

# hueso húmero 67

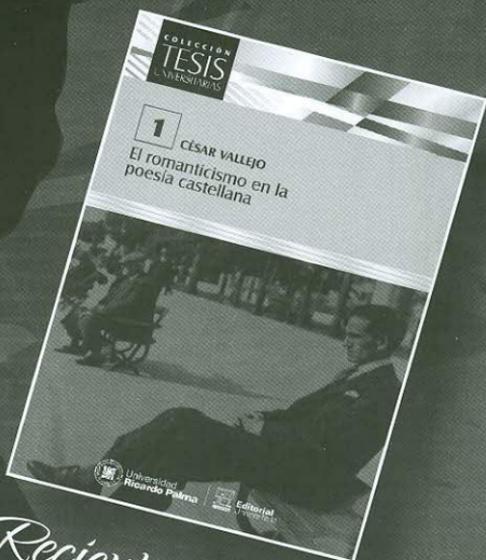
FERNANDO LA ROSA / CARLOS YUSHIMITO / CARLOS LÓPEZ DE-  
GREGORI / RODRIGO QUIJANO / ODI GONZALES / RENÁN CLAU-  
DIO VALDIVIEZO / CAMILO TORRES / GUSTAVO BUNTINX / MA-  
RIO PERA / GINO LUQUE / MIRKO LAUER / MATEO DÍAZ  
CHOZA / CÉSAR GONZÁLEZ NAVARRETE / MIJAIL MITROVIC /  
MARIO MONTALBETTI / JORGE WIESSE / FRANCISCO TUMI  
/ JOSÉ IGNACIO LÓPEZ SORIA / DANIEL ARENAS /



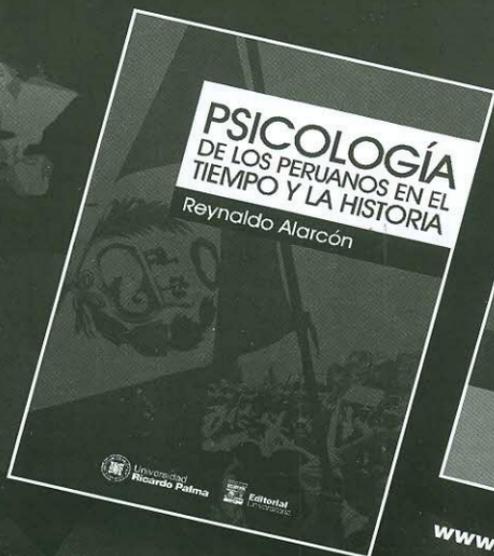
UNMSM



Universidad  
**Ricardo Palma**



*Recientes publicaciones*



[www.urp.edu.pe](http://www.urp.edu.pe)



**Editorial  
Universitaria**

De venta en:

**Campus URP**

Av. Benavides 5440, Surco

T. 708-0000 Anexo: 8005, 8009, 8010

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

**Centro Cultural  
"Ccori Wasi"**

Av. Arequipa 5198, Miraflores

T. 445-3578

*También ventas en las principales librerías de Lima y provincia*

# hueso húmero

No. 67

julio

2017

## SUMARIO

VIDA Y FOTOGRAFÍA. Conversación con Fernando La Rosa	3
CARLOS YUSHIMITO / <i>De La fragilidad de las criaturas aladas</i>	11
CARLOS LÓPEZ DEGREGORI / <i>De A mano umbría</i>	20
RODRIGO QUIJANO / Juan Javier Salazar. La realidad entera está en llamas	24
ODI GONZALES / Tres poemas	37
RENÁN CLAUDIO VALDIVIEZO / Los viejos problemas de los "nuevos" intelectuales. Sobre la hegemonía de los estudios culturales en el Perú	46
CAMILO TORRES / La flor azul	62
GUSTAVO BUNTINX / Autotransformaciones en la escritura de Juan Acha	68
MARIO PERA / <i>De Habrá fuego cayendo a nuestro alrededor</i>	75
GINO LUQUE / La escena teatral peruana actual	81
MIRKO LAUER / Cinco poemas	94
MATEO DÍAZ CHOZA / El repliegue de la crítica	105

## EN LA MASMÉDULA

CÉSAR GONZÁLEZ NAVARRETE / Reducto N°2, 1881	114
MIJAIL MITROVIC / Groy y las vanguardias. Sobre la no muerte del autor	122
MIRKO LAUER / Kuélap / Machu Picchu. Comparaciones	127
RODRIGO QUIJANO / A quien pueda interesar	134

## LIBROS

MARIO MONTALBETTI / Elegía del lactante difunto	137
/ El doblez del sujeto	142
JORGE WIESSE / El inmenso edificio del recuerdo	144
FRANCISCO TUMI / Discurso sobre el estar	148
JOSÉ IGNACIO LÓPEZ SORIA / Las moradas peruanas del arte "moderno"	151
DANIEL ARENAS / Travesuras y miserias en la edad de oro	159

En este número 164

TAPA: Pieza cerámica de Juan Javier Salazar. Fotografía de Natalia Iguíñiz.

VIÑETAS: Fernando La Rosa

UNMSM

# hueso húmero

es una revista de artes y letras que publican

*Francisco Campodónico F. Editor (†)*

y

*Mosca Azul Editores*

## DIRECCIÓN

MIRKO LAUER Y ABELARDO OQUENDO

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

Lay-out: Jesús Ruiz Durand. Producción gráfica: IKONO S.A. Lima-Perú

Edificio Los Sauces Dep 1503 Residencial San Felipe, Jesús María, Lima

ikonos@terra.com.pe

ISSN 1609-0698

LA REVISTA NO DEVOLVERÁ TEXTOS NO SOLICITADOS NI MANTENDRÁ CORRESPONDENCIA SOBRE ELLOS

PRECIO DEL EJEMPLAR EN EL EXTERIOR

US\$ 20.00 VÍA AÉREA

## VIDA Y FOTOGRAFÍA / Conversación con Fernando La Rosa

*Hueso Húmero: ¿Empezamos recordando el café Viena de la calle Ocoña?*

Fernando La Rosa:

**P**ara mí era una especie de conexión con un mundo de poetas, escritores, y en esa medida una manera de “estar cerca de”. Cuando empecé a frecuentarlo ya conocía a varios de los personajes del café. Por ejemplo, al cineasta Armando Robles Godoy. Lo saludaba, conversaba cinco minutos, luego pasaba a otra mesa. Otros conocidos eran los poetas Arturo Corcuera o Yuri Kun, y de este último me volví muy amigo. Era un húngaro, estafalario, una persona de grandes emociones, que había leído mucho y que me pasó muchos libros que yo “tenía que leer”.

Es la época en que quería escribir una novela, que de hecho terminé escribiendo. Acababa de volver luego de una estadía de dos años en Machacamarca, una comunidad indígena del Cusco, donde mi pareja fue Anita Alarco, la hija de Luis Felipe. Era un gran amor de mi vida en esa época, y yo malogré la relación de puro inseguro.

Mi viaje a la zona del Cusco fue por una conexión con Cooperación Popular, el programa de ayuda social del gobierno de Fernando Belaúnde. Recibía un poquito de plata para vivir en esa comunidad. Allí enseñaba en una escuelita, porque el profesor no venía nunca. Los chiquitos estaban allí con su maletitas, y lo que tenía que enseñarles era súper elemental. Todo era tristísimo. Hacíamos las vocales, el perro, el gato. En uno de los viajes a la ciudad conocí a Manuel Scorza, entonces un intelectual peruano de peso, y le conté que estaba en Machacamarca, a pocos kilómetros de Tinta. “Me estoy yendo a Tinta”, me dijo. “Vente conmigo.” Acepté, y entonces me dijo que la cosa era recorrer parte de la ruta de Túpac Amaru. Llegamos a Tinta, cruzamos la apacheta caminando. Allí Scorza alquiló dos caballos, y nos fuimos a Sangarará,

Con Fernando La Rosa

donde empezó la rebelión. Fue un viaje importante para mí, extraordinario por todo lo que aprendí entonces. Nos hicimos muy amigos, y por él luego conocí a sus amigos de Lima.

HH: *¿Y la novela que escribías por ese tiempo?*

FLR: Fue en Cusco que empecé a escribir la novela. El tema era básicamente la pérdida de esta mujer, mi pareja. Empieza en el Cusco, con un *burro de espaldas revolcándose en la arena*. Escribí 500 páginas, y ya no recuerdo el título con el que trabajaba. La terminé en Lima, donde Eduardo Mazzini me había prestado una casa desocupada de su familia en La Punta, al extremo de Cantolao.

HH: *¿Fue por entonces que conociste al narrador argentino Néstor Sánchez?*

FLR: Sí. Lo traje a Lima Julio Ortega, para que diera unas charlas en el Instituto Cultura y Libertad. Asistí y me parecieron extraordinarias. Ya había escrito *Nosotros dos*, *Cómico de la lengua*, *Siberia Blues* y alguna más. Él es quien leyó partes de la novela y me dijo: "Mira, Fernando, aquí hay cosas y a la vez no hay nada. Tienes que olvidarte de esta historia. Bótala y empieza de nuevo". En efecto la novela era como un vómito. Entonces fui y quemé el manuscrito. Fue un error. Néstor dijo que él no había pedido que la quemé.

HH: *¿Poesía?*

FLR: Hice algunos textos. Pero nunca he tenido una síntesis poética. Me desbordaba. Los dejaba. Al final me interesaban más los ensayos. Cuando salí de mi casa a los 16 años, mi mamá me dio los ensayos de Michel de Montaigne, que fueron la gran inspiración de mi vida. Mi madre fue la que me dio la sensibilidad artística, digamos. Ella escuchaba música clásica, leía, me hacía leer a mí. Mi padre era un desastre. Nunca regresé a esa casa. Pasé a trabajar de auxiliar de contabilidad en Cosmana, donde el director era un arequipeño, Oscar Heineberg, a quien conocía de Arequipa. Mi novela *El camino del mono* relata un poco esa parte de mi historia. Tiempos de una gran soledad. Vivía en la calle Alejandro Tirado, en Santa Beatriz; un amigo lo alquiló a su nombre y mi responsabilidad era pagar. Además me cachueleé vendiendo enciclopedias, lo cual fue una educación sentimental, por lo duro que era vender libros en la ciudad.

HH: *Pero con los años desarrollaste un arte para conseguir pequeños domicilios bonitos, románticos, bien ubicados. Por ejemplo, un departamento de segundo piso que tuviste en El Olivar. ¿Cuál era el secreto?*

FLR: No sé, realmente. Básicamente consistía en dar vueltas por el

barrio donde quería vivir. En el caso del Olivar logré conocer a una persona que vivía en ese edificio, y fue ella la que me dijo que tenía una amiga que vivía allí, y que se iba a ir.

*HH: ¿Hasta qué momento sentiste que lo tuyo era solo escribir?*

FLR: Siempre sentí que quería escribir, no una carrera en las letras. Pero mis intereses se ampliaron cuando entré a la Escuela de Bellas Artes, donde conocí a Jesús Ruiz Durand. Parece un cambio abrupto, pero ya me gustaba el arte en general, iba a exposiciones, iba al Instituto de Arte Contemporáneo, que estaba precisamente al lado del café Viena, ya me gustaban mucho las imágenes. No podía entrar a la universidad porque al irme de la casa paterna, no había terminado el quinto de secundaria. Terminé comprando un certificado, y descubrí que era más fácil entrar a Bellas Artes que a otros lugares. Ruiz Durand nos daba unas charlas informales, a jóvenes como Emilio Hernández o José Tang. Recuerdo que nos mostró una suerte de documental que estaba haciendo con fotografías de casas en el Rímac. Todo eso me interesó y me hizo ver algo. Esa fue mi primera experiencia con lo visual. El entusiasmo fue suficientemente intenso y duró lo suficiente como para que yo comprara una cámara y comenzara a tomar fotos. Mi primera cámara: Leica F2, de 35mm.

*HH: Un tiempo fuiste gurdjieffiano, ¿cómo así?*

FLR: Yo venía de una vida desordenada, en la que no había una estructura normal, digamos. No soy ni nunca he sido un tipo religioso, pero en ese tiempo está buscando algo así como una ritualidad. Entonces encontré gente como mi amigo Carlos Velaochaga, que estaba ya dedicado al trabajo gurdjieffiano, y sus argumentos me interesaron. Las conversaciones con él y otros me llevaron allí, donde me mantuve tres años. Lo dejé porque me disgustaba una suerte de endiosamiento del creador de la disciplina. Por eso me comencé a alejar.

Minor White, un fotógrafo que luego fue importante en mi vida, estaba conectado con el grupo de Gurdjieff, pero al inicio yo no lo sabía. Conocí la obra de White junto con Billy Hare, a través de *Camera*, una revista suiza, que le había publicado un portafolio con fotografías de Oregón. Eran bellas imágenes que me tocaron mucho, porque era un trabajo muy poético. Entonces le escribí una carta, donde le dije que estaba dedicado a la fotografía y buscando orientación. Me respondió que el 15 de julio llegaba a Lima. Recién allí me enteré de la conexión con Gurdjieff, que era lo que lo conectaba con Lima. Cuando lo fui a buscar al aeropuerto no había visto una foto de él en directo.

Me encontré con una especie de Lee Marvin después de una gran tranca. Era un gay de armario. En ese encuentro me invitó a participar en un taller de fotografía en los Estados Unidos.

Cuando llegue allá, a MIT, en Boston, descubrí que este señor tenía más interés en promover las ideas de Gurdjieff y los vuelos esotéricos, que en la fotografía, a pesar de que sus imágenes eran metafóricas. Estaba rodeado de fotógrafos que eran buenísimos, a mi modo de ver, todos dedicados a buscar el *qué*, pero yo estaba dedicado a buscar el *cómo*. Para eso no encontré ayuda en Minor. Pero aprendí una cosa de cada uno de los alumnos que me rodeaban, todos con una técnica impecable. Recuerdo del grupo a David Ulrich, que exhibió más tarde en Secuencia. Allí, en Boston, entendí que me estaba convirtiendo en un fotógrafo profesional. Pero aun así, la experiencia fue decepcionante y me costó un montón de plata. Partí con una cámara de 4 por 5 pulgadas.

HH: *¿Volviste a Lima?*

FLR: No directamente. Empecé a sentir que podía partir hacia cualquier lado, hacer cualquier cosa, y el Perú no era una opción tan fuerte. Me pasaba los días buscando una indicación, que alguien me diga a dónde debía ir. Hasta que caminando por el campus de MIT vi escrita sobre el concreto de la vereda la palabra 'Caracas'. Me compré un pasaje y partí a Caracas. Me quedé tres días, tomé café, miré, y partí hacia Lima. Cuando llegué me encontré con mucho trabajo en la fotografía, pues ya antes de irme había estado haciendo trabajos comerciales para empresas, como D'Onofrio, e instituciones, como el Ejército Peruano, y a la vuelta empecé a dar clases en el Campo Abierto, de la calle Bellavista. Hablé con un señor Sarria, que me prestó un local. Allí fueron mis alumnos Javier Silva, Carlos Montenegro.

HH: *¿Y cómo fue tu aprendizaje fotográfico antes de que partieras a Boston?*

FLR: No había, y ese fue el drama. No había información y los que la tenían no querían darla. Los fotógrafos más establecidos como Baldomero Pestana o José Casals no tenían interés por enseñar. Alguna vez le pedí a Casals que me enseñara su laboratorio. Nunca lo conocí. Cuando le preguntaba algo me daba unas respuestas tan elípticas que yo me perdía. Pestana era muy retraído. Pero también estaba Werner Braun, un fotógrafo del diario *Correo*, que sí me ayudó, me enseñó su laboratorio, que era horrible, pero era un laboratorio. Quizás eso me llevó a querer que todo el mundo aprendiera. En ese tiempo me comunicaba con Billy Hare e intercambiábamos aprendizajes. Pero

entonces todavía me tenía una desconfianza extrañísima. Igual comenzamos juntos en la actividad. Otro que me ayudó mucho fue Mario Acha, una de las pocas personas que he visto leer las hojitas de instrucciones que vienen en las cajas del papel fotográfico y empezar a trabajar sin problemas. Con Acha hice una muestra en el Museo Italiano, que se llamó *Iniciación al cinematógrafo*. Construimos una cámara oscura.

HH: *¿Fotos tuyas importantes para ti en esa época?*

FLR: Recuerdo unas fotos de pescadores en una playa del sur de Lima, no me acuerdo exactamente cuál. Eran fragmentos de botes, fragmentos de la tarea pescadora. Fueron unas fotos bien poderosas para mí. No podía entender qué cosa era, pero sabía que había algo.

