe/4712.shtml>).

## EL VIAJE AL INTERIOR / Peter Elmore

Iván Thays, *Un lugar llamado Oreja de perro*.  
Anagrama, 2008.

**D**urante el lapso breve, intenso y azaroso en el cual compone su relato, el narrador de *Un lugar llamado Oreja de perro* (2008) toca fondo y llega lejos: viaje al final de la propia noche y encuentro con el dolor ajeno, el texto –crónica de viaje y confesión urgente– es, al mismo tiempo, evidencia del trauma y tentativa de curación. Historia de muertos sin paz y sobrevivientes sin consuelo, la novela de Iván Thays está regida por los rigores y las flaquezas de la imaginación y la memoria. Escribir –intuye el narrador y protagonista– es lo último que le queda, pero acaso no baste: la relación entre la palabra y el cuerpo, entre el orden de los signos y la presencia humana, se presenta (o, mejor dicho, se representa) en *Un lugar llamado Oreja de perro* bajo la forma de la tensión y el desgarramiento.

La primera persona de *Un lugar llamado Oreja de perro* está en la cima de su existencia. Cuando parte al destino desde el cual redacta, con apremio, la mayor parte de su crónica, han pasado unos meses desde la muerte de su hijo y unas horas desde que su esposa le ha anunciado por carta el final de su vida en común. La desdicha familiar opaca y pone en perspectiva el declive profesional, pues el narrador ha pasado de la notoriedad televisiva al opaco refugio de un semanario. La razón –o, mejor dicho, el pretexto– que lo lleva a un caserío inhóspito y paupérrimo en los Andes peruanos es una demagógica visita presidencial. Ese hueco acto protocolar, que el mal clima aplaza, no será la materia del relato, pues la intriga se centra en la encrucijada afectiva del narrador y en un crimen pasional que, oblicua pero decisivamente, lo compromete. En la lejanía desolada de Oreja de perro, la vida –a pesar de las apariencias espectrales– sigue ocurriendo: el sexo y la violencia así lo prueban.

En las ficciones anteriores de Thays, el escenario de las historias se halla en el extranjero: la acción (y la observación, que es la forma reflexiva de ésta) se desenvuelve sobre todo fuera del país. Por ejemplo, los cuentos de *Las fotografías de Frances Farmer* ocurren en Los Angeles y es en un lugar imaginario del Mediterráneo, Busardo, donde pasea su melancolía el protagonista de *El viaje interior*. Más que un mero deseo de migrar imaginariamente del Perú, de sus problemas urgentes y sus posibilidades utópicas, esa elección revelaba la voluntad de alejarse de la literatura peruana, cuyo cauce más ancho es el realista. Los territorios de la fábula, sin embargo, no son en verdad geográficos. Si los nombres de las ciudades figuran o no en los mapas resulta, a la larga, irrelevante: en los libros de Thays, la realidad de los lugares es tópica y simbólica, no topográfica e histórica.

¿Qué decir, entonces, del lugar que le da título a esta novela? Oreja de perro, ese topónimo extraño, era casi desconocido fuera de Ayacucho y Abancay antes de que, en 2003, en el quinto tomo del *Informe final de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación* aparecieran, detalladas, las atrocidades que se habían cometido ahí en la década de 1980, durante la guerra interna entre el Estado peruano y Sendero Luminoso. Añado que uno de los poemas más hermosos de Antonio Cisneros – el elegíaco “Crónica de Chapi”, que está en *Canto ceremonial contra un oso hormiguero*– alude a esa zona, donde combatió en los años 60 una columna guerrillera del ELN. En la novela de Thays (y me apresuro a decir que no señalo un desliz de la verosimilitud, sino un trazo deliberado de la escritura), Oreja de perro es una aldea, mientras que en la realidad de Ayacucho, según señala el *Informe final de la CVR*, se trata de una parte del distrito de Chungui donde se asientan diecisiete comunidades campesinas. Así, el título mismo de la novela encierra una clave: el lugar y su nombre están, en la ficción, transformados, porque designan menos un sitio que un trayecto existencial –el del letrado costeño a la periferia serrana– y una tarea síquica –la del duelo–.

No hay, en la narrativa peruana de los últimos veinte años, un tema más insistente y transitado que el de la violencia política desatada por Sendero y sofocada por las fuerzas armadas. Dos censos útiles y

polémicos de ese fenómeno literario son la antología *Toda la sangre*, de Gustavo Faverón, y los dos ensayos de Miguel Gutiérrez sobre lo que él llama “narrativa de la guerra”, ahora incluidos en *El pacto con el diablo*. Por cierto, Thays parece una presencia improbable en la lista de los autores a los que convoca el tema del conflicto armado y sus secuelas, sobre todo porque no pocas veces ha dado la impresión de estar en campaña contra cualquier forma de realismo. *Un lugar llamado Oreja de perro* está lejos de ofrecerse como una tentativa de documentar la pesadilla más reciente de la historia peruana, pero está igualmente lejos de ser un drama íntimo con escenografía andina. En la tierra (para él) incógnita de los Andes, el periodista limeño no es un intérprete justo ni un testigo fiel de la realidad de los otros: uno de los aciertos de *Un lugar llamado Oreja de perro* consiste, pienso, en mostrar –sobre todo a través del encuadre del relato y de su trama– que entre el forastero de Lima y el campo ayacuchano hay, al mismo tiempo, una distancia insalvable y un vínculo visceral. Ningún mensaje afirmativo se puede extraer de ese contacto, porque lo definen los vacíos y las carencias: el puente que se tiende entre el narrador y los lugareños es la vivencia de la pérdida. La cercanía física entre el periodista costeño y los campesinos serranos no da lugar a un diálogo ni a un encuentro, pues la novela no desciende a proponer una fantasía reparadora de unidad y reconciliación; a su manera, ni épica ni propagandística, el relato de Thays muestra que en el Perú los traumas históricos persisten y los abismos culturales no han dejado de ser hondos. *Un lugar llamado Oreja de perro* es, entre otras cosas, un relato sobre personas que no pueden –y, en ocasiones, no quieren– entenderse plenamente. ¿Qué es lo que puede saber y descubrir el narrador? ¿Qué sentido tiene su travesía? Casi al principio del libro, el narrador apunta que al presidente de la CVR, que es filósofo y rector de una universidad, le interesa la Verdad. “A mi el tema que me atraía era el Mal”, agrega. El periodista es (según un lugar ya común en la literatura peruana) un escritor incipiente o trunco, pero no por eso es menos reveladora su posición, que uno asume es también la de Thays: el novelista no intenta esclarecer los hechos de la guerra, sobre los cuales hay textos tan rotundos y certeros como el mismo *Informe de la CVR* o *Muerte en el Pentagonito*, de Ricardo Uceda; su propósito, más bien, es el de indagar en los rastros del dolor, en los efectos que la crueldad deja en victimarios y víctimas.



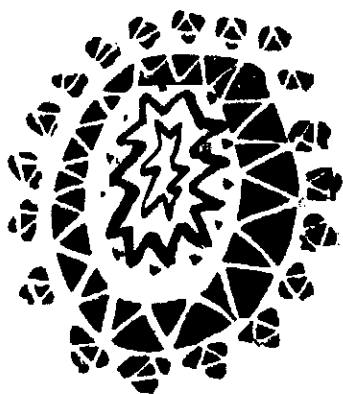
De la capacidad de recordar, más que del inventario de los recuerdos atroces, se ocupa *Un lugar llamado Oreja de perro*. El relato comienza, significativamente, con el caso de un amnésico en cuya mente no quedan huellas de su familia, a la que perdió en un accidente. ¿La suerte de ese hombre no es mejor que la del padre acongojado que escribe su diario de viaje? Parecería que la respuesta es obvia, pero en otro pasaje se lee esta confesión: “Desde pequeño siempre tuve miedo a perder la memoria repentinamente, en medio de la calle, y no saber cómo regresar a mi casa”. El costo de olvidarlo todo es el extravío, la pérdida de la orientación. Se entiende, por eso, que el viaje guíe la redacción del diario y sostenga la identidad de quien escribe. Y, sin embargo, una paradoja acecha y mina la tarea del personaje: “Pensamos que las fotografías, los recortes de periódico, las cartas, los videos, los testimonios, los recuerdos, sostienen la memoria. Pero no la sostienen, la reemplazan”. También la reemplaza, se diría, el texto acezante, de pausas enfáticas y desiguales, que se ofrece a nuestra lectura. Escribir es, entonces, un modo paradójico de alejar los recuerdos, de liberarse de ellos: una purga, se diría, de la materia oscura y tóxica que se empoza en el interior de la conciencia.

El más terrible y conmovedor de los hechos del pasado sucedió unos meses antes: “La noche en que murió, mientras le daba de comer Paulo me dijo que le dolía la nuca. Acababa de cumplir cuatro años y se cogía la cabeza como si tuviera cincuenta. Tenía el ceño fruncido”. El dolor de la escena se desplaza del hijo al padre, del momento pretérito a la actualidad del recuerdo. Pero, además, la imagen –precisa en su desolación– fija tristemente la ilusión de un futuro que no ocurrirá: Paulo nunca tendrá más de cuatro años. En el sitio de pena y penitencia que es Oreja de Perro, el padre que no tiene ya a su hijo se une, en cópulas exasperadas, con Jazmín, una huérfana que lleva en el vientre al hijo del asesino de la madre de ella. No hay placer ni armonía en esos encuentros, cuyo erotismo es oscuramente catártico. Jazmín, sin duda, es del todo distinta a las más bien cinematográficas beldades que el narrador prefiere (y que, a la larga, se diluyen algo en un segundo plano de la novela). Mónica, la esposa que acaba de abandonarlo, se parece, nos dice, a Mia Farrow; Maru, la joven antropóloga que lo encuentra interesante, tiene

un aire a Dominique Sanda, quien encarnó a una pálida y bellísima Micol en *El jardín de los Finzi Contini*. Ninguna de las dos, me parece, importa decisivamente en la novela, pues el romance –fallido o posible– no es lo que la impulsa y le da aliento. De hecho, es sintomático que el diario de viaje desplace y, a la larga, casi suprima la réplica epistolar a la carta de adiós que Mónica le deja al narrador. La mujer con la que el periodista se involucra no está, en absoluto, prestigiada por la idealización romántica: “¿Jazmín? No, imposible contar con ella a futuro. Está embarazada. Piensa que habla con los ángeles. Tiene los dientes parecidos a los de mi ex empleada. Es chola. Está en otro mundo, obvio, un mundo completamente distinto al mío”. A pesar de eso, la relación –tortuosa y extraña– que se traba entre ambos es el nudo y el centro emocional de lo que sucede en las jornadas del relato. Así, una sombra hedionda y melancólica cubre las ceremonias del sexo: la unión de los cuerpos no celebra los sentidos, sino que sella un pacto de íntima complicidad.