HH: *¿Y tu primera muestra?*

FLR: Fue una individual en la galería Forum de Miraflores, en 1975. Fue a partir de ella que puse un aviso en *El Comercio*, anunciando que en el jirón Ilo, segundo piso, iba a dar clases de fotografía. Era un departamento donde los ruidos eran atroces; en el piso de arriba unos bailarines puneños hacían pandilla. Allí tuve de alumnos a Fernando de Trazegnies; el papá y el abuelo de Natalia Majluf; vino el formidable Enrique Norman, entonces nada menos que abogado del Estudio Olaechea; los dos hermanos Cunningham; Carlos Ferrand, el cineasta; luego Mariano Zuzunaga; Roberto Fantozzi. Las clases eran dos veces por semana y el curso duraba tres meses. Salíamos a tomar fotos juntos, regresábamos al laboratorio, revelábamos juntos. Cada uno salía con su paquete de fotos propias.

Volviendo a mi muestra en Forum, esta fue sorpresivamente exitosa, no me esperaba semejante respuesta. Allí me di cuenta de que en Lima había realmente un interés por la fotografía. La gente se me acercaba, me hablaba de las fotos, me contaba lo que estaba sintiendo. Era terapéutico. Había, por ejemplo, un grupo de ocho fotos de la misma pareja haciendo el amor, nada pornográfico. ¿Cómo llegaron? Estábamos en un bar de Boston con algunos de los fotógrafos del taller de White, tomando unas cervezas, cuando se acercó un tipo y nos dijo: “¿Ustedes son fotógrafos? Vengan a mi casa. Les voy a enseñar algo que les va a encantar y que van a poder fotografiar”. Nosotros lo seguimos como unos zombies. En su casa había una mujer, y los dos se quitaron la ropa y empezaron a tirar. El hombre nos insistió en que tomáramos fotos. Las tomamos y luego él se puso una bata y nos dijo que si las usábamos le tendríamos que pagar.

Tenía, pues, las ocho fotos de Boston. También unas fotos que tomé atravesando el desierto de Sechura. Luego las de pescadores que ya he men-

cionado. Todas más o menos de 11 por 14 pulgadas. No recuerdo cómo me fue con las ventas.

*HH: ¿Cómo nació la fotogalería Secuencia?*

FRL: Pues todos esos alumnos que había tenido se quejaban de que no había dónde exhibir o mirar fotografía. Cuando salí a buscar un sitio, los Cuningham me facilitaron uno suyo. Norman fue un ángel en lo de conseguir **donaciones y apoyo de diverso tipo**. Muchas empresas importantes donaron dinero. La primera muestra la hicimos con Aaron Siskind, la segunda fue una colectiva, la tercera no me acuerdo y la cuarta fue mía. Mi segunda individual. Yo seguía enseñando. Fue allí que conocí a Mario Montalbetti, que al inicio tenía una actitud oblicua frente a la fotografía, que en cierto modo siempre ha mantenido. Pero hice todo un trabajo de seducción, hasta que entró a formar parte de Secuencia. Después varias veces se arrepintió y reconcilió con su decisión.

*HH: En cierto modo seguías siendo esa persona que le enseñaba con el corazón a unos niñitos desvalidos en el Cusco, con sus maletines. ¿Podemos hablar de una vocación por la enseñanza? ¿Cómo se fue formando tu relación con los más jóvenes que te buscaban para aprender fotografía?*

FLR: Enseñar me gustó desde el comienzo. Mi problema a menudo fue cómo enseñar. Felizmente la fotografía tiene estos dos contextos: el aspecto de percepción, que es muy importante pero técnico, y sin el cual no puedes mostrar nada. Pero a la vez me gustaba iniciar a la gente en la fotografía, mostrarle que había allí algo que era realmente valioso. Pero insisto en que para que esa cosa valiosa pase tiene que haber una excelencia en la manufactura. Pues hay un gran placer visual en mirar texturas; si el ojo no percibe textura, se va. Los griegos creían que de los ojos salían unos tentáculos invisibles, que tocaban las cosas. Algo habrá cuando las mujeres a veces se sienten tocadas y dicen: “Deja de mirarme de esa manera”.

*HH: ¿Alumnos que recuerdes?*

FLR: Bueno, Roberto Fantozzi, Mariceci Piazza, Javier Ferrand, Carlos Montenegro, Armida Testino, Mariella Agois. Mariella llegó cargando una carterita y tuve que decirle que no cargara la cámara como cartera, porque no lo es. Ella fue para mí la gran estudiante, entregada al tema de pies y manos. Javier era intuitivo como él solo.

*HH: ¿Y tus alumnos de ahora en la universidad de Macon?*

FLR: Mis mejores alumnas son chinas. Antes eran las coreanas. Las

norteamericanas rara vez saben qué están haciendo. Lo que ha cambiado las cosas es la foto digital. Yo he empezado a enseñar de nuevo un curso de foto analógica, con ampliadora, como una manera de empezar desde cero, que es la única manera de aprender fotografía. Con la tecnología digital no puedes aprender casi nada. Los que ya saben la pueden usar, pero los que no saben son otra cosa.

*HH: Te has saltado los contenidos de la fotografía. ¿Qué hay con eso?*

FLR: Es una cuestión bien complicada para mí, y un proceso muy lento. Hay tendencias documentales, en las que Fantozzi es buenísimo. Piazza y Agois se fueron más bien hacia el lado creativo. Aunque las primeras cosas de Agois, buenísimas, fueron más bien documentales, como sus series tomadas con una cámara de juguete en la playa de Agua Dulce. Cosas de un valor visual bellissimo. Las mías han tendido a ser, como alguien dijo, deprimentes. En efecto, por buen tiempo me la pasé fotografiando las cosas más impopulares, las que todo el mundo considera feas, pero que para mí tenían un evidente valor visual.

*HH: ¿Y la fotografía en el mundo?*

FLR: Dos líneas de éxito hoy. La documental y la conceptual. Pero si uno mira las fotos conceptuales, no son tales. Simplemente son documentales con un cierto giro que se les da. Son creadores demasiado vivos, demasiado sapos, digamos. Fui a una exposición donde alguien presentaba su tesis final, que era la foto de su familia: padre, madre, hermanos, todos mirando la cámara. Me pareció una bonita foto, y luego descubrí que los fotografiados no eran una familia, habían sido juntados de la calle. Pero al final eso es lo que hace la publicidad: falsas familias, falsos niño y mamá, y así.

*HH: Tu relación con el Perú...*

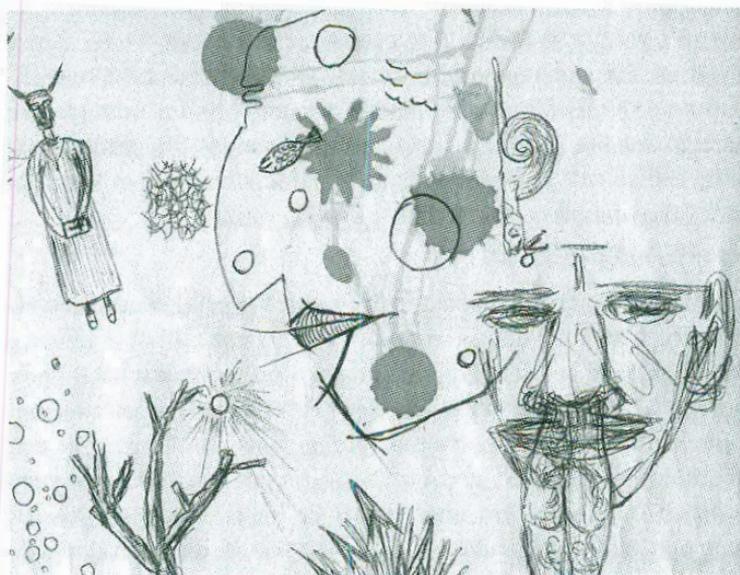
FLR: Siento una gran nostalgia por Lima, especialmente, todo el tiempo. Extraño los días nublados, como este. Son días que allá me llevan a otro lado... Hay una gran sensualidad en Lima. En un momento hace unos años compré un *ped a terre*, a ver si era posible volver de manera permanente. Pero en Macon tenemos una casa lindísima, que me encanta. Cuando ya estoy en Lima, redescubro el desorden, el caos. El trabajo que conseguí a mi vuelta era de cinco días a la semana, jornadas de más de medio día, para ganar lo que gano allá lo que gano trabajando dos días a la semana, dos horas en cada uno. Son muchos los sacrificios para solamente estar en Lima.

*HH: ¿Tus fotógrafos favoritos?*

FLR: Eugene Atget. Cada vez más ese tipo crece. Sus fotos son tan peculiares, la forma en que las toma, las perspectivas, los lentes que usaba, la luz. Hay una espiritualidad en su trabajo que no es París, es él mismo. Él hizo algo que nadie había visto. También me gustan mucho André Kertész, Edward Weston, Henri Cartier-Bresson,

HH: *¿Y de tus fotos? ¿Cuáles prefieres?*

FLR: Como ya dije, mi proceso fotográfico es lento. Y lo es porque la fotografía para mí es un aprendizaje sobre el objeto que tengo al frente. Descubrir por qué estoy interesado en él. ¿Hay algo acá? ¿O no hay nada acá? ¿Hay un problema de técnica? ¿De claridades u oscuridades? Incluso una vez tomadas, tiempo después de eso, me paso horas mirando mis fotos, y a veces eso me lleva de vuelta al laboratorio. Para mí es un proceso muy rico.



## DE LA FRAGILIDAD DE LAS CRIATURAS ALADAS / Carlos Yushimito

A veces al pellejo de la corriente lo estriaba el viento o el curso subterráneo de sus aguas. Pero nosotros, que habíamos alcanzado juntos la broza achatada de la ribera, mirábamos en silencio el prieto caudal del río dándose apenas de coletazos contra la luz rabiosa de la tarde. En esas ocasiones bajábamos a menos de treinta metros del dique en donde se balanceaba, como las piernas de una anciana, la vieja plataforma flotante. Arturo decía de esa balsa que era lo más cercano que teníamos, entre el albergue y Río Negro, a un puente; y que ese puente era, a su vez, lo más cercano que teníamos a una ciudad. En cuanto al dique, lo habían apuntalado, quién sabe cuándo, sobre dos pilotes de molle bien adentro en donde el boquete se terminaba de hundir y se afirmaba el vado. Solo había un dique parecido a este del otro margen; y más allá, la selva se entretejía curvando ondas sobre el ramaje. Desde ahí alcanzaban a verse las estribaciones de la montaña, sus bordes nubosos y el perfil aserrado de la cresta que lamía el cielo.

Vimos todavía una línea de humo meciéndose despacio detrás del bosque. De enredar aquella candela proveniente de algún muerto reciente, de los rastrojales o de los desperdicios de Padre Biedma, pensé al mirarla, ya se encargaría más tarde la lluvia.

—Quién hubiera dicho que estaría así de manso, color de tierra, tres días después —dijo Mateo Dahua.

Paralelo a la orilla nos llegaba el arranque ahogado del motor que, al intentar ser accionado por la cuerda, apenas lo hacía rumiar, caldeando el aire, pero sin llegar a encenderlo.

—No recordaba haber visto nada similar desde, por lo menos, el año ochenta y siete —dije yo.

Ninguna imagen se le arrimó a mi recuerdo, que obedecía tan solo al reflejo de recordar como lo haría un dolor o una risa.

—Desde el año ochenta y siete, por lo menos —asintió Dahua.

Y así era.

—Si hoy viniera un hombre a decirme, como si no supiera, que a dos semanas de una crecida semejante las aguas de este río estarían tan firmes y casi tan compactas como el pulso de un tipo honesto, creería que ese hombre no sería natural de aquí ni que habría vivido lo suficiente.

Mateo Dahua volvió a asentir, mordiendo el cigarrillo.

—No sería posible —su cabeza, inclinándose lenta hacia un costado, oyendo algo que solo él parecía oír.

Prendí otro cigarrillo y le hice lugar al hijo menor de Quinchori que acababa de acercarse. El sudor había penetrado las hebras de su camiseta y le marcaba charcos bajo los sobacos.

—Tú apenas recordarás la crecida del año ochenta y siete, ¿eh, Santino? —dijo Dahua.

Santino tenía la edad de mi hijo Arturo cuando lo vi aquella última tarde, empolvándose el mono gris del albergue y ayudando a este muchacho que, no solo entonces, sino también ahora, había dado muestras suficientes de ser el mismo bueno para nada que yo había visto crecer y convertirse, sin embargo, en un hombre. Los recordé, por un instante, remolcando las sogas que sujetaban el cabo de la balsa cautiva, enfangados hasta las rótulas y resoplando, abotagados y vehementes, en el corazón del caudal.

Así los recordé: como el río al borde de la tierra mojada, así mismo volvían a empujarse sobre mí, masticando con la boca abierta los rastros y los insectos muertos, como yo a mis recuerdos.

—Si para el final de este viernes conseguimos cruzar el río de nuevo —dijo Dahua—, y dura igual el resto de la semana, habremos tenido una suerte que no es propia de nosotros.

Quince minutos antes habíamos dejado las camionetas en la parte alta de la trocha; junto a ellas, a los pasajeros y, a un lado de todos, el sonido que se apretaba, resoplando, contra la carretera de San Ramón. En ocasiones todavía creíamos sentir la estructura de madera chirriando por las embestidas que les daban los pasajeros a las tolvas, donde seguramente habrían dejado de encaramarse, amortiguados por el calor.

Serían casi las dos, si no las dos, cuando miré en dirección al dique y vi a los hombres de Quinchori trajinando en el arranque del motor de la lancha. La gente de arriba pronto se empezaría a inquietar, pensé. Pronto se empezaría a impacientar esa gente que estaba arriba, Santino. *¿Qué haces tú aquí que no empiezas a mover de una vez por todas esa maldita lancha que habrás de heredar algún día de tu padre?* Eso fue lo primero que se me vino a la cabeza y lo primero que se me quedó en ella como si algo la hubiera necesitado, ese como fondo de légamo sobre el cual se empezaban a afirmar ahora los pies de esa imagen.

Allí, de pie, Santino Quinchori no parecía tener ningún apuro; vertía ese chorrito restañante, diagonal, los ojos cerrados y como metidos en ese flujo firme, mientras le asestaba con su puntería al remanso. De vez en cuando, quién sabe en qué pensamientos, en qué ideas, arrugaba la frente, y otra vez lo escuchábamos susurrar metiéndose en el contacto de los líquidos que se confundían. Lo sentíamos estallar sobre las ramas desgajadas y tamborilear el vibrante y sosegado cauce.

Santino terminó de escalarse la cremallera y limpió sus manos sucias con el rastro de la bayeta.

Luego preguntó si veníamos.

—Escuché que anduvo malo la semana pasada —le respondí.

Ahora el viejo Oswaldo estaba nuevamente tal como yo recordaba haberlo visto cuando crucé con Arturo dos años antes, sentado sobre un taburete de piel sin lijar, opaco y ocre como el limpio y brillante hueso de un pájaro.

—Durante una semana entera sintió que se moría —dijo Santino—. Pero el viejo se cura a solas con su lengua, como los gatos.

Mateo Dahua se echó a reír haciendo un ruidito raro, como si hipara o se tragara la risa.

Después miré otra vez el temblor del follaje, y los reflejos del atardecer parecían también bregar por no quedarse atrapados en ese caudal de la risa. Tiempo atrás yo había sentido que era capaz de conocer al río, de anticiparlo, de llegar a sentir frente a él algo apenas diferente a la humildad.

—Hace tres días, aunque hubieras querido, no habrías podido cruzar —dijo Santino.

Las aguas, oscuras y vacilantes, se encrespaban suavemente sobre las vértebras del río.

—Pero vas a poder ahora.

—Igualito que en el ochenta y siete —movió la cabeza, Dahua—. Pero tú no habías nacido entonces, Santino.

Moví la cabeza pensando que tenía razón; que el río me dejaría cruzar el mes entero si así quería. Saber que puedes seguir haciendo a mi edad el camino por voluntad propia y no por los caprichos de la tierra te convierte en un animal estúpido y orgulloso. Apenas diecisiete días antes yo me habría atrevido a decir que no cruzaría; pero la crecida, que había llegado a tragarse una balsa cautiva en el interior de la cuenca, se había ahuecado ahora por alguna parte. En Río Negro casi no habíamos sentido la subida del caudal; en Concepción, en la parte baja, donde estaban el mercado y el coliseo había incluso causado algunas inundaciones. Pero ahora Santino nos decía que allá, en Pangoa, no habían podido trabajar siete días seguidos. Y que apenas había dormido esos tres días a causa de las inundaciones, mientras mordía el fruto blanco de una carambola y tiraba después sus cáscaras a la boca de la corriente. Casi no había podido dormir, volvió a decir, y yo a mirar entre los reflejos del agua un perfil parecido al de mi hijo.

—¿Y tú?

—Vivo por la comisaría —le respondí—. Allá no llega el agua. Deberías saberlo.

Santino chasqueó la lengua. Removió de su bolsillo un recorte de periódico, y de los últimos repliegues de este rescató otra carambola, rugosa y simétrica, como una estrella o un par de labios unidos en cuya dócil pulpa volvió a hundirse. En realidad, él quería saber otra cosa, pero eso yo no podía saberlo.

—Me han dicho que te vas a meter adentro —dijo al fin.

—¿A dónde? —respondí.

—Al albergue, gringo, ¿dónde más?

—No sabía que ahora te dedicaras a recordarle la agenda a los viejos de este pueblo, Santino.

—¿Dos semanas? —dijo sin escucharme.

—Puede que una.

Tenía el cigarrillo replegándose, ladeado casi del todo, sobre la línea de la boca. La coronilla roja del tabaco, comiéndose la candela, se deshacía en aplicadas volutas de humo que luego iban a enredársele al aire. Al rato las

veíamos crecer a solas, recogién dose sobre el contraste de las aguas prietas. Con las sandalias, Santino iba pisando despacio el vado lodoso, su piel cubierta por una costra ploma parecida a la arcilla. Escupió algo que parecía un resto de fruta y respiró, fuerte, hasta cerrar los ojos. Apartaba con la mano libre una confusión de insectos que aleteaba ciegamente sobre el estanco rígido de las raíces muertas.

—Debe pagarte bien —añadió.

Tiré una colilla al suelo y la aplasté de inmediato con el talón de la bota.

—Lo de siempre —respondí.

Su quijada se había quedado alargada en dirección a la cuesta, esperando, tal vez, a que yo lo oyera. Nuevamente estaba ahí su voz ocupando el lugar de la mía; el sudor lamiéndole la piel y sacándole un lustre húmedo y culpable, como el que se le roba al cuero por la constancia del deseo o por la acción misma del deseo. Miraba, con pulcritud semejante, la pendiente hacia donde la trocha, ahora pelada al bajial, se extendía detrás de nuestras camionetas: dos pequeños, sucesivos destellos metálicos que parpadeaban.

*¿Qué habría oído decir, Santino?*

Dije, preguntándole:

—¿No querrás venirte al albergue, Santino?

Un resquicio de oro falso se dividió entre sus dientes; luego me miró descubriendo la lengua, y el guiño raudo del brillo se apagó incluso antes de darle tiempo a crisparse. Movié la cabeza, riéndose, o al menos eso pensé que hacía: que su boca parecía reírse a solas, trémula, como si tanteara en la situación. Inmovilizada, tal vez se aquietaba con esa forma lerda con que algunos lagartos, de más arriba en el río, anuncian que van a empezar a comerse a otras criaturas pequeñas, mientras las miran haciendo flotar sus ojos esféricos e inalterables. Despacio él, con las palabras o con las ideas, algo también se **comía**.

—Tú eres el que sabe aquí de números —dijo Santino—. Pero si te están faltando manos para un trabajo como ese, tan buenas son las mías como las de cualquier otro.

Pienso que esa risa suya se equivocaba de lugar o de tiempo; que ambas le pertenecían, en realidad, a las personas que estarían ahora mismo en el fondo del río o al interior de los bosques y no aquí, con nosotros, viviendo en

el peso muerto de nuestros cuerpos y de nuestras culpas. ¿Qué hacía con él allí ese reírse con el oro en el diente? ¿Cuándo había pasado? Detalles como esos eran los que pensaba perdidos conmigo, de cuando cualquiera, hasta un hombre de la cuenca, podía pagarse esa clase de implantes, ostentándose un trozo de oro que era incluso más barato que visitar cualquier consultorio de Huancayo.

—Siempre te considero —le dije.

Mentía.

Por un rato largo, Mateo Dahua y yo nos quedamos mirando el cauce, sus pliegues terrosos, hasta que unos contornos de hombre se le dibujaron entre la maleza al margen contrario, donde la vegetación era incluso más recia y oscura. Di una última chupada al cigarrillo y lancé la colilla, ya seca, a los cantos ocultos por el barro que, no hacía mucho, se había comido los pasos de mis acompañantes; hice el gesto de señalar a aquel hombre inventado por los indicios de las malezas, pero Santino, mucho más joven que yo, más idóneo para la caza de los hombres, ya lo había entrevistado antes.

Santino dijo:

—Si empezamos a cruzar en diez minutos, no bien habremos terminado de hacerlo cuando las dos y media nos encontrará metidos en Mazamari.

Lo vi mover el cuello a Mateo Dahua como si estuviese de acuerdo. Se atiesó de inmediato el torso ancho que daba forma a su camisa de algodón, y la cabeza, grande y cuadrada como una piedra, resbaló, enervándose, con ese tambaleo lánguido que parecía poseer la misma índole de los troncos que se caen por debajo del corte de una sierra.

—Puedes ir pagándole también a mi padre —apuró Santino, hablándome, sin voltear, como distraído; pero yo apenas me moví. Era de la misma edad que mi hijo Arturo, aunque mayor en su manera de hablar, envejecido tal vez por la impertinencia o por la libertad con la que había vivido esos últimos años.

—A su debido tiempo se hará —dije.

—Como tú quieras.

—Sí —añadí—: sabía.

Pero igual daba. Como si no estuviera.

El agua se revolvía en su avance, y las últimas colas del impulso iban a morir en el barrido de la cuesta, encaramándose como si fueran manotazos en busca de aire.

Algo de desgana movió a Santino a murmurar al rato:

—Voy a decirle a Eleodoro que ya vamos —y también sus dos brazos empezaron a moverse con él, queriendo decirnos algo, no solo a nosotros, sino también al hombre que se asomaba al final de la orilla.

Lo vi escupir al río, en los pliegues, y el sol se montó lento sobre la corriente: se desgranaba, luz a luz, en largas filas paralelas. Y luego, en el punto en que se escindía, partida en dos, vi el desdoblamiento de la selva: el borde de la balsa cautiva —esa falsa tierra ganada al río—; y luego, al fondo, el ramaje denso de la montaña.

Todo eso lo veía yo esa tarde, mientras los tres hombres nos echábamos a caminar.

—Voy detrás —dije—. No camines tan rápido, Santino.

El chico ya aliviaba su trote.

Oswaldo Quinchori, el cobrador de la balsa cautiva, tiene una gorra de basquetbolista y una camisa abierta hasta el tercer botón. Lo conozco desde que mi hijo, Arturo Claussen, hizo el primer viaje al caserío de Padre Biedma. Yo mismo lo acompañé y yo mismo, durante casi siete semanas, lo ayudé a recuperar el terreno. Lo acompañé y volvimos a demarcar sus linderos y luego lo desmalezamos como si desplumáramos una gallina. Fue así como levantamos el albergue por segunda vez. Eso pasó mucho tiempo atrás, cuando Arturo era todavía un niño y yo solo el hombre que lo cuidaba. Lo recuerdo porque Quinchori tenía por entonces un taller en Río Negro, era más esbelto que ahora, y quizá más alto, pero no tanto. Cada vez que hago su fila en el dique de Mazamari me reconoce casi siempre antes que yo a él. Sigue viejo y canoso, tal como lo recuerdo de esos tiempos, y tiene algo en sus ojos, que tal vez solamente yo, que estoy también viejo y tengo lleno de años los míos, soy capaz de reconocer. Siempre se alegra de verme. “Gringo”, me llama. Todos me llaman Gringo, aquí, en Río Negro. Todos se alegran de verme. Estira él también, como por costumbre, su mano gruesa; se pasa una franela por el brazo sucio y en seguida me arrebata los billetes cuando se los abro delante, como si no tuviera tiempo, o como si el tiempo fuera a treparse también al río.

—¿Qué me traes hoy? —dice.

Señalo al japonés que me espera dentro de la camioneta y hago un leve gesto de desencanto.

—¿Uno solo?

Levanto mi gorra y seco mi pelo.

—No anda bien el negocio —me justifico.

Quinchori sacude la cabeza:

—Ningún negocio anda bien por aquí, gringo. Pero al paso que tú le das, vamos a terminar todos en la ruina.

*El río agita su lomo como si estuviera de acuerdo. Hace más de diez años que vivimos en la ruina. Pero Quinchori, que lo sabe mejor que nadie, ha sujetado ya mis billetes; hace una seña con el cuello y las manos, y su mirada, automatizada en ese gesto, se distrae por unos segundos en el remoje del dedo que desgarrar el talonario. Al rato grita: “Van a subir la camioneta, oye”. Y un muchacho con el torso desnudo y la cabeza envuelta en su camiseta, recibe el mensaje.*

—Derecha —dice Quinchori.

Antes que la mía, una furgoneta con el capote abarrotado de canastos de plástico ha ocupado parte de la balsa.

—¿Vamos? —dice Kunigami.

—Así es.

Escucho el sonido de la puerta y luego el motor que despierta en el estómago de la camioneta. Avanzo y la balsa cautiva late, de arriba abajo. Siete minutos después estoy encima de los tablones que han crujido antes mientras yo los ocupaba, haciendo equilibrio sobre las rampas. Oigo esta vez el motor que remueve el agua torrentosa del río, empezando a arremangar las cuerdas que lo atraviesan con sus poleas.

—¿Es la primera vez que cruza el río en una camioneta? —le pregunto.

—Sí —responde el japonés, filmando o fotografiando el revuelo de personas que vemos detrás de los cristales. Duda un momento—: ¿Puedo bajar?

A través del cristal lo miro arrimándose junto a la baranda y hacerse un campo entre la gente que se apiña en los márgenes. Asomo la cabeza por la ventanilla y hablo fuerte, como para que me oiga:

—No se vaya a caer, Kunigami.

Unas jovencitas le dicen algo y poco después él les está sacando fotografías contra el fondo verde de Mazamari.

Escucho el roce de unas sandalias sobre la plataforma, ese ruido de plástico que se pega al calor, como el caucho cuando se derrite en los barriles calientes.

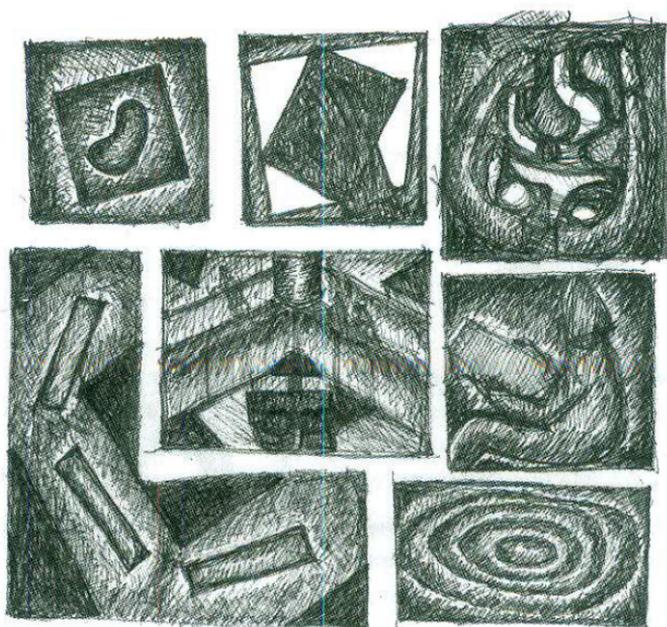
Alguien me toca el hombro, junto a la clavícula.

—¿A dónde lo lleva? —me pregunta un indio viejo.

Lo conozco: le llaman Salazar.

—A ver mariposas.

El cable se tensa y la polea, caldeada por el combustible, empieza a enrollar el camino: una recta sólida que corta el cielo en dos y que luego se deshincha soltando el aire y abandonando aquel traslado a la suave potencia del cauce. A su mansa fuerza natural le siguen quince minutos. Quince minutos en los que veo el cielo azul ensuciado por mi parabrisas. Quince minutos en los que, a la continuidad del sonido de los cables, del motor y de los murmullos que se propagan sobre la plataforma, parece acoplársele algo que desnivela el tiempo. Algo parecido a la imagen de un niño pequeño montado sobre la espalda de una mujer, mientras sus pantorrillas duras soportan el peso del mundo.



## HERMANO SASTRE

He pensado toda la semana en Shoichi Yokoi, el soldado japonés que sobrevivió treinta años en la selva de Guam empeñado en una guerra invisible. La historia es conocida. Después de la última gran batalla en la isla y la rendición del Japón, un pequeño grupo de sobrevivientes se internó en la selva para ocultarse, ignorando que la contienda había terminado.

Veo cómo el sargento Yokoi y sus ocho compañeros borran minuciosamente sus huellas. Las hojas filudas de los árboles cortan sus rostros y brazos, pero ellos siguen buscando la zona más remota de la isla, allí donde cesan los colores y todo se vuelve una sombra verdosa. Ese es el tono del calor y el de las nubes de insectos, el del olor de la jungla que se extiende en una dulce podredumbre semejante al gas mostaza. Al principio mataban ganado para alimentarse; luego, huyendo de cualquier sombra amenazadora, se contentaron con frutos amargos, ranas y serpientes, peces, extraños roedores que devoraban a dentelladas. El sol se volvió una gran bestia blanca y les entregó una férrea disciplina en la que todo se deshacía. Fue una tenacidad inútil. Poco a poco la desnutrición, las enfermedades y las inundaciones los fueron diezmando y solo quedo Yokoi.

Así vivió ocho años. Puedo imaginar la pérdida de sus instrumentos. Casi siento en mis dedos el óxido de su fusil inservible que empuñaba como una prueba de identidad. Sus recuerdos se desvanecieron. Extravió el lenguaje que zumbaba como un insecto venenoso cuando le hablaba a la única granada que tenía. Trazó un círculo de su mundo natural invertido y en el centro excavó una madriguera. Allí pasaba la mayor parte del día sin deseos ni pensamientos, enroscado en un capullo de tiempo detenido, aguardando un signo o un mensajero que le comunicara el fin de la guerra.

Hay un hecho que me asombra. Antes de enrolarse en el ejército imperial, Yokoi había sido sastre. Cuando su uniforme se deshizo, cosió uno nuevo con hojas y fibras vegetales. Cada mañana marchaba con rígidos pasos y en-

sayaba en el aire un enérgico saludo militar con ese atuendo que le restituía, de alguna manera, la patria perdida.

Supongo que Yokoi me ha visitado porque vislumbra un parecido. Tal vez cree que somos compañeros de armas y formamos parte de un mismo pelotón que avanza por el calor de una remota isla del Pacífico. Ambos respiramos un verdor enrarecido y hemos luchado una guerra que ya lleva demasiados años. Imaginaré que también soy soldado y aprendiz de sastre. Pero Yokoi es mi hermano inverso. Él aguardaba una orden venida de cualquier parte que le dijera: *descansa, la guerra ha terminado / entierra tu viejo fusil en la madriguera y tiéndete bajo los árboles*. La desesperanza nunca lo atenazó; a lo sumo maldecía al lejano emperador, pero nada podía hacer, solo extender las reglas y los límites de su breve círculo natural o innatural que fue su cuerpo y su casa: en su uniforme de hojas no cabían decisiones.

Yo, en cambio, nunca aprendí a esperar. Cosí a tientas un traje de palabras: lo hice con fisuras, excusas, omisiones. Ellas son mi empeño y mi desesperación y también el parco asentimiento de que no hay ninguna guerra, ni tampoco una patria o un cuerpo en mi uniforme vacío.

## BRAZOS Y PIES

### I / Brazos

Un hombre sin brazos apareció entre los automóviles detenidos en el calor del mediodía. Avanzaba como un gallo violento y triunfante y se me acercó porque mis ojos no podían desprenderse de él. Sentí que todo estaba decidido. Tomé una moneda y la sostuve con la punta de mis dedos listo para soltarla cuando su cabeza se inclinara en un rápido giro. Una descarga recorrió mi cuerpo cuando la tomó entre sus dientes y se escabulló con rapidez.

El hombre no usó el amplio bolsillo que llevaba en la parte frontal de su camisa raída como hubiera sido previsible, porque necesitaba cumplir un rito conmigo. Él estaba allí para medir mi sensibilidad y entregarme, a cambio, una pequeña retribución. Tú tienes los dos brazos, afirmaba con su presencia, y yo con mis dientes te los arranco. De nada sirve tu moneda: es un pago inútil. Los dos representamos el nudo de ser vistos en el anhelo, el miedo, la compasión. Mis dientes sucios vigilan la boca inmensa y voraz del cielo y de la tierra; son una carcajada y también una forma torcida de orar. Escribe

algo con ellos. Tóname como motivo y al hacerlo degrádate.