“La altura ha vuelto a afectarme, respiro con dificultad y empiezo a sentir con insistencia el latido de las sienas”, confiesa el narrador. Los síntomas son literales, pero también dan cuenta del estado en que se encuentran el ánimo y la conciencia del protagonista. Paradójicamente, cambiar de ambiente lo sitúa en su verdadera condición: fuera de su medio, el viajero experimenta el malestar (que es, en este caso, un *mal estar*) de un modo extremo. La estadía en el páramo andino es penosa, pero también reveladora. El lenguaje lacónico y despojado, ocasionalmente pedestre y a veces atravesado por un inesperado lirismo, expresa con bastante eficacia las circunstancias y el temple del protagonista. Solo en ciertos pasajes (pienso, sobre todo, en las conversaciones con Maru) desfallece el estilo y se vuelve tan llano que pierde, en su simplicidad, tensión y resonancia. Esos desniveles esporádicos, sin embargo, no disipan la atmósfera del relato ni desdibujan el perfil del narrador. Por cierto, uno de los rasgos mejor logrados de *Un lugar llamado Oreja de perro* es la consistencia con la que el novelista crea al personaje central a través de la voz y la experiencia de éste: en toda la obra narrativa de Thays, el periodista que da cuenta de su pesadumbre y su crisis es, creo, la presencia más memorable.

El dolor –físico y moral– le aporta sustancia y gravedad al mundo representado de *Un lugar llamado Oreja de perro*. El dolor que impregna al relato no puede, sin embargo, mostrarse natural y espontáneamente, sino bajo la forma del artificio. Al principio de la novela, el cronista hace notar –a propósito de las declaraciones del deudo de una víctima de la violencia– que “incluso para hacer un testimonio de esa naturaleza había que actuar un poco. O, mejor dicho, *sobre todo* cuando uno quiere decir una verdad tan grave como aquella debe saber fingir”. En su última novela, la primera de su madurez creadora, Iván Thays demuestra, con intensidad y agudeza, la validez de esa convicción.



# EL CUADERNO DE FELICIA / Giovanna Pollarolo

Edgardo Rivera Martínez, *Diario de Santa María*.  
Alfaguara, Lima 2008.

*B*revísima declaración personal: Antes de emprender la presente reseña, no puedo callar lo honrada que me sentí cuando Edgardo Rivera Martínez me invitó a presentar esta su última novela en la Feria del libro de Miraflores, en diciembre de 2008. Admiro a Edgardo Martínez no solo por la calidad, coherencia y vigencia de su obra sino porque me parece que su vida es un ejemplo de rigor, disciplina y auténtica vocación literaria. La fama, el éxito económico y editorial, las invitaciones, los premios y reconocimientos “vendrán por añadidura”, si vienen, pienso que piensa Edgardo desde su serenidad y honesta distancia creativa e intelectual. Y es que las convicciones que lo llevaron a decidir que su vocación era convertirse en escritor están a años luz de aquellas que son motivadas por la búsqueda del éxito, la fama y el reconocimiento.

## LA DELICADA Y SUTIL BELLEZA DE DIARIO DE SANTA MARÍA

Tras la aparente transparencia y sencillez –alguien diría ingenuidad– de la joven Felicia que escribe a lo largo de un año sobre sus sentimientos y avatares del día a día como interna en un apartado colegio de monjas en el valle de la Convención, se oculta y devela un universo complejo que da cuenta del doloroso aprendizaje de la vida aun cuando los avatares de Felicia transcurran en una “normalidad” casi rutinaria; en una serenidad que invita a imaginar el “locus amenus” del paisaje serrano, su campiña, sus ríos y cielo azul.

El Diario que noche a noche escribe la joven Felicia y que yo noche a noche leía, causó en mí el efecto prodigioso de instalarme en “esa vieja casa, con su bonita sala y el comedor con un gran ventanal, el estudio de mi abuelo materno, los dormitorios y un gran jardín (17); que habitan Felicia y su madre en Jauja. La lectura me ha hecho ver el paisaje “con todo el verdor de los sembríos, los eucaliptos, las retamas. Y la luz tan diáfana” de Soray, el “pueblo rodeado por encantadores rincones de alisos y eucaliptos” (24) en cuyas inmediaciones fue construido el Colegio de educandas que regentan las monjas isabelinas.

Noche a noche me instalaba en ese internado con sus salones de clase, los dormitorios de las internas con dos camas y cuyo claustro y jardín Felicia describe “muy amplios y con lindas flores”(26). Logré ver el iluminado dormitorio que le asignaron; la luz de las velas que alumbraban las habitaciones porque no había luz eléctrica; las lámparas de gasolina que daban luz a esas salas y los corredores silenciosos mientras leía a Felicia mirándola escribir a escondidas de las monjas y de su compañera de habitación.

### QUÉ ESCRIBE FELICIA, POR QUÉ, PARA QUÉ, CUÁNDO

El lunes 11 marzo de 1935 en Jauja, antes de partir al internado del “Colegio de Educandas de la Purísima Concepción de Santa María” en el valle de Concepción donde cursará el quinto año de secundaria, la joven Felicia inicia la escritura de su Diario que culminará en enero, días después de terminar el colegio. En el colegio, interna, escribe a escondidas; casi a oscuras y clandestina en hojas sueltas que oculta entre los pliegues de su maleta. Cada vez que regresa a su casa de Jauja transcribe lo escrito en el bello cuaderno que compró en un bazar de Cerro de Pasco, un cuaderno con un broche y una cadenita; un cuaderno en cuya portada se lee, escrito en letras doradas: Diario.

No resulta difícil encontrar lazos, puentes, que vinculan *País de Jauja* (1993), la primera novela de Rivera Martínez, con *Diario de Santa María* partiendo de la constatación de que ambas se presentan como *bildungsroman*, novelas de aprendizaje. Baste señalar que en la primera es

Claudio Alaya Manrique, el joven de 15 años quien narra en su diario los avatares de su aprendizaje aquel verano del 46. Y en *Diario de Santa María es Felicia*, la joven de 17 años que empieza a ser adulta en 1936. La afición de Claudio por los libros, por la música andina y Beethoven; su pasión por la *Iliada* y los relatos míticos del ande equivalen al gusto de Felicia por los yaravíes y las arias, su entusiasmo por la ópera *Armida*, el descubrimiento de Safo y la poesía griega. Si Claudio puede integrar en su imaginación a la bella Helena, la de Troya y la otra bella y prohibida Elena Oyanguren, paciente del sanatorio, en el “Diario de Felicia” aparece Solange, la bella francesa que le descubrirá el amor y el deseo así como la música, la pintura, la literatura europeas que Felicia, como Claudio en *País de Jauja*, integrará creativamente en un diálogo cultural que constituye uno de los temas fundamentales en la obra de Rivera Martínez. Sin embargo, más allá de estas equivalencias y semejanzas, Claudio y Felicia presentan programas escriturales distintos. Felicia advierte, casi en el inicio de su Diario, que no escribirá todos los días, “a diario como promete su título”. Felicia enfrenta la escritura desde un afán de introspección, de análisis y reflexión; para ella, la escritura del Diario “es y será una manera de hablar conmigo misma, de hacerme confidencias, de responderme, de ser amorosa con la jovencita que soy, e imaginar a veces al joven del cual me habrá de enamorar un día”. Así, el programa escritural de Felicia se aleja de lo cotidiano, del registro diario de acontecimientos: “en este cuaderno no serán lo más importante las ocurrencias del día en el colegio, y menos las que tienen que ver con las clases, con los exámenes, con las ceremonias cívicas o con los asuntos del culto, claro está. Y por cierto no debe ser leído sino solo por mí, únicamente por mí” (31). Felicia es enfática: ella será la única lectora del Diario; a diferencia de los poemas, que escribe en otro cuaderno, y mostrará a su tío.

En *País de Jauja*, en cambio, cuando Claudio precisa su programa refiriéndose a las “libretas” deja en claro que: “No me gusta hablar de ellas, pero si desean saberlo, anoto allí de todo, como en un diario, incluso las historias que se me ocurren”(20). Explica que no le gusta mostrar lo que escribe, pero que tal vez, algún día, mostrará las historias que registra, en palabras de su tía “como un notario”. “¿Notario yo? ¿A dónde se ha visto un notario músico y poeta? Pero no le falta razón a mi tía, desde su punto de vista”. Y concluye con ironía: “Claudio Alaya Manrique.

Notario, pero no público sino secreto, para mayor gloria de Jauja. ¿Por qué no?" (20)

Claudio se prepara para ser novelista y descubre que su vocación tiene algo de notario en tanto que registra hechos; Felicia será poeta y su formación o aprendizaje de la escritura pasa por la introspección, no por el registro cotidiano del día a día. Esta dicotomía que opone la novela a la poesía es sin embargo desmentida por la propia escritura de ambos textos. Claudio no se limita al registro del día a día, cual correcto notario; Felicia no puede dejar de contar acontecimientos del día a día en el internado, cual sensible notaria, a la par que indaga en su mundo interior, sus miedos, pesares, alegrías, penas. Las diferencias entre Claudio y Felicia quizá están más marcadas por el tema de género, que Rivera Martínez ha trabajado con mucho cuidado eludiendo los estereotipos y tópicos que surgen cuando se habla de mujeres. En especial de mujeres en un internado.

Es preciso destacar que si en *País de Jauja* el novelista le cede la voz a Claudio, único narrador y focalizador, en *Diario de Santa María* el novelista se silencia aún más pues delega la organización del material, edición y responsabilidad total del texto a Claudio Errázuri Salcedo, sobrino de Felicia de los Ríos y a quien Edgardo Rivera Martínez convierte en recopilador y editor del Diario de su tía y anuncia que este forma parte de una obra más vasta: poemas dispersos, cuentos y otros escritos que irá publicando en el futuro.

Mientras tanto, celebremos esta "primera entrega" en la que dando fin a una etapa de su vida, dando por culminado el proceso de aprendizaje en el internado gracias a los libros que leyó a escondidas, gracias a Solange con quien aprendió el amor, la amistad, el confuso descubrimiento de la sexualidad, el 28 de enero de 1936 Felicia escribió: "Me alisto para una nueva vida. Confío en que nada me aparte, ni siquiera del amor, del camino que he tomado, la poesía". La pluma y la imaginación de Edgardo Rivera Martínez harán que Claudio Errázuri cumpla con la promesa de las publicaciones ofrecidas y continúe con la saga anunciada en esta "primera entrega". Como yo, ustedes, lectores y lectoras, querrán saber cómo le fue a Felicia en esa nueva vida; si encontró el amor con el que soñaba, si fue fiel a su vocación literaria.

## MÁSCARA DE SOLEDAD /

Miguel Giusti

Alonso Cueto, *Sueños reales*.  
Seix Barral/Planeta, Lima 2008.

**E**n la página 90 de los *Sueños reales* de Alonso Cueto se lee, de pronto, lo siguiente: “La gran literatura está hecha solo de lágrimas”. No se trata, naturalmente, de una afirmación azarosa, puesta allí de casualidad, en cualquier lugar del libro. Es más bien una *sentencia* y con ella se cierra, como si fuese un acorde dramático final, uno de los ensayos del libro; ¿qué más podría decirse, en efecto, después de pronunciarla, o de leerla? “La gran literatura está hecha solo de lágrimas”. En las líneas anteriores, nos habla Alonso Cueto de esa peculiaridad de la memoria que nos hace retener el lugar y el momento en que ocurren algunas experiencias decisivas, entre las cuales se halla la lectura de algunas escenas o algunos capítulos de esos “grandes libros que nos cambian la vida” (p. 90). Evoca, por ejemplo, el día en que salió de una estación del Metro de París “temblando de la emoción” luego de haber leído el capítulo 42, “The whiteness of the whale”, de *Moby Dick*; recuerda la “madrugada de neblinas limeñas” en que leyó *Miguel Strogonoff* de un tirón, dos veces seguidas; o el atardecer de aquel domingo en casa de Kristin, en Austin, en el que terminó de leer el episodio de la muerte de Jean Valjean, de *Los miserables*. “Recuerdo, escribe, haber estado aferrado a las páginas con una emoción que me quebraba, viendo morir a Valjean con los ojos humedecidos, escuchando las palabras con las que le habla a Cosette y a Mario en los últimos instantes de su vida” (*ibid.*).

Esas experiencias conmovedoras, intensas, provocadas por la lectura de algunos relatos de ficción, son lágrimas, qué duda cabe, pero lágrimas literarias. Ellas son dolorosas y placenteras a la vez, desgarradoras y catárticas, unificadas por ese curioso hechizo estético que nos hace vivir el *pleasure in pain*. No es, por supuesto, que las lágrimas no sean reales. Por el contrario, su realidad es tan contundente, tan honda, que permanece



aún en nuestra memoria a pesar del tiempo transcurrido; sigue viva la conmoción y parece ya indisolublemente asociada a momentos y lugares específicos, a episodios, imágenes y olores: a la estación del Metro en París, a la neblina limeña, a la casa de Kristin en Austin. Fueron sueños literarios los que hicieron derramar esas lágrimas, pero fueron, son, *sueños reales*.

*Sueños reales*, el sugerente título con el que Alonso Cueto agrupa los 33 ensayos que componen su libro, es como un caleidoscopio de evocaciones oníricas. Los sueños, nos dice el propio Cueto (pp. 7s.), son como relatos que uno se cuenta a sí mismo; en ellos aparecen imágenes de nuestros fantasmas y nuestros deseos, imágenes que permanecen y nos asedian en la vigilia, más allá de si somos o no capaces de interpretarlos. Los relatos de ficción, por su lado, son ensoñaciones literarias que involucran igualmente nuestros fantasmas y nuestros deseos, y que poseen esa misma peculiaridad, como lo acabamos de ver con la alusión a las lágrimas, de mantener vivos en nuestra memoria residuos de realidad que nos han hecho sufrir y gozar. Quien escribe esos relatos, proyecta en ellos sus pasiones y sus nostalgias secretas, los alimenta de ambiciones y temores que perturban su inconsciente. Pero quien los lee, no hace algo muy distinto: se interesa y se deja seducir precisamente por los personajes, los episodios o los destinos que tocan alguna fibra personal, que se conectan con su mundo interior, poblado igualmente de fantasías. Por si fuera poco, a este contrapunto se suma la mirada, la ensoñación, de Alonso Cueto el crítico literario, que se interpone entre el escritor y el lector para transmitir sus impresiones, para sugerir interpretaciones de estos sueños reales, siendo él, como sabemos, un lector voraz, además por cierto de un escritor de "gran literatura". Es un verdadero caleidoscopio, un juego de espejos emocionales en el que se reflejan de muchas maneras las evocaciones oníricas de todos estos participantes. Cómo no concordar con Cueto cuando nos dice que "ninguna forma de la comunicación [me] parece más original ni más profunda que la que ocurre entre un lector y un escritor" (p. 8).

Pues esto es lo que encontramos en todos los ensayos del libro. Interpretaciones de los *sueños reales* de muchos escritores. Retratos de sus historias personales. Miradas penetrantes sobre los caracteres, sobre las

pasiones, de los autores. Lecturas siempre muy inteligentes, y muy intuitivas, de las fantasías y las patologías literarias que están en juego en esos relatos. La pasión desgarradora de Juan Ramón Jiménez por su amante ficticia; la curiosa mezcla de lascivia y beatitud en Nabokov; la secreta admiración de Flaubert por Emma Bovary; la épica de la soledad en Joseph Conrad. El apasionamiento de Arguedas por una literatura de redención social; el “esplendor de la medianía” en Ribeyro; la calidez y el hermetismo en la obra de Szyszlo. Son muchos pequeños ensayos que dan, todos, testimonio de una lectura interesada y apasionada, que busca sumergirse en los sueños de los autores y que lo hace desde las obsesiones y los deseos del propio lector y crítico que ahora nos los presenta. Podría decirse que Alonso Cueto anda buscando, en los escritores, eso que los griegos llamaban el “carácter”, el *ethos*, es decir, la personalidad que los define a través de sus actos y sus escritos, el destino que los mueve, la actitud vital que se ha vuelto en ellos ya un hábito y que se vuelca de manera inconsciente, con visos de fatalidad, en las obras y en los personajes que recrean. Aquiles el colérico, Ulises el astuto..., Víctor Hugo el héroe popular, Ítalo Svevo el sabio desencantado, Nerval el melancólico.

En todos los ensayos del libro encontramos esta lúcida incursión en los caracteres de los escritores, que se plasman de manera directa o indirecta en los personajes de sus relatos. Detengámonos en un ejemplo, para ilustrar esta estrategia ensayística: el de la novela *La conciencia de Zeno*, de Ítalo Svevo, a la que Cueto dedica uno de sus ensayos más largos. Ya en la primera página se nos ofrece un paralelo entre la figura apocada y cautelosa de Zeno, de quien se dice que es “un inepto y un descorazonado; un pesimista luminoso y vital, un filósofo de la vida cotidiana” (p. 105), y la personalidad del propio Svevo, un hombre ajeno al éxito o a la lucha, todo lo contrario a un guerrero, más bien alguien que “tiene la sabiduría del desencantado y la minuciosidad enfermiza del solitario” (p. 106). Nacido con el nombre de Ettore Schmitz y habiendo padecido los vaivenes y los arrebatos de su padre, decide más de una vez cambiarse de nombre, protegerse en cierto modo de la dureza de la vida –trabaja, por lo demás, ivaya casualidad!, como empleado en una fábrica de pintura anticorrosiva– y da a su personaje el sintomático nombre de Zeno Cosini: aludiendo a Zenón, el filósofo de la parálisis, y evocando la palabra italia-

na “cosina”, que quiere decir algo así como “poquita cosa”. Cueto nos guía entre las pequeñeces de la vida cotidiana de Svevo y las situaciones “embarazosas, patéticas y dramáticas” en las que se ve envuelto Zenón Poquita Cosa, mostrándonos paulatinamente cuál es ese *carácter*, ese destino vital, que el escritor Svevo nos transmite en sus obras y sus personajes. A ambos los llama “filósofos”, porque les atribuye una sabiduría secreta y peculiar que consiste en replegarse deliberadamente, asumir con resignación la falta de protagonismo en la vida y cultivar el escepticismo y la cautela como única estrategia de supervivencia. Svevo y Zeno son solitarios que convierten su experiencia en un puesto de observación de la vida, que se refugian en la cavilación y la pesquisa y la traducen literariamente en historias de fracasos y justificaciones. “El libro, escribe Cueto, es una exhibición de la intimidad de un exilado del mundo que guarda todas las apariencias de un tipo normal” (p. 115). Advierto, en fin, que en ese mismo ensayo, Cueto hace hablar entre sí, en un guiño genial, a Zeno Cosini y Julio Ramón Ribeyro, cómplices en la fascinación por el cigarrillo y emparentados ciertamente en más de un sentido.

Así son los *sueños reales* que comenta Cueto en sus ensayos. Son páginas estupendas, que nos contagian de emoción en el seguimiento de todos aquellos destinos literarios y nos revelan dimensiones hondas de la vida. Pero, podríamos preguntarnos, ¿cuáles son, en este caleidoscopio de evocaciones oníricas, los fantasmas que proyecta Alonso Cueto en sus lecturas? ¿Qué sueños, qué temores, qué deseos, si acaso son perceptibles, inclinan su interés o su curiosidad? Con lo ya dicho, se podrá seguramente intuir cuáles son algunos de esos fantasmas. Pero en donde se exhibe con mayor claridad el *pathos* que lo anima, es sin duda en su ensayo sobre Henry James. “De todos los escritores a los que he leído y admirado, nos confiesa allí, creo que ninguno ha dejado una huella tan fuerte en mí como James” (p. 102). Esta convicción se expresa de manera tan firme, que llega Cueto a sostener que está dispuesto a distanciarse de un amigo —es más, que alguna vez ya lo ha hecho—, si este pusiera en duda el valor de la obra de Henry James. ¡Están advertidos los amigos de Alonso Cueto! Sepan a qué se atienen, si se atreven a poner en cuestión el talento literario de este *sacro* escritor.