Los automóviles empezaron a moverse y el hombre se desdibujó en el espejo retrovisor. Mientras me alejaba recordé avergonzado un texto mío:

*De ir y regresar siempre han vivido mis manos.*

*De volar desprendidas en la oscuridad*

*cruzando mares habitaciones lunas intemperies*

*buscándolos a ustedes.*

## 2 / Pies

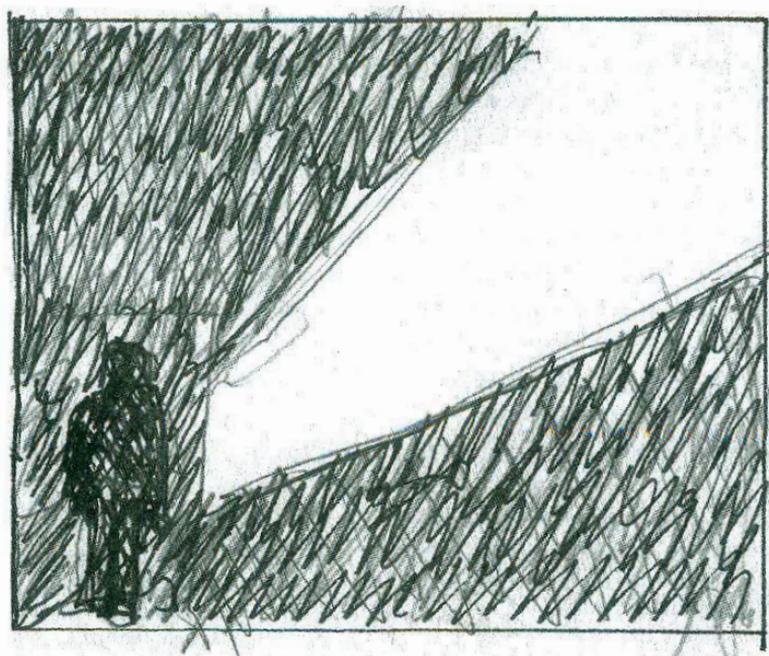
A los ocho años un cuento me atenazaba. Una niña soberbia y díscola recibió de regalo unos hermosos zapatos rojos. No se desprendía de ellos. Los miraba relumbrar, los acariciaba como si fueran dos animales dotados de una extraña simetría. Ensayaba pasos de baile y ellos se deslizaban en las luces y sombras de los espejos. El día de su primera comunión, la niña no resistió la tentación de calzarse los zapatos. La rojez se intensificó al presentir la cercanía de la blancura del vestido.

Cuando la hostia tocó su lengua sus pies empezaron a bailar. Los zapatos taconeaban indetenibles y llenaban de ruido las piedras de la iglesia. Bailó en la plaza, en los mercados, en la penumbra del burdel, en los campos, en los recodos del bosque. Bailó en el cieno, en las espinas, en los arroyos, en las losas del cementerio. Su vestido blanco se deshizo y su piel se cubrió de ampollas y cardenales. Enflaqueció. Sus tendones y músculos no resistían, pero seguía bailando. Así pasaron días, meses tal vez. Una tarde llegó con su danza a la morada de un verdugo. Toma tu hacha y córtame los pies, le rogó. El hombre compadecido accedió y los zapatos se alejaron bailando con los pies sangrantes y se perdieron por el mundo.

Mis poemas son como los pies de la niña. Se han desprendido del cuerpo originario y cumplen un destino ciego. Esa es su enajenación y su resistencia. Los pies no pueden ver, carecen de rumbo, solo golpean el suelo para castigarlo. Tratan de reconocer algo que bulle abajo. Sus tacos filosos son una carcajada y también una forma torcida de orar.

### 3 / El cielo del paladar

Un hombre sin brazos y dos zapatos sangrantes. La distancia entre ellos es mínima. ¿Qué habrá sido de esos brazos y esos pies? Ahora solo serán un puñado crudo de huesos como flores que perduran para señalar la incongruencia de la realidad. Afrentan el muñón real o irreal del que provienen. Se persiguen por el cielo de mi paladar. Ensayan una ronda, me patean, me injurian. Repiten que ya es suficiente. Basta de inmisericordia, Mejor el silencioso arte del NO. Un NO por Todos y por Mí. Un último NO.



## JUAN JAVIER SALAZAR. LA REALIDAD ENTERA ESTÁ EN LLAMAS<sup>1</sup> / Rodrigo Quijano

Desde que en 1981 Mirko Lauer reseñara una temprana exhibición individual de Juan Javier Salazar bajo el auspicioso título de “La refrescante aventura de un anti-plástico”,<sup>2</sup> el recorrido de la obra del recientemente desaparecido artista<sup>3</sup> terminaría por consolidar, acaso como una profecía autocumplida, muchas de las aristas y cuestiones abiertas en aquella incursión. Pero antes de volver a ese punto, en rigor, la “aventura” de Juan Javier Salazar (JJS) se inició dentro del campo de una generación de artistas formada en el contexto de la emergencia de los movimientos sociales que marcaron fuertemente la escena cultural y política del Perú de la segunda mitad de los años 70. Esa particular vinculación entre arte y reflexión histórico-social fue en parte el resultado del auge de un paradigma nacional de transformaciones y sus correspondientes teorizaciones iniciado a mitad de los años 60, que incluyó el apoteósico empoderamiento sindical y electoral de los años 70 y su posterior represión y crisis a fines de la década e inicios de la siguiente. En ese contexto, la militancia de diversos grupos de estudiantes de arte con las expectativas formadas en los procesos colectivos de transformación del periodo tuvo además, como uno de sus puntos importantes de articulación, la histórica toma de la Escuela Nacional de Bellas Artes en diciembre de 1977 y la infructuosa confrontación con el sistema académico de enseñanza tradicional de las artes.

A juicio del crítico Gustavo Buntinx, tanto las características de esa

- 1 El verso “La realidad entera está en llamas, y no puedes mejorarlo como frase” pertenece al inicio del poema *Sobrevivir: ocho estrofas de comentario a las palabras del Buda*, de Mirko Lauer (1981).
- 2 Lauer, Mirko. “Juan Javier Salazar: la refrescante aventura de un anti-plástico”. En: *Hueso Húmero*. 1981, nro. 9, pp. 121-124.
- 3 El artista falleció en Lima a los 61 años, el 2 de noviembre del 2016.

toma como la represión y el encarcelamiento de activistas canalizaron los acercamientos de grupos de estudiantes de arte a las organizaciones populares y la posterior profundización de su actividad militante.<sup>4</sup> En el contexto de esa toma y del enfrentamiento con la institución educativa, la producción de afiches y otras piezas gráficas por parte de algunos estudiantes —JJS entre ellos— fue el preludio de la conciencia y el activismo colectivos de los grupos Paréntesis (1979) y EPS Huayco (1980-81), en los cuales participó intensamente JJS con otros artistas a los que se vinculó posteriormente en comunidad a lo largo de su vida.<sup>5</sup>

Precisamente esta convicción comunitaria acerca de la reflexión y la creación artística se convirtió en una de las características del proceso experiencial de trabajo de JJS. No solo en su capacidad de elaborar un discurso crítico en su diálogo con las versiones dominantes del arte y de la historia peruana, y con cierta esquivia y densa idiosincrasia local, sino sobre todo en la autogeneración de un contexto de intercambio en el seno de la colectividad artística de la ciudad que convirtió, hasta el fin de sus días, en su íntimo teatro de operaciones.

Dentro de esa perspectiva comunitaria y multigeneracional que definió transversalmente gran parte de su obra, la figura y el discurso de JJS devinieron de este modo en la virtual forja de un héroe cultural capaz de articular cierta sensibilidad epocal, la misma que el crítico Jorge Villacorta ha definido como “culto-pedestre-experimental” y de “ethos hippie”, y que incluyó momentos de retiro y eventuales microactividades agropecuarias en una pequeña chacra a pocos kilómetros de la ciudad.<sup>6</sup>

Pero como en otros artistas de su generación en Lima, en Salazar la idea del desmantelamiento material de la obra y de su jerarquía artística responde no solamente a una perspectiva epocal anarquizante, de enfrentamiento con la institución, sino también, de manera más importante, a una visión del arte como la realización de una forma histórica. Y, como tal, susceptible de un desmontaje y de una reducción conceptual a los elementos mínimos de su materialidad, en pos de la puesta en evidencia de procesos reales, por encima de superficies sancionadas por la tradición histórica.

---

4 Para una narración en detalle de los sucesos y protagonistas de esa toma, hasta sus derivaciones y materializaciones en otras perspectivas de acción posteriores, ver Buntinx, Gustavo. *EPS Huayco. Documentos*. Lima: CCE/ IFEA/ MALI. 2005, pp. 31-40.

5 Sobre algunos aspectos del grupo Paréntesis ver también Lerner, S. y Quijano, R. (eds.). *Mitos, acciones e iluminaciones*. Lima: MALI, 2014.

6 Villacorta, Jorge. “Anónimo peruano”. En: *Ansible*. 2017, nro. 1, pp. 12-15.

Esa perspectiva de la materialidad en crisis y su precariedad en la obra fue probablemente la más saltante característica de JJS, de principio a fin, o quizás la más recordada. Dentro de su propia conceptualización, en JJS la crítica de la materialidad de la obra es una vertiente del rechazo a la asimilación social y comercial, pero también la oportunidad de una diversificación heterogénea de soportes lo mismo efímeros que rebeldes. Estos soportes a veces parecerían citar o parodiar etapas y formas históricas de producción, desde momentos fictivamente prehispánicos en su cerámica hasta sus verdaderas lecturas coloniales más contemporáneas en la elección de sus alegorías políticas, pasando por las citas artesanales. Esto es especialmente significativo en un país como el Perú, donde lo artesanal ocupa el lugar de una categoría disminuida en su historia creativa y de signo contrario a las artes plásticas. De una manera algo ambivalente, por eso, su desdén crítico por la materialidad es también una apuesta por otras materialidades menos cultas, o menos académicas y menos “nobles”.

Para regresar a la reseña crítica mencionada al principio de este texto, en la que Lauer acuña la visión de JJS como refrescante “anti-plástico”, es en esa ocasión donde son notadas las ambivalencias con respecto a la rebeldía del artista ante el objeto artístico y el lugar de este en el espacio físico de la sala de exhibición, en la configuración de lo que tanto el crítico como el artista supieron denominar “ambientaciones”. “Ocupó —dice al respecto Lauer— las paredes con pintura negra, pero no resistió la tentación de colgar unas cuantas buenas serigrafías; profanó el suelo con sus huevos fritos, pero colocó sus objetos sobre pedestales.”<sup>7</sup> Del mismo modo, Lauer anota más certeramente una indefinición de su percepción respecto de qué es aquello que está en juego en el cuestionamiento del objeto artístico en Salazar, e indaga por las vinculaciones de esta rebeldía con una expresión de lo popular/vernacular, una categoría que, a juicio del crítico, no encuentra definición formal ni política adecuada que no sea otra que la idealización de la experiencia masiva de los otros. Lauer la llama una “nueva forma de expresión” contra la convención del arte culto, basada parcialmente en la experiencia de la vida popular, con la que JJS partió a la búsqueda de un nuevo público. Para ese momento del año 1981 este público estaba aún por descubrirse o por aparecer, pero su teorización y práctica

---

7 Lauer, M. (1981), p. 122.

ya habían adelantado los bordes de una vanguardia en el Perú y en el resto de América Latina.<sup>8</sup>

La búsqueda por parte de JJS de esa audiencia y del diálogo ciudadano definió también su recorrido artístico y vital, en la creación constante de una comunicación ritual con el entorno limeño que involucró a más de una generación. Era un “fabuloso animal político suelto en la polis”, como lo ha descrito Villacorta, quien reconoció en él la suerte adversa del profeta en su tierra.<sup>9</sup>

El humor, la ironización de los contenidos y sobre todo el ejercicio del lenguaje y la paradoja de la forma fueron en ese camino algunos de sus temas predilectos, y una manera de reflexionar acerca de las contradicciones del devenir histórico real del Perú, en relación al mundo paralelo de la historia oficial. Este lenguaje de la paradoja, de varios modos cercano al *koan* budista, es sin duda parte del acercamiento personal de JJS a su visión de la necesidad de desmontar una ideología dominante en la historia local. Del mismo modo, responde a su interés en la crítica de una hegemonía específica local de carácter estratificado que intelectuales previos, como J. C. Mariátegui (1928) o Sebastián Salazar Bondy (1964), ya habían definido como el “colonialismo supérstite” de la experiencia peruana y como la vigencia de la “arcadia colonial”, respectivamente, poniendo de relieve la colonialidad inherente al orden nacional.

Esa urgente realidad, conflictiva y paradójica, reclamó en la obra de JJS lo que él mismo definió como un programa de *desalienación*, refiriéndose de manera específica al proyecto original de la obra de los presidentes de la República que repiten, como un mantra, la frase “Mañana”. Esta desalienación, que resulta sin duda el desarrollo personal del *anti-ilusionismo* que Acha veía como inherente a la praxis del no-objetualismo,<sup>10</sup> es quizás una de las piedras angulares de la obra de JJS en general. En términos del célebre cuadro satírico y de proporciones heroicas que es *Perú, país del mañana*, esa “desalienación” es parte de un programa de militancia pública en contra del

8 Ver Acha, Juan. *Teoría y práctica no-objetualistas en América Latina* (Documento del Primer Coloquio Latinoamericano Sobre Arte No Objetual). Medellín: Museo de Arte Moderno, 1981. Disponible en [icaadocs.mfa.org](http://icaadocs.mfa.org). También Lauer, M. “Elementos de la nueva teoría de arte en América Latina”. En: *Sociedad y Política*, julio, 1980, nro. 9, pp. 40-43.

9 Villacorta, J. (2017), pp.12-13.

10 “Porque el anti-ilusionismo es por naturaleza antiformalista y en consecuencia los no-objetualismos renuncian a la presentación de realidades por sus formas”. Acha, J. (1981), p. 8.

carácter ilusorio del cambio en la historia peruana, y está asociado, como ha notado la crítica, también al carácter pasajero de la materialidad de la obra. De hecho, a pesar de estar ya exhibida y ser reconocida por dicha crítica como una obra ya existente,<sup>11</sup> tres años después, en la sección de proyectos de una mítica publicación de arte y teoría de la época, *Perú, país del mañana* todavía aparece como parte de una idea por desarrollar en plena calle.<sup>12</sup> Y aún seis años después el artista llega a declarar en un breve documental de 1987 acerca del proyecto, nunca llevado a cabo, de “hacer un sistema de cartel publicitario, pero anti-publicitario, en el cual se hiciera un trabajo de desalienación, pero en la calle misma, participando del arte y la cultura en la vida cotidiana”.<sup>13</sup>

Al lado del carácter desalienante o antiilusionista, asociado a lo pasajero de la materialidad y la fragilidad de sus piezas, la cotidianeidad y la vida de la calle fueron, junto con lugares más formales de exhibición, las instancias en las cuales el proyecto vital de creación de JJS encontró un espacio para la búsqueda de ese flujo de interacción y de conocimiento. Ese espacio intermedio es concebido como instancia en la cual fluir, en el sentido del devenir de un recorrido de exploración y de experiencia radical, con el proyecto de realizar un proceso de develamiento de la ilusión, o de desenmascaramiento ideológico.

Años después, no obstante, adelantó haber llegado a términos amistosos con la idea de “ser un pintor peruano”, pero reafirmó en simultáneo su labor como “trabajador cultural”, más interesado en la cultura que en la estética. Y teorizó acerca de la necesidad de “un arte renacido”, dialécticamente relacionado con la existencia cultural de la gente”,<sup>14</sup> a través de un proceso ritual con el país. “Quizás le falte pegada, pero es un rito de amor con el país, basado en una vieja idea del grupo Huayco: todos los cuadros que hacen milagros son anónimos (...). Trascienden el hecho plástico en sí.”<sup>15</sup>

11 Lauer (1981, p. 212) se refiere a la pieza original como un “gran cartelón” y Buntinx enfatiza su precariedad en la asociación entre el soporte y la narrativa histórica en la obra de JJS: “La fragilidad material de la obra es la de la república peruana misma”. *País del mañana, utopía y ruina en la guerra civil peruana (1980-2000)*. Folleto de exhibición. Lima, octubre, 2004. La versión exhibida aquí en Venecia corresponde al 2006.