Pero, ¿qué, de James, le resulta tan atractivo, cuál es esa huella profunda de la que nos habla? Mi impresión es que se trata de la doble cara de la soledad: la soledad del escritor que vive, en el fondo de su alma, aislado y desadaptado, queriendo comprender los vaivenes de las pasiones humanas; y la soledad de sus personajes de ficción, todos ellos metafóricamente desterrados de la vida y temiendo la mirada amenazante de los otros. Como James, Cueto parece vivir el sueño de explorar, desde la soledad, la vida de los solitarios. Y no es para nada casual que muchos de los personajes de James, agazapados en su aislamiento, refractarios y vulnerables a la dureza de la convivencia humana, se refugien en el arte, buscando “una salvación contra el terror que inspiran las miradas” (p. 96). La admiración, el amor, el culto que Alonso Cueto parece rendir al escritor estadounidense se funda en la evidente complicidad que los aúna en esa doble cara de la soledad. “Me identifico, escribe, con la capacidad de James de explorar las secretas grandezas y miserias de los solitarios” (p. 103).

Si tomamos esta confesión como hilo conductor en la lectura de los ensayos, descubriremos sin dificultad que ella se hace visible en muchos de sus comentarios y de sus intereses: en la soledad de Nabokov, de quien nos dice que “como todo solitario, es víctima de sus fantasmas” (p. 34); en la desencantada sabiduría de Svevo; en los insomnios de Lewis Carroll; y no digamos ya en la obra de Joseph Conrad, ese “eterno extranjero” (p. 56), que tenía “la dura piel del solitario” (p. 53) y que practicó, en su vida y en su obra, una “épica de la soledad” (p. 61). Es un verdadero *Leitmotiv* que se escucha con persistencia a lo largo de los ensayos y que nos da cuenta de la coincidencia de ensoñaciones emocionales entre Cueto y James. Para ello, sin embargo, para hacer productiva, o creativa, la experiencia de la soledad, hace falta algo más, algo que Cueto repite varias veces en sus textos y que se acerca a lo que los griegos consideraban la fuente última de la filosofía: el “asombro”, el “thaumatsein”. “El asombro, escribe, solo es posible para el solitario. Solo el solitario se asombra y es capaz del verdadero descubrimiento del mundo. El solitario tiene la distancia suficiente con el mundo para contemplarlo e indagar en él. El solitario por excelencia es el niño...” (p. 142).

¿Es esto último verdad? ¿Que el solitario por excelencia es el niño? Quizás podría sorprendernos una afirmación semejante, pero Alonso Cueto nos relata una anécdota de su infancia que seguramente nos ilustrará sobre el sentido de esa soledad. Tendría nueve o diez años, nos cuenta, cuando una tarde, en su casa, se asomó casualmente a la biblioteca y vio a su padre sentado frente a un pintor (frente a Szyszlo), en pleno ritual de la elaboración de un retrato. “Fiel a una costumbre de los tímidos, escribe, pero también de los curiosos, me quedé junto a la puerta” (p. 157). Allí se quedó quieto, oculto, espiando fascinado la actitud y la concentración del artista, explorando esa escena desde el asombro de su soledad infantil, recibiendo, nos comenta, su “primera gran lección de arte” (*ibid.*).

Al leer esta escena, en un contexto como el que nos envuelve, no he podido evitar recordar una reflexión del filósofo René Descartes. Descartes fue, como se sabe, un filósofo solitario, uno que amó y buscó la soledad hasta extremos insospechados, pero también uno que, desde ella, se dedicó a explorar la vida y los destinos de los seres humanos y terminó por construir una filosofía que traería consigo un cambio completo de civilización. Desde su refugio en una pequeña aldea de Holanda, el filósofo solitario fue diseñando un universo de ficción y dotado de sentido. Su soledad no fue un abandono, sino una recreación, del mundo. Fue, en el sentido pleno de la palabra, una *máscara de soledad*. Escribe Descartes: “Como los comediantes llamados a escena se ponen una máscara para que no se vea el pudor en su rostro, así yo, dispuesto a ingresar al teatro del mundo en el que hasta ahora he sido solo espectador, avanzo enmascarado”<sup>1</sup>. *Larvatus prodeō. Avanzo enmascarado*.

Así también, *mutatis mutandis*, Alonso Cueto, escritor, lector e intérprete: desde el refugio de su soledad, entregado por entero a la exploración de las secretas grandezas y miserias de los seres humanos, anda por este teatro del mundo mostrándonos continuamente una máscara de “gran literatura”. *Larvatus Alonso prodit. Avanza Alonso enmascarado*.

<sup>1</sup> Adam, Charles y Paul Tannery (eds.), *Oeuvres de Descartes*, París: Vrin, 1974ss., tomo X, p. 213: “Cogitationes privatae”.

## LA BARCA DE LA INQUIETUD / TERESA ARAUJO

Huarag, E. J., *La barca*  
Lima, San Marcos 2007.

**E**l itinerario de *La Barca* (Huarag, 2007) recorre paisajes urbanos, montañosos y mágicos del Perú y recrea “lo que sucedió en los últimos veinte años de violencia que conmocionaron al país” (como se lee en la contratapa del libro). Representa el trasluz de un programa narrativo original y riguroso, que articula sorprendentes oscilaciones en el tiempo y en el espacio mediante el recurso a un monólogo y a una entrevista posteriores al transcurso de la mayor parte de los sucesos relatados. Pero la trayectoria corresponde también a un movimiento reflexivo sobre los poderes en confrontación y, en cierta medida, a todos los poderes beligerantes, así como sobre los personajes en cuanto expresiones de la complejidad humana, asumiendo, en este sentido, una dimensión significativa que tiende a exceder los linderos de la experiencia nacional.

Pasa por ciudades y poblaciones con referencia cartográfica, como Lima, Huamanga, Arequipa, etc., áreas de frontera con Bolivia, Colombia, Brasil y grandes espacios andinos, de cumbres blancas y desfiladeros agrestes, donde transcurren algunos de los más febriles acontecimientos del amor y de la guerra. Permite, además, entrever lo “maravilloso” del universo hispano-americano a través, por ejemplo, de un cuadro (en la tradición del “realismo mágico”) de transfiguración colectiva que explica el éxito del asalto armado de Cortezana a Accos –metamorfosis del “varayoc” y del pueblo de la aldea en majestuosos y libres cóndores, naturalmente inaccesibles a la violencia del general:

Masticaron coca desde que salieron de Accos. [...] Tal vez ya no eran humanos. Una extraña protuberancia empezó a crecerles por

la espalda. ¿Era parte de una alucinación? Dejaron que sucediera lo que tenía que suceder. Era la voluntad de los dioses ancestrales, los verdaderos. [...] Las alas alcanzaron el metro y medio. Ahora parecían cóndores gigantes. Se acercaron al filo de la pendiente y aletearon con fuerza para sentir los vientos. Descubrieron que sus cuerpos tenían la levedad de las plumas. Entonces se hicieron al espacio. Primero volaron con timidez. Luego hicieron parábolas como para ver las crestas de nieve. Desde lo alto pudieron ver que la legión de Cortezana estaba por llegar a Accos, esa aldea triste y sin voz. Cuando acamparan en Accos, solo encontrarían huesos y cruces. (Huarag, 2007: 85-86)

Aludiendo a un momento histórico nacional, narra sucesos de confrontación armada y política entre el gobierno y el partido, y tiene como *leitmotiv* la relación amorosa de Alejandra y Santiago profundamente marcada por aquel universo ficcional y referencial del conflicto. Presenta acciones clandestinas y gubernamentales (igualmente secretas) de organización de las estructuras y de preparación de estrategias ofensivas (Huarag, 2007: 28-30, 31-33, 44-47, 107-111 y 121-123); ataques a los militares y juicios populares de sus crímenes (Huarag, 2007: 39-41); embestidas del ejército gubernamental (Huarag, 2007: 50-53, 75-77, 136-138); retiradas tácticas, maniobras de acopio de información y apoyo, así como persecuciones y venganzas desencadenadas externa e internamente por las dos fuerzas beligerantes.

El programa de narración de estas acciones refleja la complejidad de los acontecimientos motivada por el hecho de nunca corresponder a su apariencia inicial: cuando aparecen dan la impresión de ser casuales y fortuitos, mas luego se revelan intencionales y planificados. Huarag desarrolla una linealidad no cronológica, constituida por movimientos continuos de analepsis y prolepsis generados sobre todo por la alternancia del relato a cargo del narrador y de los personajes que intervienen en la acción, por el monólogo retrospectivo enunciado por uno de los protagonistas acerca de los hechos narrados y de la entrevista realizada por Julio Martínez a esa figura masculina, poco antes del desenlace de la intriga, acerca de los sucesos ya ocurridos. Los constantes cambios de dirección están marcados paratextualmente con la introducción de un espacio en blanco entre ella y

con la edición de la frase inicial en mayúsculas. Está entrelazada, en el plano textual, por la repetición verbal, parafrástica o sinonímica de una frase o de una palabra en la zona militar.

Dos ejemplos ilustran el proceso: uno que articula la narración de varios acontecimientos transcurridos en tiempos distintos y otro que relata apenas un episodio, haciendo converger hacia la narración la entrevista y el monólogo que había discurrido previamente. El primer fragmente alude a la persecución gubernamental de Alejandro, con el posterior y fatal viaje en barco realizado por el personaje femenino y el trabajo entregado por Luciano a Santiago antes del embarque de la guerrillera:

[Santiago] No entendía por qué el Gobierno mostraba tanto interés en la captura de Alejandra. ¿No decían, una y otra vez, que el movimiento estaba completamente derrotado? ¿Quién podría darle mayor información?

NO TUVIERON MÁS INFORMACIÓN. El silencio se quebró cuando el motor de la barca volvió a tronar. Entonces revivió la esperanza. Extrañamente, a los pocos minutos, apareció una lancha patrullera. Se acoderó a la barca y saltaron dos oficiales más. [...] De pronto, la barca hizo un ligero viraje hacia el norte.

—¿Adónde nos lleva?

—Ya lo sabrá.

—LO SABRÁS CUANDO LLEGUES — dijo Luciano.

No quería informarle todo. Era parte de la discreción que había convenido con el empresario colombiano. El pedido era muy simple en apariencia: se construiría un aeropuerto para avionetas.