12 *Utópicos. Entornoalovisual*. Diciembre, 1984, nros. 4/5, p. 18.

13 García, Nelson. *7 en el 87*. 1987. Corto documental en el que figuran Ricardo Wiese, Herbert Rodríguez, Jorge Castilla Bambarén y Juan Javier Salazar, entre otros. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=rKoTaJeHoL0>>

14 Villacorta, J. “El fabuloso animal peludo”. En: *Página Libre*. Lima, domingo 18 de marzo, 1990, p. 14.

15 *Ibid.*

El desarrollo de la trascendencia del “hecho plástico en sí” encuentra uno de sus ejemplos emblemáticos en *El último cartucho*. La pieza nace de una especulación a partir de un material ancestral, la esterilla hecha de caña tejida, utilizada localmente para formar un hábitat desde el horizonte precerámico (1800 a. C.), incluyendo el desarrollo posterior de ese material como signo de la urbanización popular peruana y de la invasión de terrenos fiscales, por lo menos desde la segunda mitad del siglo XX.

En su desarrollo original de fines de los años 90 para la Primera Bienal Iberoamericana de Lima (hay versiones posteriores, de varios tamaños, que han desaparecido en la medida en que el material se ha vencido, o ha terminado devorado por los parásitos que el propio material atrae), *El último cartucho* surge como parte de una reflexión que se nutre del taoísmo para reproducir un objeto cuya paradoja apunta a una visión del vacío. Mientras el título realiza el *détournement* de la famosa frase con la que el coronel Bolognesi lleva a la derrota inevitable a sus tropas, sellando la suerte del Perú en la Guerra del Pacífico (la frase es: “Tengo deberes sagrados que cumplir y los cumpliré hasta quemar el último cartucho”), la formalización de la obra de esteras se realiza sobre el *détournement* de la definición geométrica del vacío en Lao Tse. Las cuatro paredes que amparan el vacío y que le dan sentido a esa existencia y a la construcción habitacional son reemplazadas por dos esteras intersecadas que producen una imposibilidad de espacio para habitar (“quedarse” en palabras del artista), convirtiendo ese falso hábitat en un lugar para “irse”. Como declarara el propio artista: “Con cuatro paredes se envuelve un vacío, pero el vacío es lo que le da sentido (...). Yo lo que he hecho es invertir la idea de Lao Tse y en lugar de tomar cuatro paredes para quedarse, lo que he hecho es tomar dos esteras y crear un punto que no sirve para nada y ponerlo sobre una estructura de fierro con ruedas. He volteado el sentido y le he dado otro sentido, que es cómo irse”.<sup>16</sup> El empleo de un material utilizado para significar la habitación ancestral y popular cede de este modo el lugar a una alegoría nacional acerca de lo inhabitable y de lo inexistente. Y sus ruedas aluden a una movilidad social y geográfica del migrante, que no llega a resolver el vacío de una peruanidad derrotada y de hecho casi irresoluble como identidad.

De manera parecida a la sátira de la imagen de los presidentes del país del mañana, *El último cartucho* realiza por eso el develamiento conceptual de una imagen del Perú oficial, hecha de la aceptación consensual-

16 Vildoso, Iván. *Juan Javier Salazar / El último cartucho*. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=pIXsvxS2foo>>

mente —casi diríase escolarmente— venerada, de que el sentido de la derrota en una guerra que sumió al país en una crisis sin precedentes a fines del siglo XIX depende, no de los hechos históricos, sino de la interpretación de un orgullo señorial patrio indestructible. De este modo, perder (la identidad, la guerra, la idea nacional misma) puede ser un hecho elegante y una narrativa de consenso, construida, no obstante, sobre la imposibilidad de un lugar para quedarse, pero que ofrece en reemplazo una narrativa oligárquica principalmente ilusoria a la cual aferrarse sin remedio.<sup>17</sup>

En una lógica similar, aunque invertida como un guante, la enorme tela del muro de piedras incaicas diseñada y desarrollada en colaboración con la artista Alina Canziani a mediados de los 90, y luego impresa industrialmente, fue utilizada como un velo anticolonial para cubrir la estatua del conquistador español Francisco Pizarro.<sup>18</sup> En una acción furtiva realizada en la Plaza Mayor, en pleno centro de la ciudad, una noche del año 2001, el gesto de velar y hacer desaparecer literalmente el emblema personificado de la Conquista tiene el eco de un número de magia y prestidigitación,<sup>19</sup> en el que es posible obliterar con un manto cinco o más siglos de condición colonial, aunque sea por unos breves segundos. La acción tuvo un escueto registro en video de baja calidad, casi como si fuera el subproducto bastardo del genuino proceso ritual de una intervención en tiempo real.<sup>20</sup>

Precisamente el ritual y la magia, en el sentido de la alteración de los procesos naturales y materiales, son en la obra de JJS parte de una comprensión particular de las relaciones entre los objetos y su entorno, y entre los objetos y el entramado simbólico del que forman parte en el discurso de la imagen y de las artes visuales. En ese contexto, JJS asumió una visión de las artes y

---

17 'Caballero nomás, ya fuiste' es la frase en jerga limeña con la que JJS sintetiza ese devenir nacional, cuya traducción no es otra que la de 'perder hidalgamente' (vg. 'caballero nomás').

18 Una versión muchísimo más reciente del muro de piedras, realizada en julio-agosto del 2016 mediante el proceso de impresión digital por sublimación, con la frase "La primera vez no pudieron llevarse las piedras", en evidente alusión al extractivismo, se exhibió en la muestra colectiva *Geopolíticas transversales*, curada por Andrés Marroquín y Santiago Roose.

19 Escritos y bocetos del artista bromean directamente con la mención al mago y showman norteamericano David Blaine.

20 Años después, en el 2008, en el marco del 7° Festival de Performance de Cali, JJS repitió esta acción, pero cubriendo el monumento del fundador de la ciudad, Sebastián de Belalcázar.

del rol del artista mismo como el de una especie de demiurgo o “animante”<sup>21</sup> involuntario, capaz no solo de elaborar y modificar la materia, sino también (según declaró a la hora de una de sus más recientes antológicas en octubre del 2015) con la capacidad adicional de intervenir “los espíritus colectivos, los estados emocionales, las maneras de sentir” del entorno y de la sociedad.<sup>22</sup> Frente a las demás artes que “venden aire”, como la poesía, la música o el teatro, como señaló adicionalmente en esa intervención, el artista plástico “vende materia” y derivaciones afines que configuran fetiche y mercancía. “El arte —concluye chamánica y en el fondo económicamente JJS— se parece mucho a la brujería en el sentido de que es una manera de acumular energía en un objeto y transferirla.”<sup>23</sup>

La materialidad, nuevamente, surge como el correlato inevitable de una incursión en los pliegues de una realidad oculta a la que hay que acceder y que es necesario poner en evidencia a cada oportunidad. Esta hibridación conceptualista entre cierta perspectiva zen y una visión ritual de reminiscencias prehispánicas (“Me parece que en la ideología precolombina había un espacio para el vacío y la improvisación, que es donde se crea la magia”, declara en otra entrevista<sup>24</sup>) es sin duda una de las elaboraciones peculiares del pensamiento de JJS. Es el cruce, en absoluto accidental, de una filosofía del conocimiento y de una praxis conceptual en la que materia, idea y entorno se re-elaboran metonímica y mutuamente.

Ese preciso cruce se produce del mismo modo en el desarrollo de una visión del país y del territorio que incluye la extensión de lo natural, sin duda, pero también su definición de recurso económico explotable, de materia moldeable e influenciable, igual que el clima y su nuevo condicionamiento antropocénico. De ahí que a propósito de una de sus primeras exhibiciones antológicas (*Parece que va a llover*, de 1990) el crítico Emilio Tarazona haya observado que el discurso de JJS sobre los desastres naturales, las cíclicas lluvias torrenciales del fenómeno El Niño y sus inundaciones, y el cambio cli-

21 ‘Animante’ es uno de los apelativos locales del chamán que está en contacto con las almas y que es capaz de re-animar.

22 *60 Grandes no Éxitos - Juan Javier Salazar*. Municipalidad de Miraflores. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=y9y7XtXoUk>>

23 Ibid.

24 Hare, Andrés. “Yo siempre voy a tratar de ser el anti-Szyszlo”. En: *La Mula*, 21 de febrero, 2015. Disponible en: <<https://redaccion.lamula.pe/2015/02/21/la-idea-es-que-todos-los-artistas-venden-aire-y-nosotros-vendemos-cosas-la-maldicion-del-objeto-ya-la-tenemos-encima/andreshare/>>

mático en general, expresa un deseo de exorcización de una condición social particular del Perú. En esta condición la lluvia y los elementos forman parte de un ciclo de regeneración y cambio (social), en medio del cual la población sobrevive siempre con el agua a la cintura, como las siluetas de sus piezas no en vano llamadas *Náufragos*.<sup>25</sup>

Ese mismo año, desde su autoexilio rural en la chacrita a pocos kilómetros al este de la ciudad, donde manifestó su voluntad de alejarse del Estado (“Pero el Estado vino hasta donde estaba”) con el fin de encontrar un rincón desde el cual observar la realidad del Perú, declara menos un interés por la estética, como afirma él, que por la cultura. Trabajaba con elementos de la zona, madera y pieles de animales, materiales que para el artista formaban parte de “la dialéctica entre mi pequeño mundo y mi gente”.<sup>26</sup> Ya había difundido esa idea pocos años antes, en el 87, al ser entrevistado en su pequeño entorno rural. En ese momento declaró además que “el Perú está pasando por una situación muy antropológica y está pasando por situaciones de todo tipo”. De ese período, 1985-1987, años del primer gobierno de Alan García, datan las primeras pieles en forma de mapa del Perú, recortadas en piel de chivo, antes de mutar en el que se convertiría en un enormemente popular objeto de diseño, suerte de cojín atigrado con forma de mapa del Perú, hecho de falsa piel rellena, cuya cola parodia el mapa de Chile y que el artista vendía ritual y performáticamente en los micros, en cada feriado de Fiestas Patrias.<sup>27</sup> “En estos últimos años ha habido un interés (...) [de] poseer este animal que es el Perú. Me parece importante tener este país y poder, de vez en cuando, pasarle la mano”,<sup>28</sup> declaró el artista acerca de un país que a su juicio empezó a írsele de las manos a la ciudadanía en los tres últimos lustros del siglo XX.

25 Tarazona, Emilio. “Sequías, precipitaciones, desbordes. Aspectos de la obra de Juan Javier Salazar vistos desde el cambio climático y socioeconómico del Perú contemporáneo”. En: Medina, Cuauhtémoc (ed.). *Sur, Sur, Sur, Sur... SITAC VII. Séptimo Simposio Internacional de Teoría y Arte Contemporáneo*. Ciudad de México: Patronato de Arte Contemporáneo. 2010, pp. [128]-145.

26 Villacorta, J. (1990).

27 Un registro especial de esta performance está en Salazar, J. J. (2006) *Perú express. Una forma instantánea de poner el país en manos de sus habitantes*. “Como todos los gobiernos venden el país a pedacitos, les he traído uno para vendérselo entero. Y viene con un Chile de yapa”, declara el artista en la acción. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=OHg5Kk1rC4A&t=1s>> Ver también Lescano, Raúl. *Perú express: el intento final de un artista por entender el Perú*. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=FtBPoGuHxIg>>

28 García, N. (1987).

Es Jorge Villacorta quien ha notado esa otra paradoja juanjavierana de ser un artista que, a pesar de haber cuestionado el perfil material de la obra de arte, a la vez fue uno de los grandes diseñadores de objetos tanto utilitarios como imaginativos y arbitrarios, dejando una profunda huella en el imaginario contemporáneo del Perú urbano.<sup>29</sup> Su obra como artista y diseñador textil, cerámico, escultórico —del mismo modo que su trabajo en video y cómic— amplió un registro de producción y experimentación material como pocos artistas contemporáneos locales han desarrollado. Si bien Villacorta lamenta la ausencia de una industria local del diseño en capacidad de acoger y contextualizar al virtual *designer* que habitaba en JJS,<sup>30</sup> también es absolutamente necesario tomar en cuenta su constante cita artesanal como una vertiente más para la continua subversión de la jerarquía artística en el Perú. Para alguien cuyas diversas posturas y acciones políticas sobre el arte relativizaron su propio acceso y recepción en el mercado,<sup>31</sup> la producción y reproducción artesanal de su obra y su venta al menudeo significaron no solamente otro *modus vivendi*, sino sobre todo la posibilidad de un acercamiento ritual a un amplio público callejero.<sup>32</sup>

Como repasando los grandes signos de la tradición artesanal prehispánica y actual, en JJS la textilería “andina” (expresada muchas veces en la imagen de la piedra incaica como símbolo anticolonial) y la cerámica de tono paródico “prehispánico” sintetizan la fusión idealizada y ficcional del anhelo por una modernidad de fuentes alternativas, no occidentales. Y, además, en ese sentido directamente fuera de la hegemonía de la tradición pictórica local que el artista rechazó en sus orígenes dominantes. Esta postura política de resistencia antimercantil, sumada a su reiterada declaración en burlasveras sobre su opción de encarnar el “anti-Szyszlo” y reivindicar más bien a artistas como el fotógrafo cuzqueño Martín Chambi, o a los artistas anónimos (“anónimo Paracas”, “anónimo de la Av. La Colmena”<sup>33</sup>), parecieron empujar a JJS a menudo a una extenuación indeseada y ambivalente de la producción y cir-

29 Villacorta, J. (2017), pp. 17-19.

30 Ibid.

31 Sobre su incorporación al mercado, podemos tomar como una referencia provisional la fecha de entrada más antigua de la obra de JJS a la colección contemporánea del MALI, en los primeros años del siglo XXI, ca. 2005.

32 Sus declaraciones respecto del público en la entrevista de Lescano (2015) son elocuentes: “A un millonario a mí no me hace problema venderle esto como, entre comillas, arte y a una persona en la calle yo se lo ofrezco a un precio de costo, se lo puedo vender a cualquiera”.

33 Villacorta, J. (2017), p. 17.

culación de su propia expresión artística.<sup>34</sup> De ahí quizás que el artista buscara en años recientes un constante reciclaje de su trabajo, que implicó el auge de las reproducciones de lo que él mismo denominó sus “no-éxitos”.<sup>35</sup> En cierto modo, por eso, el sesgo artesanal, asociado a un desinterés militante por la unicidad de la obra, logró, vía la reproductibilidad de sus *hits* en sus propias manos, que la obra de JJS sea sin duda una de las más extendidas en manos de grandes, pequeños y diminutos coleccionistas de su trabajo. Así y todo, y a pesar de cierto desdén personal por la pintura académica, el oficio pictórico de JJS supo crear algunas de las imágenes más emblemáticas del arte peruano, que hasta hoy son verdaderos *hits* para el imaginario del público local.

Sus diversas exhibiciones, básicamente organizadas y en gran medida curadas por él mismo, permanecieron en el molde de las ambivalencias instalativas que notara Lauer en los inicios. No obstante, inicialmente bajo la denominación de “ambientaciones” (la traducción directa de *environment*, uno de los nombres de la instalación entre las décadas del 60 y el 70), JJS se hizo de un lenguaje crítico, versátil para poner en jaque a la institucionalidad, al espacio sacralizado de la exhibición y a la materialidad de la obra. Como el propio artista declarara a su vez acerca de esta versatilidad: “Yo trabajo en ambientaciones. Lo que yo procuro es que la gente se desplace de situación a situación, de significado a significado y que todo cargue un sentido fuerte, pero siempre sintetizando, con la mínima posibilidad material, una expresión filosófica o existencial de un trabajo que me interesa vincular con la cultura más que con la estética”.<sup>36</sup> En ese contexto, y mirada de manera retrospectiva, una parte importante de su obra bien podría identificarse con la idea de ese desplazamiento de situación a situación y de significado a significado. Una obra realizada efectivamente, con la mínima posibilidad material, en beneficio de la puesta en evidencia de un orden histórico que prefirió enfrentar.

En medio de todo ello su uso de la palabra —tanto en la narrativa oral de quien tuviera la ocasión de cruzarlo en persona como en sus textos aún

---

34 Sobre una imagen deceptiva del país y su lugar en él: “Tengo este problema, a mí me encanta este país, pero lo encuentro lentísimo. Entonces se me ha pasado la vida. (...) Y como soy de origen ancashino, es decir, serrano, he decidido resentirme. Si en el Perú la gente necesita para leer una página escrita de la foto de un culo y de un huevón pateando una pelota, sabes qué: me rindo” (Lescano, 2015).

35 La exhibición inaugural de esa serie coincidió con sus 50 años y tuvo por título *50 grandes no-éxitos*. Fue curada por Sharon Lerner y Rodrigo Quijano, y tuvo lugar en el Centro Cultural Ricardo Palma, Lima, en el año 2006.

36 García, N. (1987).

inéditos—, la escritura, es todavía un rasgo de su obra pendiente de evaluar. En esta relación sincrética establecida por Juan Javier Salazar entre pintura, instalación, dibujo y lenguaje o, si se prefiere, entre imagen y escritura alfabética, su obra se sitúa en el rango de la figura de un cronista contemporáneo. En cierto modo él encarnó este rol en la cotidianeidad, lo que le permitió, de manera similar al estatus indispensable y rebelde del autor indígena Huamán Poma en el siglo XVI, una hibridación de códigos cuya opción fue la rebelión de los signos, y una desjerarquización del arte hegemónico en beneficio de una narración específica.

Quizás ahora resulte más claro el hecho de que en su recorrido JJS encarnó uno de los últimos bastiones de una sensibilidad en la que el lenguaje y la utopía aún mantenían un lugar en el imaginario compartido de una sociedad como la peruana. O, mejor dicho, un espacio en el que el lenguaje y su elaboración oral y escrita tenían lugar en la persecución de una ruptura y una utopía artísticas, incluyendo la poesía y su particular horizonte histórico en el Perú. Una brújula dirigida hacia la búsqueda de una cierta armonía de elementos dispares, que quizás eran el correlato de una modernidad esquiva, generacionalmente anhelada, difícil de alcanzar. Si perteneció a la última generación de artistas vinculados a una utopía de cambios y transformaciones fue en la vertiente amigable del carácter del *dropout* de los años 70, inclinado a la meditación y al diálogo; sobre todo en comparación con el *ethos* de los cruentos y militaristas años 80 y al universo pragmático que creció al amparo de la mercantilización post 90.

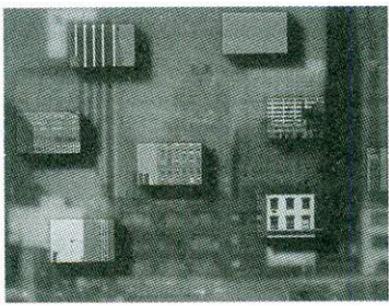
Finalmente, un lugar común acerca de su recorrido vital y artístico fue la repetida idea de que JJS había pasado su vida esquivando el éxito. En el obituario que le dedica Mirko Lauer en su columna periodística, treintaicinco años después de su ya archicitada y refrescante reseña, reitera esta idea, escribiendo que “Salazar temía el éxito profesional”.<sup>37</sup> Para un artista constantemente enfrentado a los avatares del *statu quo* peruano y sus varias transformaciones en el manejo hegemónico de las artes visuales, la reiteración de esta idea es un gesto poco feliz, pero sobre todo esquiva el punto de su enfrentamiento vital y yerra en el diagnóstico. A Juan Javier Salazar el *diktat* del éxito global contemporáneo en materia de arte le tenía obviamente sin cuidado y si algo temió fue lo que el mismo describió como “el universo cerrado que es la

---

37 Lauer, M. “Salazar, irónico y querido”. En: *La República*. Lima, 4 de noviembre, 2016. Disponible en: <<https://goo.gl/u5TR4J>>

estética, no la cultura”.<sup>38</sup> Así y todo, esa imagen del artista desinteresado por la internacionalización y dedicado a la reflexión cultural de lo local forzó una falsa visión costumbrista en lo personal y en lo artístico, obliterando con la anécdota el profundo sentido político de su obra y de su acción. Tuvo claros los riesgos de la cooptación, lo mismo que los riesgos de simplemente darle la espalda a un sistema dominante. Cuando el artista Herbert Rodríguez, uno de sus viejos compañeros de ruta, le preguntó si el entorno del coleccionismo privado y su sistema de exhibiciones y subastas no lo estaban usando, Juan Javier Salazar contestó sin ironía alguna: “No, yo los estoy usando, pero ellos son más rápidos”.<sup>39</sup>

AND BEHOLD, THEY BEGAN TO THINK OF THE PICTURE AS AN  
 ELABORATION OF THE SURFACE OF THE CANVAS. PICTORIAL SPACE  
 WAS NO LONGER BOUNDLESS BUT TENDED TO END AT THE EDGES  
 OF THE COMPOSITION. THIS MEANT THAT THE BOUNDARY LINE BETWEEN  
 FRAME AND CANVAS WAS NO LONGER THE INVISIBLE CONTOUR OF THE  
 FRAME, BUT



IS NO LONGER  
 THESE CAN  
 HEAVY FEEL  
 IN FRONT  
 UNSURTABLE  
 BY EITHER  
 OR EVEN  
 THE PICTURE  
 IN FRONT  
 A  
 THE FEELS  
 A "HOLE" IN  
 WITHIN THE  
 VISUAL FIELD  
 IS DESTROYED  
 A HOLE IN THE WALL AND IT IS NEARLY TO LOOK LIKE ONE.

Perhaps THIS IS WHY THERE IS SOMETHING PEE-  
 CEFULLY DISTURBING ABOUT MODERN WINDOWS THAT ARE NEARLY  
 COMPLETE. THE VARIOUS CROSS OF THE WALL AROUND THE WINDOW LOOK

CHUCK  
 AND  
 WINDOW  
 LITTLE  
 INTENTION  
 BORE,  
 BELIEVING  
 INTO WELL  
 THERE IS  
 NOW IS  
 HE OUTSIDE  
 LOCATED  
 NO FLAME  
 STAYING

38 “El arte contemporáneo es para los ricos (...). ¿Y cuál es el asunto del Estado? El patrimonio, por el turismo; y el arte popular, por la política y el sentimiento de culpa. El arte contemporáneo ya termina siendo algo así como la rebaba de la plusvalía, un lujo de la gente rica.” Rodríguez, Herbert (14 de febrero, 2013). Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=e-Zh0-53Wqw>>

39 Ibid.

## TRES POEMAS / Odi Gonzales

KUNDERA O CONDORI  
NO SÉ QUIÉN ES  
MEJOR FABULADOR

*-what's up?*

Festival de Raqchi, solsticio de invierno: dos amaneceres  
(aún tenía en los labios la marca de haber emboquillado la quena  
toda la noche)

Conjunto Qori Qoyllor

vs.

Imagine Dragons?

Wild Nothing?

*¡lliph!* relumbra el primer rayo de sol / cuadrante río  
arriba

el oído interno de hombres y fieras lo percibe  
como percibe la campana interior de las piedras sagradas  
el canturreo de las grávidas, de las escogedoras de granos de maíz  
música de viento / nación de oidores

toril

danza wakataki / carnaval de Mara

Irish pub?

bombos, flautas, cuerdas,

acordes similares

world music?

mp3?  
global village  
ecuación con dos variables y una incógnita

Kundera es escritor  
Condori, iletrado  
cargador de bultos

gen:  
dominante,

le dicta su conciencia

si dice

ñan

en su lengua oral, dicción de tres vocales, pastos frondosos, el  
verdor refulge ¡llaq!

ninguno pesa más en esta página  
(principio cero de la conservación del momento  
cinético)

Uno enfiló a las bibliotecas (Czech University / Library of Con-  
gress / Random House)

el otro

a las chicherías: antro de hablistas y decidores  
no Parménides no Heráclito  
no college campus

en el cuartel (Cabitos)  
en la cárcel (Qenqoro)

escuchó cuentos de los cuentesteros  
habladurías de Matico Quispe

Kundera  
interroga el Ser, el Arquetipo Platónico, la Impermanencia, el  
Eterno Retorno  
Condori

a la muerte de sus asnos de carga  
imprega en el santuario de Huanca

(crime scene)

*Las exequias de su primogénito (8 meses, muerto en el friaje) es*  
un ayataki, massive attack, turba, elegía del lactante difunto

(zoom)

acción en tiempo real:

en vano

el clamor de los deudos

en vano

la exhortación de los llamadores de ánimo

en vano

la vuelta del ánimo al pecho materno

¡hampuy!

¡hampuy! en vano,

ya

su espíritu arraiga en los microclimas

¿Has oído de Nichiren en la isla de Sado?

Como un monolingüe quechua, Jesús era iletrado

hablaba en parábolas

Gregorio

configura, evoca mitos, alegorías

no abstracciones

no subtexto

la girante rueda de fuego de un pirotécnico le guía

a las fiestas patronales

Mamacha Asunta de Aqos

Fiesta del agua: limpieza de

canales

Marcación del ganado

Las abstracciones son intraducibles al habla de Condori  
En su lengua de acciones concretas *La insoportable levedad del ser* es inviable,  
una seguidilla de bueyes abstractos, inasibles,  
mejor contarle de sirenas y condenados  
oralidad / escritura  
detonan

(liberación de calor y energía)

allí

el ladrido de un perro es percibido de formas distintas por Kundera y Condori,  
el oído es cultural  
Cusco o Praga

oposición entre dos sibilantes

El libro de la risa y el olvido / Mi mula se llamaba  
Renunciable

La fiesta de la insignificancia / Las cajas de aguardiente "Martínez"

La broma / Mi tío, el alma Doroteo

Condori o Kundera

no sé quién es

más novelero

VILLAGE (people)

*Midnight in the Village...*

Bowie

Arthur's, Jekyll & Hyde, Smalls  
tabernas del Village, live jazz & blues

los sitios aún  
con la soltura del buey solo

¿quién canta, guys  
99 %

shemales, DJs, bloggers, drag queens, divas, drunks, yuppies,  
snobs

Occupy WS, hackers  
quién canta?

la arbustiva, la abundosa, la pesante Sweet Georgia Brown?

su voz calcinada por el tabaco

moonlight star  
altamente combustible

al alba cogida por el rayo

Christopher St. / Sheridan Square, 2 a.m.  
(romería del solsticio menor)

Gay Pride Parade?  
Village Halloween Parade?

fiestas nacionales

pasacalle

The Motorcycle Boy / Rusty James

Por mis ojos discurre la constelación *mayu inti*, río de sol

nada impide aguardar la flotilla de 40 barcas  
sus rumbos

por vientos propicios,

la calle de las serpientes,

presagiar

las migraciones

la ruta de la quinua, nebulosa de polvo  
y gas resplandeciente,

akllawasi

la mansión de las vírgenes del sol

(tatuajes maoríes en la nuca  
y el bajo vientre)

forzadas

violadas

no man's land

homeless / veteranos de Cajamarca

rancios conquistadores

*maymi solteras, maymi muchachas*

Kusi Qoyllor

Chukillanthu / Ima Sumaq

top models

UNMSM

¿Princesita de Yungay?

Chelsea Girls (Warhol)  
Hot asians (The Village Voice)

call girls?

tejenderas  
esparcidoras de semillas  
extinguidas fajadoras de lactantes

Esquina Bleecker / MacDougal

5 a.m.

mi chullo de lana -baby alpaca-  
no me protege del frío polar de Nueva York

preciso del gorro de los esquimales  
de los tratantes de sal del Tíbet  
de los viajeros de las estepas de Mongolia

caravanas que procrean en las angosturas  
(St. Mark's Place)

Oasis motel

24 hrs

15 minutes of fame

historic district

the Stonewall

dirty boulevard

Ancianas reumáticas prohíjan

UNMSM

2 perros 3 perros 5 perros  
camada de perros

¡stay away!  
(NYPD)

pepper-spray

cuando recobren su instinto, el olor a hembra,  
se llevarán a la vieja por delante  
por los aires

banderín  
pendón de guerra  
tour

Expreso Puquio

por la ciudad que no duerme

RELATOR, MEMORIA PARLANTE, WILLAQ UMA, TALKING HEAD

*napi*  
*nawan* diciendo

en sus labios llevaba  
gentíos  
el escenario de los hechos  
avance y ocupación bélica

pretérito perfecto  
en su garganta  
(lineal / circular)  
fraguaba

el tiempo  
la onda expansiva  
el color local

no serial killer  
(season 3)

oral / coral  
cundía  
el cantar de Siwar Qente

la rendición  
del capitán Ninakuyuchi  
(el que aviva llamaradas)

*kaypi, chaypi* diciendo  
cantaba en el curso alto del río  
in medias res  
batallones de arqueros, honderos,  
ninacarros  
(tras el velo del paladar)

*chayri? chayri?* diciendo  
boquiabiertos  
leían sus labios  
tensaban  
el hilo de la memoria

*hinan, chhaynan* diciendo  
repetían  
primera, tercera persona

## LOS VIEJOS PROBLEMAS DE LOS “NUEVOS” INTELLECTUALES. SOBRE LA HEGEMONÍA DE LOS ESTUDIOS CULTURALES EN EL PERÚ / Renán Claudio Valdiviezo

Los estudios culturales (EE CC) peruanos han sido el movimiento académico de mayor crecimiento en el Perú en los últimos años. Poseen una comunidad intelectual y un corpus bibliográfico que ha conocido un gran auge en este nuevo siglo. Este se debe, principalmente, al carácter de novedad que poseen los EE CC en relación a las demás corrientes académicas. Y es que, siguiendo el derrotero de otras latitudes (Reynoso, 2000), los EE CC mostrarían ser al menos tres cosas: a) un movimiento que promueve el *análisis crítico* de la cultura y de las prácticas simbólicas que se despliegan en la sociedad, b) una *práctica intelectual interdisciplinaria o antidisciplinaria* que no cae en el “reduccionismo cientificista” de estudiar la realidad social disgregándola en parcelas de conocimiento y c) un grupo académico que tiene —o trata de tener— *relevancia política* debido a la forma en que analizan los distintos productos culturales y por el lugar contrahegemónico que ocuparían en la academia peruana.

Lo primero se produciría debido a que —además del análisis del discurso— tratan de articular la cultura con otros campos de lo social, ya sea este la economía, la política, etcétera, buscando la forma y el grado en que estos se influyen mutuamente. Lo segundo se lograría gracias a la manera en que los EE CC conciben los productos simbólicos, esto es, como instancias contingentes productoras de sentido (que se “sedimentarían” en los sujetos a través de la imposición, la creación, el consenso, etcétera), el cual circularía a través de discursos que instituyen y son instituidos por la sociedad. Por último, el tercer aspecto se fundaría en el carácter emancipador que los EE CC tendrían, el cual es resultado de ver las figuras de dominación y conflicto detrás del

supuesto orden y coherencia de los productos culturales, descubriendo lo que verdaderamente ocurre “más allá” de los hechos concretos.

Ahora bien, el propósito de este ensayo es poner a prueba esta propuesta académico-política de los EE CC hechos en el Perú. Por ello se analizará sus presupuestos metodológicos (el de articular la cultura con otras instancias de lo social), epistemológicos (la idea de que todo producto simbólico es construido socialmente) y políticos (que el conocer que estos productos son construidos nos permitirá emanciparnos). La idea central de este análisis es que a pesar de su postura contestataria y autodenominado lugar “marginal” en las ciencias sociales y humanidades, los EE CC hechos en el Perú no solo poseen la hegemonía académica en el campo intelectual, sino que sus prácticas académico-políticas son más antiguas de lo que parecen y retoman viejos problemas y dilemas propios de las posturas críticas, sin resolver ninguno de ellos de manera creativa o innovadora.

## LOS EE CC EN EL PERÚ

A lo largo de su breve historia, los EE CC peruanos han tenido una prolífica producción bibliográfica en el medio local, tanto como grupo conjunto como en términos individuales<sup>1</sup>. Sobre los libros del primer tipo versa nuestro análisis ya que en ellos se ve la impronta de la comunidad intelectual formada con mayor claridad. Sus comienzos se remontan al año 2001 en una primera publicación titulada *Estudios Culturales: discursos, poderes, pulsiones*, editada por Gonzalo Portocarrero, Santiago López Maguiña, Rocío Silva Santisteban y Víctor Vich, la cual, como el resto de sus libros en conjunto, sería producto de un seminario entre diversos intelectuales que comparten los ideales de la comunidad intelectual.