(Huarag, 2007: 125-127)

El segundo alude a acciones subversivas en Accos y a los contraataques gubernamentales:

Muchas preguntas quedaron en la mente de Santiago. ¿Qué era Accos en relación al movimiento de subversivos? ¿Era por eso que los



comuneros vigilaban desde los cerros el famoso desfiladero por donde se tenía que cruzar para llegar a Accos? ¿Qué sabía de Accos?

–¿ES VERDAD QUE NO SABÍA QUÉ ERA ACCOS? –preguntó Julián Martínez.

–Tenía una idea, por eso me preocupé –reconoció Santiago.

–Debió darse cuenta que ese poblado era zona de apoyo de los subversivos –comentó Julián Martínez.

[...]

–¿No se dio cuenta que todos los comuneros tenían relación con el Partido? [Prosiguió Julián Martínez.]

–Era una comunidad que se dedicaba al trabajo de la tierra y la minería.

–Eso encubría el trabajo político.

–Posiblemente. Lo cierto es que yo estaba allí por Alejandra.

–Le resulta difícil juzgar.

ES CIERTO, NO QUISE JUZGAR TUS DECISIONES [Alejandra], y menos esa noche que estuvimos quemándonos con nuestras ansias de piel, de enlace acaballado [...]. Serían como las tres de la madrugada cuando se sintió el trotar de caballos. Me levanté para ver qué estaba pasando. [...] Pude ver entonces que llegaban cuatro caballos. Casi de inmediato salieron los comuneros y descargaron los cuerpos.

(Huarag, 2007: 26-27)

Mediante estos (y otros) procedimientos creativos, *La barca* navega narrativamente, viaja igualmente en forma de reflexión, desarrollando perturbadoras interrogaciones sobre los poderes en lucha y, en última instancia, sobre cualquier poder beligerante, pues omite identificar a aquellos a quienes alude, silencio que produce una universalización de las referencias –los políticos y militares de mayor rango, verdaderos responsables de la ofensiva desencadenada por el “Servicio de inteligencia” y por los oficiales, no son nombrados, pudiendo corresponder a cualquier clase dirigente violenta y opresora de un país o región, y la facción que se les opone apenas es llamada Partido, guerrilla, subversivos, etc. Pudien-

do representar a cualquier organización armada que combate al poder establecido.

Problematiza a estos poderes desde el punto de vista de la ética de su pragmatismo y de ese análisis crítico resulta una reducción de quienes se oponen políticamente y con las armas a una misma identidad. Todos luchan recurriendo a la perfidia, a la traición y a la clandestinidad: el gobierno diezma a la oposición y a la guerrilla usando el material bélico y los servicios de información, pero también traficando en secreto con el partido y engañándolo, provocando la deslealtad entre los militantes o eliminándolos sin pruebas; el Partido, a la vez que desencadena acciones armadas contra los militares, teje intrigas infames con el régimen y traiciona a los guerrilleros que cuestionan las directivas trazadas en función de esas tramas, persiguiéndolos y exterminándolos (también usando la mano del gobierno).

El viaje en barco que emprende Alejandra representa, en *mise en abyme*, aquella identificación perturbadora. Corresponde a una conspiración entre el gobierno y el Partido para ejecutar en secreto a quienes se oponen a las determinaciones de ambos. Los pasajeros (a la postre, militantes) se embarcan convencidos de la travesía era una acción del partido para promover su fuga de la persecución del gobierno (Huarag, 2007: 8-9 e 48-49) y solo más tarde comienzan a advertir que se trata de una celada entre los dos poderes para eliminarlos sin testimonios, en la oscuridad de la noche, a lo largo de la ruta de los demás barcos y en la inexistencia de cualquier registro de esa navegación (Huarag, 2007: 49-50, 72-73, 89-90 e 113-114, 143). Alejandra y otros personajes femeninos recuerdan acontecimientos anteriores al embarque y advierten la traición, adivinando el objetivo del viaje (Huarag, 2007: 113 e 143-145) que acaba por ser concretizado (Huarag, 2007: 156).

De sus páginas resalta asimismo una actitud de indagación acerca del enigma humano que se manifiesta en los actos de los personajes; una búsqueda, en los límites de lo contingente, de acceso a zonas más profundas del significado humano de las acciones de los sujetos.

Alejandra es una militante que, en su intervención guerrillera contra la iniquidad y violencia del poder constituido, termina confrontando amargamente la ignominia del partido; sin embargo, a pesar de los insistentes pedidos de Santiago, se niega tenazmente a romper su ligazón partidaria y abandonar la lucha, prefiriendo hasta huir de la persecución mediante los trámites sugeridos por una compañera finalmente desleal (Carmen Tincopa), antes que aceptar los consejos de su amante y viajar disimulada entre los comerciantes (Huarag, 2007: 152-153) –por lo cual es ejecutada en la embarcación, en pleno acto de protesta contra la opresión de los funcionarios del régimen (Huarag, 2007: 156). En esta cadena de actos de obstinación política y armada, se logra una dimensión más profunda de su significado humano y es entrevisto que esos actos corresponden a un imperativo determinado por un fundamento vital profundo. Una determinación que surge del compromiso del personaje con los antepasados, con su alma ancestral y su cuerpo telúrico, aludido por la figura femenina es percibido igualmente en la comunicación que en ocasiones mantienen ella y el abuelo “varayoc” luego de su transmutación (de su muerte):

–¡Alejandra! –dijo la voz. Ella reconoció la voz y se quedó desconcertada. Parecía estar sufriendo alucinaciones porque estaba ante un cóndor gigante. Abrió más los ojos y descubrió que la cabeza era la de su abuelo, el varayoc Vilcapoma.

(Huarag, 2007: 103)

Santiago, un jugador “limeño” de naipes, billas y de amores fugaces, conoce a Alejandra en condiciones de adversidad, huyendo de un homicidio que cometió luego de una riña de juego. Acogido y conducido por ella a través de las montañas hasta Accos, se enamora, experimenta como nunca antes la plenitud amorosa y, de allí en adelante, al mismo tiempo que advierte el universo de clandestinidad de ese personaje femenino, compromete todas sus acciones, volviéndose cómplice, así como autor y víctima, de actos subversivos. Ese proceso refleja, de todas maneras, una humanidad más honda, tal como lo expresa Alejandra en el descubrimiento del fundamento vital al cual la existencia está inexorablemente vinculada y que se impone como determinante pro-

ducto de la acción. Santiago, al conocer a la figura femenina a través de la intuición de lo absoluto (proceso representado por los caminos ascensionales de Accos), interioriza lo que se le revela, a través de la unión amorosa, como significado último de sí mismo y como imperativo pragmático. Por eso, incluso cuando vuelve a jugar, no se entrega a una acción gratuita determinada por la suerte o el azar, como hacía antes de haber conocido a Alejandra, sino a un acto necesario desde el punto de vista de su compromiso más íntimo:

Mientras Santiago está pensando cómo protegerla [...], sabe que en algún momento el dinero se les va a terminar y que sería mejor que fuera pensando en cómo aumentar sus reservas. Recordó entonces que en el juego del billar y los naipes no le iba mal. La última vez, en Lima, estuvo en una competencia con los mejores [...]. Parte de ese dinero terminó en la barra de las cantinas y en favores de las bailarinas de las *boites* de La Colmena y la plaza de San Martín [...]. [Ahora] Santiago se vistió de un sport elegante. Llegó al portal del casino cuando anochecía.[...] A veces erraba y perdía. No siempre era el ganador. Más de una vez terminaba con pocos soles para el pasaje. Esta vez se esmeró.

(Huarag, 2007: 68-69)

Otras figuras de perfil épico semejante al de Alejandra colaboran en esta búsqueda inquieta de lo humano más profundo a través y para más allá de la contingencia. Entre ellas, el guerrillero Nahuín que, en pleno combate desigual contra el ejército, enfrenta la inminente derrota y la ametralladoras enemigas con el pecho en campo abierto y el grito “¡Patria o muerte, carajo!” (Huarag, 2007: 137), sucumbiendo “con los ojos clavados en el cielo, buscando la nueva patria” (*ibidem*), y el joven prisionero que, en la embarcación, aun frente a la superioridad del poder de quienes la controlan, arremete contra los oficiales:

Demetrio subió por la escalinata con el fierro en la mano. Los oficiales esperaron que llegara a la puerta. Se oyeron tres disparos y el cuerpo de Demetrio se dobló.

(Huarag, 2007: 145)

Pero *La barca* lo investiga reflexionando sobre los actos de deslealtad. El diálogo entre Alejandra y León Jiménez, durante el cual el militante con responsabilidades en el Partido le anuncia, entre algunos silencios, su fuga y claudicación partidaria corresponde a esa interrogación. En él se confrontan, sin victoria ni derrota, dos entendimientos irreconciliables. La visión que procede del postulado de la prevalencia de los valores éticos y la perspectiva basada en el pragmatismo, en el principio de realidad y en el de la superioridad de la vida de los sujetos, resultando de este debate la inacabada interrogante sobre la condición humana:

–Tengo datos confidenciales. El Gobierno ha llegado a un acuerdo con varios militantes y dirigentes [dice León].

–Eso no es verdad, esos son traidores.

–Hay que entender, están tratando de salvarse.

[...]

–¿Te retiras? [preguntó Alejandra]

Se produjo un silencio. Alejandra paseó su mirada por el depósito. La luz era amortecida. A una cuadra estaba la avenida Faucett. Tuvo temor.

–Vente conmigo –dijo León, poniendo una de sus manos en los hombros de Alejandra.

–No puedo.

–Mañana o esta misma noche pueden apresarte.

–Son los riesgos. Desde que entramos sabíamos que había esa posibilidad.

–Tengo unos amigos que pueden sacarnos del país –ofreció León.

–No me voy –dijo Alejandra y dio un paso atrás.

–Haz lo que te parezca –dijo León, fastidiado, resentido.

–Solo piensas en tu situación personal –le increpó Alejandra.

–Soy realista. Esto acabará mal.

(Huarag, 2007: 71)

Pero si este diálogo sin solución conceptual es muestra ejemplar del itinerario reflexivo de la obra, de su movimiento inabarcable de interrogantes, el desenlace de *La barca* no interrumpe ese chorro de inquietud. La obra termina en el cambio de planes de Santiago conocido por Julio Martínez –el entrevistador que, al final, se le había acercado con intención delatora, coactado por el “Servicio de “Inteligencia” (Huarag, 2007: 151-152). En vez de hacer el viaje de regreso a Lima, Santiago toma “un ómnibus que lo dejaría en la frontera con Brasil. No se supo más de él.” (Huarag, 2007: 156) Este final, desde el punto de vista narrativo, se presenta abierto a dos posibilidades – la de que Santiago consiga liberarse de la persecución y de la violencia, o de que el protagonista es capturado y muerto, sin testimonios, por lo esbirros del régimen. Al nivel más profundo, prolonga la angustiante interrogante latente también en el cuadro de transmutación colectiva y en la heroica fatalidad de Alejandra, Nahuín, Demetrio, entre otros. ¿Es la libertad humana superior a la contingencia de los sujetos o, inexorablemente, depende de los condicionamientos de la Historia?