Ahora bien, cabe poner énfasis en esta primera publicación porque en su introducción (hecha por los cuatro editores) se delinea el plan intelectual y programático del movimiento de los EE CC peruanos. En él se señala que la consigna de los estudios es “imaginar un modo de estudio de la cultura que se centrara en los vínculos de los simbólico con la vida”, lo cual implica “enten-

1 Su *boom* ha sido tal que en la actualidad hay una maestría de EE CC en la PUCP, dirigida por los editores y asiduos colaboradores del movimiento desde esos libros. Asimismo, cabe resaltar que todas las publicaciones han sido editadas gracias a la Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, a través del financiamiento de la Fundación Ford.

der lo cultural como el dominio de las prácticas simbólicas mediante las que se (re)producen los sentidos in-corporados como hábitos o costumbres que fundamentan el mundo cotidiano” (López Maguiña et al, 2001: 11). Según la introducción del mencionado texto, tal propuesta parte de dos convicciones de tipo teórico, las cuales son acordes con lo que el *establishment* de los EE CC propugna en torno a la cultura. La primera es que, en nuestro país, (...) “hasta hace muy poco lo cultural, el dominio de lo imaginario y simbólico, *no fue identificado como una construcción social sino que permaneció confundido dentro de la órbita de lo natural e irremediable*” (López Maguiña et al, 2001: 11).

Esta forma de entender la cultura —señalan más adelante— trata de separarse de las concepciones elitistas y restrictivas del término, las cuales la conciben o como algo que es propiedad de algunos (ya que la cultura solo se expresaría en ciertas obras del ser humano, como la música clásica, la poesía, etcétera) o como un bien distribuido desigualmente por toda la sociedad (habría gente con “más” o, en todo caso, “mejor” cultura que otras), mostrando que la cultura es en realidad una instancia que a través de distintas expresiones y articulaciones produce e instala en las sociedades el sentido (sin que este sea necesariamente homogéneo y único), es decir, las formas simbólicas por las cuales una sociedad se piensa a sí misma<sup>2</sup>. Además se señala que la cultura se debe estudiar como algo que ha sido construido socialmente y que, debido a ello, es una formación artificial y pasible de ser modificada (al menos potencialmente) por sus productores.

Por otro lado, la segunda convicción establece que:

(...) no se puede divorciar el estudio de la cultura de sus *contextos naturales*; es decir, de la política y la economía, y, de otro, lado, del cuerpo y sus pulsiones. La cultura está siempre —simultáneamente— en el cuerpo y en el mundo social. *Reconstruir estas articulaciones* es lo que permite trascender lo que de otra manera sería un análisis formal del discurso. (López Maguiña et al, 2001: 11)

Esta segunda convicción propone que la cultura no es una instancia inmanente que puede explicarse a sí misma, sino más bien es un espacio cuyos contenidos influyen y son influidos por “contextos naturales” que la trascen-

- 2 Cabe señalar que esta constatación sobre la cultura no es, para nada, un “descubrimiento” propio de los EE CC. Tal como señala Reynoso, el mencionado quiebre en la concepción de la misma es algo con lo que la antropología ha estado viviendo “con toda naturalidad desde su mismo surgimiento” (p. 206).

derían. Esta influencia mutua se estudiaría a través de las articulaciones que estos campos poseen con la cultura. Igualmente, esta se vería como una forma de asociar y relacionar al yo individual (tanto en su forma corporal como psicológica) con el contexto “no-cultural” de la sociedad. Así, pues, la producción social del sentido (a través del discurso) sería esa propiedad común que permitiría elaborar conexiones entre el comportamiento y las creencias de las personas y el marco económico y político de determinada situación. Claro está, tal relación no es ni unívoca ni automática: hay que encontrar qué forma de conexión existe entre las mismas. Lo importante, sin embargo, es que esto se da a través del sentido, de las representaciones sociales, y eso es lo que estudian los EE CC.

Bien entendida, esta inquietud intelectual es, a grandes rasgos, la misma que tienen todos los demás movimientos de EE CC en el mundo (Reynoso, 2001). No obstante, existen determinaciones particulares, las cuales se ven a lo largo de sus textos y sus siguientes producciones bibliográficas, así como en los temas que tocan y en los autores y corrientes que utilizan para tratarlos. Se tiene un segundo libro en conjunto, editado por Marita Hamann, Santiago López Maguiña, Gonzalo Portocarrero y Víctor Vich, publicado el 2003 y titulado *Batallas por la memoria: antagonismos de la promesa peruana*. Este —tomando como eje el proceso de construcción de una memoria conjunta sobre el periodo de violencia política sufrida en el Perú— trata el problema de que en el país se tenga un rico legado histórico y cultural, pero sin haber convertido el mismo en una memoria colectiva, un discurso estado-nacional que represente a todos los peruanos como sujetos iguales a la vez que se reconocen los antagonismos y posibilidades propias de un país como el nuestro.

Un tercer libro, editado por Santiago López Maguiña, Gonzalo Portocarrero, Víctor Vich, Rocío Silva-Santisteban y Juan Carlos Ubilluz, titulado *Industrias culturales: máquina de deseos del mundo contemporáneo*, y publicado el 2007, toma como eje el impacto de las industrias culturales en tanto constructoras principales de las subjetividades en el mundo contemporáneo, analizando sus modos de captación ideológica, espacios de resistencia y potencial crítico desde y para los usuarios. Sin embargo, especial énfasis se pone en la manera en que estas nuevas subjetividades se producen para beneficiar la penetración y mantenimiento de proyectos económicos hegemónicos, como el neoliberalismo actual (López Maguiña et al, 2007: 9-11).

Por último, apareció un cuarto libro, editado por Gonzalo Portocarrero, Víctor Vich y Juan Carlos Ubilluz, *Cultura política en el Perú: tradición*

*autoritaria y democratización anómica*, publicado el 2010 y en cual postulan tres grandes características de la cultura política peruana. Uno, un persistente legado autoritario producto de una sociedad aún estructurada por la herencia colonial. Esto a pesar de los reclamos de igualdad que ahora se han vuelto más persistentes. Dos, la corrupción como el modo en que los gobernantes y los ciudadanos se relacionan con la ley. Tres, la hegemonía del neoliberalismo, la cual consagra el dominio del capital por sobre la comunidad y el Estado, donde sus supuestos beneficios de progreso económico vienen aparejados con el recrudecimiento de las desigualdades sociales<sup>3</sup>.

Con este breve repaso, vemos que su consolidación ha ido a la par del análisis de temas estratégicos sobre la sociedad peruana, tales como la memoria, las industrias culturales y la cultura política. Vemos, también, a partir del repaso de estos temas, que el movimiento, representado por sus editores, ha identificado los principales males de la cultura peruana y los toma como punto de análisis: la cultura criolla, el neoliberalismo y el capitalismo global, el autoritarismo, la herencia colonial, etcétera. A ello cabría sumarle un discurso cada vez más articulado y coherente en torno a los mismos, de tal forma que se plantea una suerte de proposiciones y agenda académica que va más allá del análisis para convertirse en un espacio de supuesta articulación político-teórica.

Lo importante, sin embargo, es ver que todo el recorrido de los EE CC hechos en el Perú deriva a ser también un proyecto político, cuya radicalidad e innovación no tendría que ponerse en tela de juicio. La idea de construir un nuevo orden y de cuestionar el existente a través de la revelación de su contingencia es el proyecto a partir del cual se articula lo académico con lo político. Eso, como se ha visto, empareja toda la producción bibliográfica de los EE CC, desde el primer libro hasta el último. Ahora bien, ¿los EE CC peruanos cumplen con sus premisas analíticas y sus proposiciones políticas? ¿Son tan radicales (políticamente) como innovadores (académica y teóricamente)? Una aproximación a su obra y un estudio breve pero sustancial de sus principales puntos de apoyo teórico-político tendrán que mostrar tal aseveración. Veamos.

---

3 Existen otros libros de la misma corriente publicados en los últimos tres años. Sin embargo, creo que estos cuatro son los más representativos porque tratan casi enteramente sobre fenómenos de la sociedad peruana y no solo de análisis literarios o de películas como en los últimos.

## ESTUDIANDO SUPERFICIES Y ATRIBUYENDO PROFUNDIDADES

Si el estudio de la cultura está fundamentado en el análisis simbólico, ¿cómo es que los EE CC vinculan esta dimensión con otras áreas de la sociedad? La palabra clave es 'articulación', en el sentido señalado en apartados anteriores. Se supone que lo simbólico posee una capacidad de articularse con fenómenos no culturales de la sociedad, tales como la economía y la política. La forma preferida de articulación, sin embargo, en los EE CC peruanos es la de la metonimia. Como se sabe, la metonimia es el acto de designar una cosa e idea con el nombre de otra, donde la parte reemplaza al todo. Así, por ejemplo, una canción del intérprete popular Tongo sirve para analizar las formas de aceptación del régimen neoliberal contemporáneo, o la publicidad de una bebida gaseosa muestra cómo se crean las condiciones subjetivas para la supervivencia del sistema capitalista mundial, o los oradores que discuten en la Plaza San Martín, en el Centro de Lima, son una muestra fidedigna de la cerrazón de la esfera pública en el escenario político peruano.

Este tipo de articulación, como se observa, posee dos grandes características. La primera es que, tal como lo señala Dargent (2010), en una crítica al cuarto libro publicado, las generalizaciones que se buscan hacer deberían partir de una justificación que problematice la relación entre lo explicado y su representatividad más allá de una simple relación parte-todo.

Los casos pretenden ser síntomas de males que nos aquejan en el Perú y en el mundo, pero no veo suficiente trabajo para justificar por qué el caso estudiado muestra lo que el autor nos dice que muestra. *Ilustra*, a veces en forma brutal, pero *no confirma* la generalización que se pretende. Hay muy poca discusión de los problemas que podrían tener los casos seleccionados para ser equiparados a otros casos. Se presenta lo que tienen de positivo para verificar la idea presentada, pero sin reconocer todo aquello que pueden tener de insuficiente para su generalidad. (Dargent, 2010)

No hay, por cierto, en toda la bibliografía existente un solo artículo dedicado a defender o analizar esta forma de generalización y articulación. Simplemente se toma por sentado, parafraseando a Keith Tester (citado en: Reynoso, 2000: 13), que el estudio de superficies (una canción de chicha, la publicidad de una gaseosa, las conversaciones entre oradores callejeros)

permite atribuir profundidades (el carácter del neoliberalismo peruano, la captación ideológica del capitalismo actual, la conducta de las personas en la esfera pública peruana en general). Esto plantea desde el inicio el carácter problemático de los EE CC, ya que lo único que menciona es que por un lado se encuentran los hechos particulares a estudiar y por el otro están las grandes lógicas o estructuras que dominan el mundo social y que explican las primeras. No señala nada más de cómo ambas se conectan.

Se tiene, en este sentido, un problema de métodos más que de teorías. Y es que las teorías son lo más fácil de contrabandear en el mundo académico, ya que ellas si bien pueden influenciar en gran medida en el contenido de los conceptos para hablar sobre la realidad estudiada, no establecen —como los métodos— la manera en que el sujeto accede al objeto, el espacio relacional en el que tanto este como aquel se definen, se dan forma mutuamente a partir de la mediación entre teoría y hechos estudiados. De esta forma, se podrá discutir sobre los conceptos de ética y verdad a partir de la recepción del informe de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación, o de la relación entre “imperativos de goce” y crítica cultural en la publicidad de la Coca-Cola, o sobre la anulación por parte del capitalismo de las relaciones comunitarias globales a partir del estudio de una mina puneña que queda a 5.000 metros sobre el nivel del mar. No obstante, ¿estos “altos vuelos teóricos” (Dargent, 2010) cómo aterrizan cuando tratan lo “social” y la “sociedad” en conjunto? ¿Cómo se justifica la conexión entre hechos particulares y grandes “empaquetados sociales” (el “neoliberalismo”, la “herencia colonial”, el “capitalismo tardío”) que producen usualmente los mismos efectos (individualismo, transgresión, discriminación, etcétera)?

Esto es respondido por Ubilluz (2010b) al dar una serie de razones por las cuales estaría justificado este tipo de práctica. La primera es que el “caso singular no pretende describir la realidad universal de los casos sino señalar una lógica que apunta a constituir una realidad” (Ubilluz, 2010b). Y es que, como ya se dijo, gran parte del edificio teórico-político de los EE CC se fundamenta en la construcción social de la realidad simbólica de los hechos que estudia. La segunda razón es que, según Ubilluz, los EE CC peruanos no se manejan con las formas de verdad del saber científico común y corriente. Trata de crear un tipo de conocimiento que nombra “un agujero en el saber que este se esmera en tapar”, es decir, una verdad cuya validez se encuentra en relacionar temas que el saber científico corriente, debido a su encapsulamiento en el método y las disciplinas, no puede articular. Esta validez, por otra parte,

se relaciona con la *decisión* de devolver visibilidad a las estructuras y a los síntomas del capitalismo a los actores enfrascados en relaciones sociales que vuelven grises a las mismas. En el primer caso, se toca el tema de la realidad cultural como pura contingencia, como “construcción” a ser derribada; en el segundo, la creación de un tipo de saber sobre lo social que permita emancipar a los individuos. Ambos puntos, altamente relacionados entre sí, se examinan por separado en los siguientes apartados, dando cuenta del fallido proyecto político-académico de los EE CC peruanos.

## LA CULTURA COMO CONTINGENCIA Y LA POSTURA CRÍTICA

Los EE CC toman de su programa de investigación todo lo relacionado a considerar la cultura y la realidad en general como algo construido. Es por eso que, si bien la terminología constructivista no es citada explícitamente, al utilizar palabras como “simbólico” y “discursivo” se señala el carácter “fortuito” de los hechos que estudian. Esto crea una serie de problemas para la investigación y para la agenda académico-política de los EE CC. Para mostrarlos tenemos que ver cómo es que los EE CC conciben la “construcción social de la realidad” a través de lo que llaman “cultura”.

¿Qué se quiere decir cuando “se construye” la realidad en los EE CC? Según el libro del filósofo Ian Hacking (1999), los diferentes trabajos en torno a la construcción social de algún elemento, a pesar de las grandes discrepancias que existen entre ellos, comparten una premisa esencial en torno a lo que estudian: (1) que X (lo que es construido) no está dado por la naturaleza, que no necesita ser como es en la actualidad o, mejor aún, que no es un producto inevitable de la historia, sino el resultado contingente de ciertos procesos sociales. Muchas veces, continúa el autor, estos estudios van más allá y señalan que: (2) X es algo malo para la sociedad o (3) que X debería ser transformado o eliminado de cierta manera. De tal forma, y esta es una gran característica de este tipo de trabajos, el constructivismo social tiene ciertas pretensiones emancipatorias, ya que señala que aquello que estudia puede ser de otro modo debido a que su constitución no es una necesidad inherente ni de la naturaleza ni de la sociedad, por más que desde los propios actores se tome como tal. Y es que, en efecto, siguiendo a Hacking, X puede ser indicado como algo contingente solo cuando, en primer lugar, este se toma como algo por sentado,

como algo necesario dentro del orden social. Nadie dice que el dinero o la navidad son cosas “socialmente construidas”. Todo el mundo sabe que eso es así. El punto, en contraste, es que se comienza a hablar de algo que es construido cuando se presupone que “(0) en el presente estado de cosas, X es dado por sentado; X parece ser inevitable” (Hacking, 1999: 12)<sup>4</sup>. El problema que surge, sin embargo, es el siguiente: ¿cuándo algo parece inevitable si es que resulta obvio que casi todas las cosas que forman parte de la sociedad no lo son? Pues cuando tratamos de las *ideas* sobre X. Y es que

El punto de entrada (0) no se aplica a los objetos (p. ej., el déficit de la economía). Obviamente nuestra presente economía y nuestro presente déficit no fueron inevitables. Ellos son el resultado contingente de eventos históricos. El punto de entrada (0) sí se aplica, en contraste, para las ideas de la economía o el déficit; estas ideas, por diferentes razones, sí parecen inevitables. (Hacking, 1999: 14)

Acá nuevamente entramos a la cuestión de la realidad, ya que —como resulta claro— en el caso de los estudios constructivistas esta es equiparada al significado socialmente producido (por diversos elementos, claro está) sobre un objeto determinado. Lo que se quiere decir, por lo tanto, es que lo que se toma por hechos que forman parte del mundo (desde, digamos, la economía neoliberal hasta la Iglesia Católica) son “en realidad” clasificaciones, las cuales son consecuencias de la manera como representamos aquel. Las cosas del mundo para este tipo de perspectivas son entonces *la idea que se tienen de ellas en sociedad*.

Pero el punto problemático salta en otro lado. No solo se dice que X es construido cuando desde la academia se cree que, en la actualidad, las ideas sobre aquel son tomadas como naturales. Por lo general, la actitud constructivista avanza un paso más allá: tal como lo demuestra el texto de Ubilluz (2010b) y el tono “crítico” de muchos de los textos de los EE CC peruanos, existe una pretensión por mostrar los problemas y lógicas perversas detrás del orden de las apariencias simbólicas. Se trata de establecer que si bien el orden social aparece como una evidencia, es en realidad el conflicto la dimensión oculta que participaba en su mantenimiento.