*(Traducción de Mirko Lauer)*



# EL SOÑADO BIEN, EL MAL PRESENTE.

## Rumores de la ética / Victor J. Krebs

Miguel Giusti. *El soñado bien, el mal presente. Rumores de la ética.*  
Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2008.

**E**n el contexto de la compleja condición actual del mundo y de nuestra propia situación política y social –marcados por la globalización, la economía del libre mercado, la pobreza y la desigualdad social, la injusticia, la violencia, el terrorismo y la violación de los derechos humanos–, los ensayos de este libro constituyen un intento de reflexionar los problemas éticos más urgentes de nuestra época, de analizar críticamente los paradigmas prevalentes con una conciencia de su insuficiencia, y de articular un diagnóstico preciso y una visión sensible a los graves retos que nos confrontan. Como van haciendo evidente los ensayos de este libro, lo ético no puede (ya) ser concebido desde el principio individualista de una sociedad narcisista, sino que exige atender a la demanda, que se hace sentir desde un mundo plural y globalizado, de reconocimiento del otro en la misma diferencia. Lo que propone Giusti aquí, en diálogo constante con Hegel, es una ética basada en la solidaridad, desde la que se vislumbra, además, una posibilidad para nuestros países más afín a nuestra idiosincracia y mucho más consciente de su propia identidad frente al mundo actual.

Giusti hace uso en el título del libro de una línea de Quevedo cuando define al amor como “un soñado bien, un mal presente”, para darle expresión a “una análoga contrariedad, profunda y humana” (Introducción, p. 12) característica de las discusiones morales. *El bien soñado y el mal presente: Rumores de la ética*, es al mismo tiempo un compendio, exacto y ceñido, de los contenidos y de la estrategia retórica del libro, cuyas páginas, nos dice el autor, son una reflexión acerca de “los rumores que circulan sobre el mal que nos aqueja y el bien que anhelamos”, la cual se ensaya, desde diversas perspectivas y temáticas, en tres momentos. En líneas ge-

nerales, el primer momento del libro, “el soñado bien” (pp. 17-108), corresponde a los diversos ideales que tenemos de la vida buena; el segundo “el mal presente” (pp. 109-164), al diagnóstico que hace Giusti de las diferentes ideologías y patologías de nuestra época, los males que nos agobian, los síntomas de la situación crítica en la que nos encontramos; y finalmente la tercera parte, “rumores del reconocimiento” (pp. 165-244), corresponde a la propuesta del autor, en donde se esbozan los lineamientos de lo que constituiría una ética del reconocimiento.

## I. DOS PARADIGMAS

El común denominador de la experiencia de lo ético es evocado al comienzo de la reflexión con esa imagen arquetipal, en la *Iliada*, de la desmesura de Aquiles contra Héctor, que hace evidente el rechazo universal en contra del daño del otro en la convivencia humana (“El sentido de la ética”, p. 19) y la convicción de que esta exige una conciencia y una internalización de ciertos límites, que habrán de expresarse en un código regulador de la conducta, en una teoría o visión ética.

Son dos los grandes paradigmas que determinan la discusión ética contemporánea que surgen de esa primigenia reacción de rechazo del maltrato del otro: El paradigma de la ética del bien común o de la felicidad, que regula la conducta en función del respeto y el cultivo del sistema de valores de la propia *comunidad* (“El sentido de la ética”, p. 33), y el de la ética de la autonomía, que enfatiza la construcción de una sociedad justa e igualitaria, donde la libertad del *individuo* en función del respeto de la libertad de todos es el valor supremo (“El sentido de la ética”, p. 48). Estos dos paradigmas –comunitarista y universalista– constituyen las coordenadas en función de las cuales se desarrollarán las consideraciones a lo largo de prácticamente todos estos ensayos.

La diversidad ante la que nos enfrentamos en nuestra época ha llegado a plasmar, aunque aun de manera precaria, un ideal relativo de reconocimiento recíproco entre todos los seres humanos, donde, nos dice Giusti, se tematizan simultáneamente “las dos grandes demandas que animan las reivindicaciones sociales en la actualidad: la demanda de una mayor solidaridad y la demanda del respeto a los derechos del individuo”



("Autonomía y reconocimiento. Entre Kant y Hegel", p. 199). No es de sorprender entonces que, como observa Giusti, el paradigma del reconocimiento esté de moda –ya sea que se defienda desde la perspectiva del comunitarismo, como en Charles Taylor, o desde el universalismo, en Axel Honneth–, pues a través de él se busca satisfacer esta creciente necesidad de prestarle atención a los reclamos de las comunidades o grupos culturales en el globo.

Taylor propone reintroducir la noción de reconocimiento en polémica con el universalismo, que, arguye, hace perder relevancia a la demanda del multiculturalismo. Frente a la política del universalismo, centrada en la concepción igualitaria sobre la dignidad del ser humano, propone la noción de autonomía y la política de la diferencia centrada en su nueva noción de la autenticidad, la cual deriva Taylor, como observa Giusti, de la voz de la naturaleza en Rousseau y del ideal expresivista de la originalidad del sujeto en Herder. Se forja así una concepción liberal basada en un ideal de autenticidad que renuncia a la autonomía del sujeto, cosa que, como indica el autor, se haría imposible desde Hegel.

Para Honneth, quien sí retoma el concepto del reconocimiento a partir de Hegel y desde la perspectiva universalista (aunque intenta corregirla de su excesivo formalismo), no solo no se contraponen el reconocimiento a la autonomía, sino que depende de ella para que pueda producirse el conflicto igualitario entre individuos, y "aun siendo de naturaleza integradora, tiene sobre el individuo el efecto de fortalecer y enriquecer su identidad, es decir, su autonomía" ("Autonomía y reconocimiento. Entre Kant y Hegel", p. 188). Giusti constatará, en una exégesis minuciosa de la teoría del reconocimiento en Hegel, "que la concepción hegeliana de la libertad recoge la intuición central contenida en la noción de reconocimiento y que esta misma noción ilumina el sentido de aquella concepción de la libertad, [lo cual] puede servirnos para entender mejor la *Aufhebung* hegeliana del concepto kantiano de autonomía." ("Autonomía y Reconocimiento. Entre Kant y Hegel", pp. 190-1). Al plantear Taylor, al contrario, una *oposición* entre el reconocimiento y la autonomía pasa por alto precisamente la mediación efectuada por Hegel y baja el nivel de complejidad en el que se plantea el problema.

Pero Giusti también critica a Hegel por pensar que el individuo puede, y hasta debe, ser sacrificado en nombre de una voluntad superior, pues esto marca “un límite de la asimilación del registro del reconocimiento al registro de la autoconciencia” (“Autonomía y Reconocimiento. Entre Kant y Hegel”, p. 198). Lo más interesante, sin embargo, es que esto implicaría, como lo advierte el autor, la necesidad de “repensar por completo el sentido de los cauces institucionales de las formas de reconocimiento” y también de “replantear el valor de la autonomía del individuo” (“Autonomía y reconocimiento. Entre Kant y Hegel”, pp. 198-9). Y es interesante, pienso, puesto que ese replanteamiento parecería amenazar la distancia que había marcado Giusti entre el liberalismo de Taylor y uno más hegeliano.

## II. CONTRADICCIONES DEL LIBERALISMO

Sobre las contradicciones que existen en estos paradigmas tratan algunos de los artículos más estimulantes del libro. Por ejemplo, en “*Ética y democracia*”, observa Giusti una contradicción intrínseca al modelo normativo liberal de la democracia que muestra la necesidad de una ética diferente que la sustente. La crítica la desarrolla en tres tesis. La primera es que “la ética de la democracia puede ser una ética del individualismo y la desintegración social” (“Ética y democracia”, p. 52). La idea de una libertad individualista, atomista, esencialmente desvinculada de las representaciones colectivas, promueve y legitima al relativismo moral como defensa del derecho de todos los individuos a ejercer su libertad, propiciando así una cultura del narcisismo que, obviamente, no contribuye a la cohesión social necesaria para la acción democrática (“Ética y democracia”, p. 55).

Esta concepción ética –el modelo normativo liberal de la democracia– tiene la primera desventaja de tender a identificarse indirectamente con la defensa del sistema económico liberal, cuyo problema central es el de su excesiva formalidad. Así puede arribar este modelo a escenarios donde la desigualdad está ya asentada de tal modo que al instalarse el liberalismo más bien perpetúa las injusticias de la sociedad e impide una redistribución de la riqueza más acorde con sus propios principios

igualitarios (“Ética y democracia”, p. 57). Y de igual manera las políticas neoliberales económicas apoyadas por la democracia pueden no contribuir a la participación política de todos. Y es que, como apunta Giusti en su segunda tesis, el liberalismo es *éticamente incestuoso*, “porque se ha acostumbrado a vivir violando los principios que le sirven de fundamento y que le dan legitimidad.” (“Ética y democracia”, p. 58). Cuando somete a una sociedad desigual y pluricultural a las reglas de funcionamiento del mercado, perpetuando las desigualdades y desarticulando la ya precaria cohesión de las diferentes comunidades culturales, el liberalismo viola sus principios *por exceso*. Y cuando se colude con tradiciones antidemocráticas como el caudillismo y el militarismo en sus reformas liberales, los viola *por defecto*.

No necesitamos mucha imaginación para detectar la inmediata relevancia de esta reflexión y el análisis al que se la somete aquí, para la situación en nuestras latitudes. Y en particular, se empeña en señalar Giusti aquí como en varios otros lugares en el libro, su pertinencia para una consideración de nuestra historia política reciente: “La política del autoritarismo fujimorista conjugaba las dos formas de incesto moral que hemos venido analizando en el liberalismo: la que deriva de los rezagos del caciquismo y la que se genera por los excesos de la política del mercado.” (“Ética y democracia”, p. 59).

Es por eso que Giusti insiste en que la ética del individualismo y la desintegración social, y por ende el carácter moralmente contradictorio del modelo neoliberal de la democracia, requiere de un modelo ético que nos permita recuperar los valores y los principios democráticos. Lo que se necesita, y esta es su tercera tesis, es una ética de la solidaridad y de la participación ciudadana para prevenir la intervención de una democracia moderna que ignore las diferencias regionales, étnicas y culturales, a favor del movimiento del mercado. Y esto implica incorporar “una *dimensión pluricultural* a la ética de la democracia solidaria” (“Ética y democracia”, p. 62), promoviendo la valorización de la propia identidad cultural y el cultivo de sus tradiciones, al mismo tiempo que se cuida de integrarlos a los desarrollos y beneficios económicos y tecnológicos que llegan de fuera.

La misma lógica del liberalismo económico tiene otros peligros para el mundo actual, como lo hace ver Giusti en *"Violencia política y globalización"*. Con la globalización los criterios de mercado se han desplegado por encima de los controles políticos de los Estado-nación, hasta instaurarse un nuevo estado natural, ahora ya de dimensiones mundiales (*"Violencia política y globalización"*, p. 124). Y al instalarse así la lógica de la racionalidad económica vuelven a aparecer las [mismas] distorsiones e injusticias que hemos visto ya, además del fenómeno de "internacionalización acelerada y caótica de las tradiciones y culturas" (*"Violencia política y globalización"*, p. 126) que terminan causando violencia política y reacciones fundamentalistas, que son expresión de "una experiencia de menosprecio y de una demanda implícita de reconocimiento" (*"Violencia política y globalización"*, p. 130) por parte de las comunidades afectadas.

Para Giusti el significado moral de la violencia política, se actualiza en el paradigma del reconocimiento, aunque invertido; es decir, cambia la dirección de su imperativo, de *reconocer* a la demanda de *ser reconocido*. Y entonces "no puede haber una solución al problema de la violencia política", como escribe el autor, "si no se reconocen y se sopesan en su verdadera dimensión las causas que la producen, y si no se brinda una satisfacción genuina a la demanda de reconocimiento implícita en la protesta." (*"Violencia política y globalización"*, p. 131).

El problema de fondo es el mismo que Giusti diagnosticara con relación al modelo normativo liberal de la democracia, es decir su desconexión del contexto concreto de las sociedades, lo cual explica que la injusta situación *de facto* del llamado orden internacional se adhiera a "la insólita suposición de que ese orden debe ser considerado *de iure* como necesario" (*"Violencia política y globalización"*, p. 133). Lo que se necesitaría es replantear las condiciones básicas en que se lleva a cabo la relación entre las culturas "en lugar de hacerle el juego al fundamentalismo combatiéndolo con la prepotencia de las armas y la arrogancia de la superioridad ideológica." (*"Violencia política y globalización"*, p. 129)

Así como la democracia de signo liberal puede legitimar la desigualdad, Giusti arguye en *"Pobreza, igualdad y derechos humanos"* que tam-

bién lo puede hacer la concepción de los derechos humanos, en la medida en que es tributaria de una tradición en la que por evitar cualquier distorsión de la definición de la libertad individual se constituye siempre en condiciones solo ideales (“Pobreza, igualdad y derechos humanos”, p. 138). Y es que ello permite interpretar las desigualdades reales como atribuibles a la responsabilidad de los individuos y no a un equívoco del propio modelo, que se remonta hasta los propios orígenes del pensamiento político moderno. Y es que Locke, de donde parte esta tradición, vincula la libertad y la igualdad a la noción del trabajo, de tal modo que nuestra igualdad equivale al libre acceso al despliegue de nuestras capacidades. Y ello es perfectamente compatible con la pobreza, pues quien accede a una mayor cantidad de bienes lo hace porque ha trabajado más, y quien carece de bienes lo debe a que no ha trabajado lo suficiente (“Pobreza, igualdad y derechos humanos”, p. 140). Ello ignora que en la vida real puede haber un abismo enorme entre individuos que está determinado desde el inicio a partir de condiciones que anteceden a la institución de la libertad. Así, concluye Giusti, la moneda de los derechos humanos tiene dos caras y el surgimiento, persistencia y mantenimiento de la pobreza mundial son una demostración de la desigualdad y la injusticia que reinan en el mundo y que ellos encubren, “pese a que no pocos defensores de los derechos humanos se empeñen en creer y hacernos creer lo contrario.” (“Pobreza, igualdad y derechos humanos”, p. 144).

Más allá de ello, podríamos incluso argumentar que la pobreza en el mundo ha sido producto de la acumulación originaria y de una igualmente originaria relación de desigualdad y de poder (“Pobreza, igualdad y derechos humanos”, p. 143) y, en ese sentido, es injusto el orden institucional contemporáneo a nivel internacional, el cual contribuye a mantener inalterada y sin solución la situación de pobreza extrema de amplísimos sectores de la población mundial. Giusti observa que hay una inadecuación esencial ente la naturaleza internacional de los problemas que genera la globalización y la forma regionalista de hacerles frente por lo que se hace necesario dar un paso hacia un “estado civil” o un estado de derecho verdaderamente internacional “en el que se dé una solución política adecuada a los inmensos problemas sociales y económicos que la globalización, si bien no ha creado, al menos ha contribuido a agudizar.” (“Salvajes y demonios”, p. 153).

### III. REIVINDICACIÓN O GRATITUD

Es esencial, para la alternativa que nos presenta Giusti a la situación contradictoria del ideal liberal, la transformación de la concepción hobessiana del estado natural que efectúa Hegel cuando interpreta la lucha por el reconocimiento como la búsqueda de un entendimiento recíproco y no simplemente como "prolongación del individualismo en la confrontación de intereses." ("Reconocimiento y Gratitud". El "itinerario" de Paul Ricoeur, p. 229). Y es justo en este momento de la concepción del reconocimiento que se desarrolla el debate. En particular, es aquí que Ricoeur ataca una concepción del reconocimiento como la de Honneth, que considera demasiado dependiente de un modelo reivindicativo de reciprocidad y determinada por la lógica de la insatisfacción y del victimismo. Ricoeur pareciera acusar a Honneth de proponer una concepción ilustrada del reconocimiento "que no es capaz de decir cuáles son las razones por las cuales tiene sentido, en última instancia, reconocer o ser reconocido, y se limitase a reproducir una y otra vez la lógica reivindicativa de la justicia" ("Reconocimiento y Gratitud". El "itinerario" de Paul Ricoeur, p. 228). Obviamente el interés de Ricoeur es evitar que la apelación a la concepción del reconocimiento prepare el terreno o se haga compatible con el maniqueísmo que engendra los enfrentamientos violentos del terrorismo fundamentalista que, como observa Giusti, ocurren tanto desde el lado de oriente como de occidente ("Violencia política y globalización", p. 127). Ricoeur quiere contraponerle a este modelo reivindicativo de la lucha por el reconocimiento de Honneth un ideal moral de reconocimiento "más propositivo, más generoso" ("Reconocimiento y Gratitud". El "itinerario" de Paul Ricoeur, p. 227), en la que se reemplaza el concepto de reconocimiento basado en la lucha por la reciprocidad con el concepto de reconocimiento basado en la búsqueda de la paz. Se defiende así un reconocimiento *mutuo*, no uno meramente recíproco ("Reconocimiento y Gratitud". El "itinerario" de Paul Ricoeur, p. 232), que Ricoeur vincula con el *ágape*, proponiendo así lo que podría denominarse una "ética de la gratitud".

La crítica de Ricoeur a Honneth se le hace a Giusti apresurada ("simplificadora e interesada" es como la caracteriza), pues le parece que

Honneth, en contra de lo que dice Ricoeur, sí concibe el proceso del reconocimiento de una manera más propositiva, al seguir el modelo de las determinaciones de la libertad, “de modo que también él postula la existencia de una perspectiva positiva, normativa, frente a la cual y solo frente a la cual, la lucha adquiere un sentido” (“Reconocimiento y Gratitud”. El “itinerario” de Paul Ricoeur, p. 235). Pero más allá de ello el ideal positivo de vida moral que propone Ricoeur, basado en la experiencia de la gratitud, le parece a Giusti insuficiente en una sociedad como la contemporánea, ya que “la concepción del ágape como experiencia pacífica de reconocimiento mutuo es privativa de un *ethos* muy específico, que, si bien puede tener sentido y nobleza, compite con otros en el seno de una sociedad compleja y pluralista” (“Reconocimiento y Gratitud”. El “itinerario” de Paul Ricoeur, p. 235). Y más allá de no ser vinculante este modelo, apunta Giusti, puede terminar por exigir de los individuos acciones o prestaciones que pudieran vulnerar su libertad o la igualdad de sus oportunidades; “se expone, en otras palabras, al peligro de atentar contra la reciprocidad” (“Reconocimiento y Gratitud”. El “itinerario” de Paul Ricoeur, p. 236)

#### IV. EL CULTIVO DE LA HUMANIDAD

Detrás de la propuesta sustantiva de Giusti, es necesario reconocer su convicción subyacente en la necesidad de un cambio de sensibilidad. No es de sorprender entonces que encuentre “interesante”, “original” e “iluminadora” la interpretación que hace Honneth del método de Hegel como un método terapéutico en el sentido de Wittgenstein, es decir un método que busca ocasionar un cambio de perspectiva para solucionar nuestros padecimientos (“Padecer de indeterminación”. Axel Honneth sobre Hegel, p. 240).

Es así que en “*El cultivo de las humanidades*”, en lo que constituye la sección dedicada al soñado bien del libro, Giusti hace una apología de la sensibilidad humanista, necesaria para instaurar un modelo de reconocimiento, al mismo tiempo que ataca o intenta complementar la tradición moderna ilustrada con una atención o amplificación de la concepción de razón que ahí se instaura. Rastreando el sentido de la palabra

“humanitatis”, humanidad, hasta Cicerón, donde “la palabra aparece directamente vinculada a la experiencia amarga del terror, de la transgresión de las normas de la convivencia y el respeto del otro.” (“El cultivo de las humanidades”, p. 76), apunta a la necesidad de “preservar el sentido de la humanidad frente a la barbarie” (“El cultivo de las humanidades”, p. 83) y rescatar al humanismo, resistiendo las múltiples formas de instrumentalización a las que se ve sometido en nuestra época.

Se evidencia el cultivo de una sensibilidad humanista, no solo en la obvia afición de Giusti por las etimologías (el libro comienza con una memorable exploración del término “rumor” con el que le da una profundidad estética a la idea que inspira el título y la retórica misma del libro) sino también en su propia aproximación a los temas y en el estilo de su escritura y exposición, que combina la claridad y acuidad conceptual con el uso de imágenes, reconociendo –como lo hace Platón y como lo fundamenta el mismo Giusti en sus discusiones sobre Kundera (en “*Cervantes contra Descartes*”) y Saramago (en “*Rumor platónico*”)–la necesidad de complementar a la racionalidad con la literatura y el arte. “Si Descartes se propone reconstruir la unidad del mundo [...] a partir del sujeto racional, si cree poder diseñar un modelo de civilización que ejerza un control uniformizado de la naturaleza y la sociedad, Cervantes, en cambio, inventa un arte narrativo capaz de mostrarnos la ambigüedad, la relatividad, la exuberancia de las verdades humanas” (“*Cervantes contra Descartes*”, pp. 91-2). Y es que en esa apelación aumenta nuestro registro conceptual y nuestra capacidad imaginativa. Así a la búsqueda de una certeza absoluta, la novela cervantina opone como única certeza “la sabiduría de la incertidumbre” (“*Cervantes contra Descartes*”, p. 92), que es como la sabiduría de la pluralidad, o como la mirada del reconocimiento frente a las imprevisibles variaciones que puede tener el ser humano y la naturaleza misma.

Contra el reduccionismo uniformizante, contra la pretensión reduccionista y uniformadora de hallar un lenguaje único integrador de toda la realidad, la novela (y podríamos agregar: las imágenes, los ejemplos concretos, etc.) “elude siempre ese peligro y muestra, por el contrario, que las vidas y las cosas son más complejas, que en el mundo hay



múltiples destinos que no se dejan atrapar por la lógica moralizante del fanatismo científico o político” (“Cervantes contra Descartes”, p. 92). Por eso, como escribe Giusti, “para hablar de las cosas más importantes de la vida es necesario crear ficciones, dejar que las palabras ordenen ellas el mundo a su manera. Y esto se ha vuelto mucho más claro desde que la modernidad ha quebrado la unidad de la ciencia y el arte” (“Rumor platónico”, p. 104).

Esa misma sensibilidad se hace evidente en un detalle al parecer extrínseco pero que, por ello mismo, me parece digno de mención –y con esta observación quisiera terminar esta reseña de un libro rico en matices y sugerencias más allá de lo que se ha podido indicar aquí. Me refiero al hermoso y sofisticado diseño de la cubierta del libro, que agrega a los conceptos escritos en sus páginas y a las imágenes descritas por esas palabras, una imagen para el ojo, para el tacto, para los sentidos, y recurre así a otro registro –como, según Kundera, lo hace posible Cervantes con la novela en la tradición cartesiana–para alistar a la imaginación y continuar enriqueciendo las ideas que se han articulado y elaborado tan lúcidamente en estos ensayos.



*El texto de Mario Montalbetti* fue leído por éste en la presentación de su último poemario: *8 cuartetos contra el caballo de paso peruano*. (Álbum del Universo Bakterial, Lima, 2008). Tanto éste como aquél motivaron el ensayo de la teórica literaria SUSANA REISZ, quien está pasando parte de su sabático en Lima. El científico social ANÍBAL QUIJANO sumó recientemente un nuevo doctorado honoris causa a sus distinciones académicas, esta vez de la Universidad Ricardo Palma, de Lima.

*El trabajo del cineasta* JOSÉ CARLOS HUAYHUACA forma parte de un conjunto de ensayos por publicar: *Del libro a la pantalla. Relaciones del cine y la literatura*. FERNANDO IWASAKI ganó en España el X Premio Algaba de Ensayo con su libro *rePublicanos. Cuando dejamos de ser realistas*. (Algaba Editorial, 2008).

*Gustavo Faverón* viene de publicar, en coautoría con Edmundo Paz Soldán, *Bolaño salvaje: el escritor ante la crítica*. (Barcelona, 2008). Es profesor en Bowdoin College y ha escrito una primera novela próxima a aparecer: *El anticuario*. Conduce el blog literario Puen-te aéreo. El año pasado el grupo de teatro Yuyachkani estrenó en Lima *El último ensayo*, cuyos textos fueron escritos por PETER ELMORE, quien tiene un libro de notas, artículos y ensayos sobre literatura próximo a ver la luz: *La estación de los encuentros*.

El cuento de FERNANDO AMPUERO forma parte de un libro en proceso concebido como un gran mosaico de historias sobre la Lima de estos tiempos.

*El ensayo de Alonso Toledo* es parte de un proyecto mayor titulado *Thought Experiments in Space* que viene desarrollando con su esposa, la escritora MÓNICA BELEVAN, colaboradora habitual de esta revista. Toledo ganó el Premio Rafael Marquina Bueno en la XII Bienal Nacional de Arquitectura con el proyecto “Necrópolis urbana”, que fue también exhibido en Glasgow con ocasión del certamen Archiprix International 2005: The World’s Best Graduation Projects.

*En Madrid*, editada por Rubi Carreño Bolívar, acaba de salir una compilación de estudios sobre la obra de DIAMELA ELTIT, con este título: *Diamela Eltit: redes locales, redes globales* (Iberoamericana, 2009). El texto suyo que publicamos lo leyó en el homenaje a Julio Ortega que tuvo lugar en la última Feria Internacional del Libro celebrada en Lima. *La recuperación del sentido. Ensayos sobre Wittgenstein, la filosofía y lo trascendente* (Editorial Equinoccio. Universidad Simón Bolívar, Caracas) es el título de la última obra publicada por VÍCTOR J. KREBS, quien actualmente escribe un libro sobre cine y filosofía.

*Sobre el reciente libro* de poemas de MAGDALENA CHOCANO escribe en este número JOSÉ IGNACIO PADILLA, quien viene de doctorarse en literatura por la Universidad de Princeton. Padilla fundó y dirigió la revista *more ferarum. Una morada tras los reinos*, poemario de DENISSE VEGA FARFÁN, obtuvo el Premio Poesía Joven del Perú 2008, otorgado por la Universidad César Vallejo. La poeta y guionista GIOVANNA POLLAROLO publicó el año pasado la novela *Dos veces por semana* (Lima, Alfaguara).

*De Miguel Giusti* la Universidad Católica del Perú, de la cual es profesor en la especialidad de filosofía, ha publicado *El soñado bien, el mal presente. Rumores de la ética* (Lima, 2008). La reseña de la novela de E. J. Huarag, escrita por la profesora TERESA ARAUJO, ha sido traducida de *Intermedias*, edição 9, año V, febrero, 2009, revista de la Universidad Católica de Sao Paulo.

*Los dibujos del poeta* ALEJANDRO ROMUALDO (1926-2008) fueron tomados de la revista *Cultura Peruana*, Vol. XVII, Nº 112, Oct., 1957. Sobre REGINA APRIJASKIS, ROSSELLA DI PAOLO y LUIS HERNÁN CASTAÑEDA, véase nuestro número 52.





Fundación  
Banco Continental

# Leer sin comprender, tan grave como no saber leer.

En la Fundación BBVA Banco Continental,  
hemos desarrollado un programa para mejorar la  
comprensión de lectura de miles de niños en el Perú.



adelante.

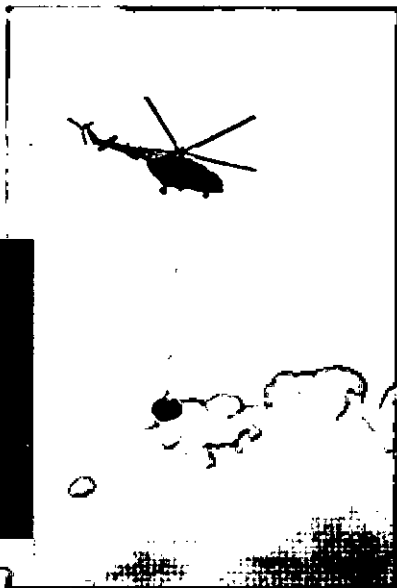
UNMSM

# 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
- Construcción
- 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 desenvolvemos 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](mailto:helisur@helisur.com.pe)

[www.helisur.com.pe](http://www.helisur.com.pe)

# Responsabilidad

es estar juntos en la educación de tus hijos  
al usar las nuevas tecnologías



Progreso  
responsable

Telefónica y la Universidad de Navarra, a través del proyecto Generaciones Interactivas, han realizado más de 80.000 encuestas en Latinoamérica, para conocer los hábitos de uso de los menores frente al Internet, la TV y los teléfonos celulares.

El estudio ha comprobado el gran potencial de desarrollo de nuestros niños y jóvenes usando nuevas tecnologías y sugiere algunas sencillas pautas:

- Mayor conocimiento de padres y profesores en el uso de las tecnologías.
- Más información sobre qué hacen o qué ven nuestros hijos en las pantallas.
- Evaluación del uso de filtros para restringir el acceso a contenidos en la red y en la TV.



**Porque usar bien la tecnología es disfrutarla mejor.**

Para mayor información ingresa a [www.educared.pe/generacionesinteractivas](http://www.educared.pe/generacionesinteractivas)

**UNMSM**

[www.telefonica.com.pe](http://www.telefonica.com.pe)



## Potencia tu carrera estés donde estés

La USMP Virtual te ofrece la posibilidad de seguir desarrollándote profesionalmente a través de cursos diseñados para competir en el exigente mundo laboral actual, con horarios flexibles y una plataforma tecnológica sencilla e intuitiva, enfocada en el alumno.

### DOCTORADOS

- > Relaciones Públicas
- > Turismo

### MAESTRÍAS

- > Gobernabilidad [NUEVA]
- > Marketing Turístico y Hotelero
- > Psicología
- > Relaciones Públicas
- > Salud Sexual y Reproductiva

### DIPLOMADOS

- > Evaluación, Acreditación y Certificación en Instituciones Educativas
- > Gestión de la Calidad Empresarial e Instituciones Educativas
- > Gestión de Empresa
- > Gestión del Riesgo y Administración de la Calidad

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



000000302652

> Informes:

[www.usmpvirtual.edu.pe](http://www.usmpvirtual.edu.pe)



**USMP**  
UNIVERSIDAD DE  
SAN MARTÍN DE PORRES

UNIVERSIDAD  
VIRTUAL