Así pues, desde los EE CC el debate en torno a la construcción de X no radica en señalar que ha sido el resultado progresivo de una composición de diversos elementos (así como cuando alguien dice que un edificio o una

---

4 Todas las citas del libro de Ian Hacking son de traducción propia.

casa son cosas que han sido construidas), sino que sirve para quitarle realidad al objeto de investigación, ya que reemplaza los elementos responsables de su producción por otro tipo de sustancia más “sociológica”: lo simbólico, lo discursivo, los procesos históricos, el poder, en fin, lo “social” en general. El término construcción, entonces, ya no es sinónimo, tal como ocurre muy acertadamente en el habla común, de un proceso de producción utilizando diversos elementos que permiten autonomizar (parcial o íntegramente) algo de su creador, sino más bien implica —en el fondo, de una manera muy contraintuitiva— que esta ‘X’ (la religión, las leyes, los medios de comunicación, etc.) no es lo que parece ya que detrás de ella, manipulando a todos y todas, existe una sustancia más sólida, prolongada y homogénea que las simples apariencias que la constituyen, a saber: lo social o lo simbólico<sup>5</sup>.

No obstante lo anterior, este problema de la realidad no es tanto un lío epistemológico como una disputa política sobre la manera en que lo simbólico no deja ver u oprime a aquellos bajo el yugo del poder. Porque si existe un efecto de desenmascaramiento en torno a la realidad, este ocurre para cuestionar el poder y el control sobre los seres humanos que tiene aquel. El punto de esta cuestión es mostrar cómo las categorías de conocimiento, los discursos y lo simbólico forman parte de patrones de poder que oprimen y causan efectos —a la mirada del académico— negativos en el cuerpo social. Y al señalar que ellos no son necesarios, se pretende dar una escapatoria a los actores inmersos en estas lógicas para que se den cuenta de que no están atrapados en la inevitabilidad de lo rutinario y puedan actuar de distinta manera<sup>6</sup>.

- 5 Una forma perversa de usar está lógica de señalar la “construcción” de la realidad como una forma de nombrar “pura apariencia” es la “argumentación” de grupos conservadores y homofóbicos respecto a la diferencia entre “identidad de género” y “sexualidad”. Para ellos la primera no debe ser reconocida legalmente porque —a diferencia de la segunda— es una “construcción social” y por lo tanto no solo carece del peso de la “identidad natural” sino que es objeto de “manipulación” e “influencias oscuras” de parte del “globalismo” y el “lobby LGBTQ”. Si bien es cierto su argumento es endeble y tergiversa las nociones en nombre de su discurso de odio (todo lo opuesto ocurre en los EE CC), la forma en que conciben lo “construido” y sus efectos es similar a lo arriba señalado.
- 6 Por este motivo, la siguiente cita complementa muy bien el análisis de esta rama del constructivismo: “De los tres (tipos de constructivismo que estudia el texto) escuchamos que las cosas *no son lo que parecen*. Los tres se relacionan con preguntas iconoclastas sobre una realidad escondida, de aquello que la gente en general toma como real. ¡Sorpresa, sorpresa! Todos los constructivismos *son parte de la dicotomía entre apariencia y realidad* propuesta por Platón, y que obtuvo su forma definitiva con Kant. A pesar de que los construccionistas descansan bajo el sol que ellos llaman posmodernismo, en realidad ellos forman parte de una moda muy antigua” (Hacking, 1999: 49. Énfasis añadido).

## ¿A MÁS CONOCIMIENTO HABRÁ (UNA MEJOR) ACCIÓN SOCIAL?

Pero si lo anterior es postulado por los EE CC peruanos, cabría preguntarse: ¿la actitud crítica en la producción de saber le aporta un valor agregado a la acción social, al cambio de actitudes de las personas? Más allá de que exista o no la conexión entre los académicos y la gente a emancipar o a la cual informar, ¿el presupuesto que motivaría tal unión es plausible o no? ¿A más información puede haber un cambio sobre la acción? (Martuccelli, 2006)

Tomemos en cuenta, en primer lugar, que los EE CC peruanos se adjudican la misión no solo de señalar a los grandes “titiriteros” detrás del orden en el análisis de la cuestión simbólica, sino que además se postulan a sí mismos como “un agujero del saber” en contraposición a la ciencia social común y corriente a la que califican de “saber enciclopédico”. Así pues, según ellos mismos,

Mientras el saber enciclopédico nombra los fenómenos sociales de acuerdo a términos y reglas que se remiten a ideales vigentes, la indagación parte de un encuentro con los agujeros en la Enciclopedia y produce términos y relaciones hasta entonces insólitos. En otras palabras, mientras que la Enciclopedia crece incluyendo lo no-sabido dentro de su armazón de lo ya-sabido, la indagación reconoce la novedad de lo no-sabido y articula una verdad. No me refiero a una verdad exacta. Me refiero a la verdad como el nombramiento de un agujero en el saber que este se esmera en tapar. (Ubilluz, 2010b)

De esta manera se traza la línea entre, digamos, ciencia social normal y postura crítica, asumiendo que aquella es la hegemónica y los EE CC son los marginales. Asimismo, se postula que mientras los primeros necesitan de una concepción de la verdad que normaliza y disciplina su saber al convertirlo en algo “ya-sabido”, en su caso la verdad articula proposiciones no necesariamente verificables pero sí novedosas al desnudar lo que los otros saberes no tocan. Tal diferenciación trae a colación la distinción establecida por Danilo Martuccelli (2006) en torno a sociología y postura crítica. Él señala que si la sociología necesita cierta concepción de la verdad es porque se mide y se confronta con la realidad, mientras que los méritos de la crítica como palanca de acción están “más fundados en su fuerza de persuasión, en sus capacidades para convencer, en la indignación moral que suscita, en ocasiones a despecho

incluso de la inverosimilitud relativa de los hechos expresados” (2006: 166). La postura crítica se apoya en solapados pero siempre importantes distanciamientos con la realidad. Mucho más de lo que se cree, se encuentra bajo el dominio de elementos subjetivos, de reacciones morales que introducen una voluntad de modificación de lo real, aunque retóricamente siempre se presente como una respuesta a una situación determinada y a las posibilidades virtuales que encubre (Martuccelli, 2006: 168).

La postura crítica, de esta manera, tendría como fin último el devolverle el protagonismo a los individuos al señalarles que detrás de las apariencias de su vida más o menos estable y ordenada se erigen sombras y conflictos y de los cuales ellos, una vez informados al respecto, deben tomar conciencia y modificarlos en pos del desarrollo de una sociedad más justa e igualitaria. Esta pretensión, sin embargo, posee dos grandes problemas que, a la larga, minan cualquier posibilidad de emancipación.

El primero de ellos es la vinculación entre exceso de conocimiento y acción social, incluso liberación, de los individuos “oprimidos”<sup>7</sup>. Esta vinculación se daría con el paso de la “apariencia” de un orden a la “esencia” de los conflictos, los cuales se encontrarían agazapados en la sombra de lo social. Sin embargo, ¿acaso las representaciones cotidianas de la realidad no tienen que habérselas menos con el orden y el fijismo de las formas sociales que con el “desorden”? Pensamos en, por ejemplo, la representación liberal —uno de los grandes enemigos de los EE CC peruanos— de la sociedad de mercado (donde todo se mueve), en ciertas imágenes de la globalización (donde todo está desregulado), en cierta representación de la ciudad (donde todo es asunto de redes), o incluso en una representación de la exclusión como una fatalidad (puesto que no hay ya un adversario social identificable), una buena cantidad de nuestras representaciones sociales ya se encuentra marcada por el caos, el conflicto y la separación de personas (Martuccelli, 2006).

Es decir, en la actualidad, en la época del capitalismo desregulado y de la crisis sistémica, ¿se puede hablar de una ideología dominante o de corrientes

---

7 Dicho sea de paso, ¿esto de concebir al resto como “oprimidos” o “cegados por el sentidos común/ideología” (y por ende dejando a las analistas como los “iluminados”) no es una impostura intelectual antigua (platónica casi por definición), ineficaz pero sobre todo errónea sobre la vida social? ¿No ha sido esta división entre “ignorantes” y “elites concedoras” la que ha alimentado la narrativa de fenómenos que van desde la salida de Gran Bretaña de la Unión Europea hasta la elección de Donald Trump en EE. UU.?

tes dominantes que exponen la idea de cierto orden y tapa los vaivenes del poder y el conflicto en las sociedades actuales? ¿O más bien cabe hablar de un espacio de dominación que se abstiene de la imposición de una visión global del mundo? Podría decirse que ahora, más bien, ya no se trata de denunciar las prácticas ocultas de dominación, sino de encontrar sentido a situaciones cada vez más transparentes, donde en ocasiones los individuos tienen la experiencia de una pérdida existencial de la que se sienten mucho más víctimas *que actores* (Sennet, 2006). Y eso si solo hablamos en términos globales y, para ser más precisos, del Primer Mundo, ya que en países como el nuestro las situaciones se plantean a partir del reclamo constante por una mayor institucionalidad y orden. En este lado del mundo, la idea de que el conflicto y las desigualdades están “detrás del orden” es francamente irrisoria por falaz: ¿a qué orden se podrían referir si precisamente de eso carecemos en muchas de las esferas de nuestra vida pública?<sup>8</sup>

Un segundo aspecto es considerar que precisamente gracias a los actuales procesos de globalización, y a la gran cantidad de circulación de información, los actores se encuentran mucho más atentos que antes en torno a por qué hacen lo que hacen, y eso no ha producido ningún giro revolucionario en su accionar. En efecto, ahora es poco plausible señalar que la ignorancia de los hechos pueda ser las veces de excusa moral para algún tipo de cambio. Desde los diversos medios de comunicación la información llega a raudales, pero no por ello cambian las actitudes de las personas. Por supuesto, podrá decirse que más información no implica conocimiento. Pero la conclusión sigue siendo la misma: el grado de reflexividad de los actores sociales es un aspecto actualmente innegable. No obstante, es igualmente claro que la reflexividad de estos sobre ellos mismos se incrementa más rápidamente que sus capacidades de acción (Martuccelli, 2006). Y a esto ha contribuido la postura crítica al señalar las grandes causalidades y bloques de intereses que se encuentran detrás de la realidad cotidiana (que, en los EE CC, va desde el capitalismo tardío hasta el modo específico de goce de la cultura criolla).

---

8 Esto no quiere decir que sean inválidas las críticas que realizan hacia el capitalismo actual (y sus manifestaciones locales), por más “desordenado” y desregulado que este sea. Todo lo contrario. El punto es, más bien, que postular la existencia de un “Nuevo Orden Mundial” que se afincaría en países como el nuestro bajo un bloque compacto entre neoliberalismo y democracia (liberal) implica no reconocer los defectos tanto como las virtudes de ambos. Esto lleva a ponderar mejor los pros y los contras de aquello ante lo cual se arremete académicamente. Como señala Dargent (2010): ¿se denostaría tanto de la democracia (liberal) si nos gobernara un Fujimori?

Las causalidades lejanas y los grandes bloques de poder, como ya hemos visto, son parte de la aproximación rutinaria de los EE CC peruanos, tomando grandes teorías y aspectos de la realidad para reflexionar sobre pequeños y localizados temas. El resultado final de concebir a la sociedad como sustentada en macrocausas es que da la sensación de la imposibilidad de un cambio real, de que, por más saber que los agentes posean en cuanto a la contingencia de lo social, este se vuelve tan omnipresente que hace al conocimiento un sucedáneo de la acción, una explicación de su debilidad y a la vez una excusa del desprendimiento del actor.

Es decir, el precio para los EE CC peruanos de la concepción que poseen sobre la sociedad y la cultura es anular sus propias posibilidades de lograr un cambio político. Lo curioso es que su energía crítica es funcional solo cuando hablan de la sociedad como grandes bloques de causalidades. Así, pues, la forma que adquiere su crítica para obtener el impacto político-académico necesario es la misma forma que anula toda posibilidad de cambio real en la sociedad, ya que o existe la cultura y lo simbólico con sus grandes causas y efectos constriñéndola y configurándola o existen —al menos potencialmente— los cambios políticos que ellos propugnan. O hay sociedad / cultura o hay (puede haber) emancipación política. Ambos no pueden coexistir salvo como un salto al vacío. Si se postula una sociedad cuyas formas de coacción son omnímodas no se puede acoger ningún cambio político real. Cuando se quiere juntar ambos, no se puede hacer otra cosa más que oscilar entre el objetivismo de las causas inasibles y el subjetivismo propio del voluntarismo más ingenuo. Como el sistema está pautando cada uno de nuestros movimientos, a los EE CC peruanos no les queda más que propugnar que “no está mal ser radical, pues el radicalismo es el verdadero nombre de la política” (Ubilluz, 2010a: 299)<sup>9</sup>. Al tener grandes causas por un lado y ganas de cambiar la situación por el otro, el único postulado posible es un salto mortal ya que se cree estar entre un abismo que separa lo que sucede de lo que se quiere hacer.

El problema final, sin embargo, radica en que estas “nuevas propuestas” se encuentran en el “viejo dilema” de elegir entre el análisis de la sociedad o la acción política que desmienta a aquel (Latour, 2008). Siendo su concepción de sociedad muy cerrada, la forma de plantear la política tiene que

9 Una de las respuestas “radicales” de la ciudadanía a nivel global ante estas macrocausas ha sido, nuevamente, inclinarse hacia iniciativas populistas de ultraderecha. Basta ver el panorama mundial para entender que “lo radical” usualmente beneficia a un tipo de postura política.

ser demasiado abierta como contrapeso obvio. Se parecerían entonces a esos ortodoxos pseudomarxistas que por un lado postulan las inexorables leyes de la historia para por otro señalar que la revolución puede realizarse “mañana mismo” si es que la actitud de los pueblos es la correcta. La prometida renovación político-intelectual de la academia peruana que vaticinaban los EE CC distaría mucho de cumplirse. Los cambios en torno a antiguas corrientes teóricas utilizadas en Perú son más de retórica que de forma. Queda claro que lo que han heredado de las ciencias sociales peruanas es el afán crítico, pero este se encuentra lejos de haber sido transformado por ellos gracias a un impulso renovador. Más bien se encuentra preso de su propia perspectiva estática de la sociedad.

La cereza del pastel es que esto se confunde con una postura antisistémica. Esta confusión es la elaboración ideológica de algo que no se quiere reconocer: que los EE CC detentan la verdadera hegemonía de las corrientes intelectuales que reflexionan sobre la cultura en el Perú. Una hegemonía que “desde los bordes” debería comenzar a ser criticada y replanteada.

## Bibliografía

Dargent, Eduardo

2010 “Sobre vuelos creativos y el riesgo de no llevar paracaídas”. En *Revista Argumentos*, año 4, nro. 3. Julio. Disponible en: <[http://www.revistargumentos.org.pe/index.php?-fp\\_verpub=true&idpub=365](http://www.revistargumentos.org.pe/index.php?-fp_verpub=true&idpub=365)>

Hacking, Ian

1999 *The Social Construction of What?* Cambridge: Harvard University Press.

Hamann, M., López Maguiña, S., Portocarrero, G. y Vich, V. (eds.)

2003 *Batallas por la memoria: antagonismos de la promesa peruana*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.

Latour, Bruno

2008 *Reensamblar lo social: una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Manantial.

2001a “¿Cree usted en la realidad?’ Noticias desde las trincheras de las guerras de las ciencias”. En: *La esperanza de Pandora. Ensayos sobre la realidad de los estudios de la ciencia*. Barcelona: Gedisa.

2001b “La leve sorpresa de la acción. Hechos, fetiches y factiches”. En: *La esperanza de Pandora. Ensayos sobre la realidad de los estudios de la ciencia*. Barcelona: Gedisa.

López Maguiña, S., Portocarrero, G., Silva Santisteban R. y Vich, V.

2001 *Estudios Culturales: discursos, poderes, pulsiones*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.

López Maguiña, S., Portocarrero, G., Silva-Santisteban R., Ubilluz, J.C. y Vich, V. (eds.)

2007 *Industrias culturales: máquina de deseos del mundo contemporáneo*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales.

Martuccelli, Danilo

2006 "Sociología y postura crítica", en: Lahire, Bernard (ed.). *¿Para qué sirve la sociología?* Buenos Aires: Siglo XXI, pp. 157-172.

Portocarrero, Gonzalo, Ubilluz, Juan Carlos, Vich, Víctor (eds.)

2010 *Cultura política en el Perú: tradición autoritaria y democratización anómica*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.

Reynoso, Carlos

2000 *Apogeo y decadencia de los estudios culturales. Una visión antropológica*. Barcelona: Gedisa.

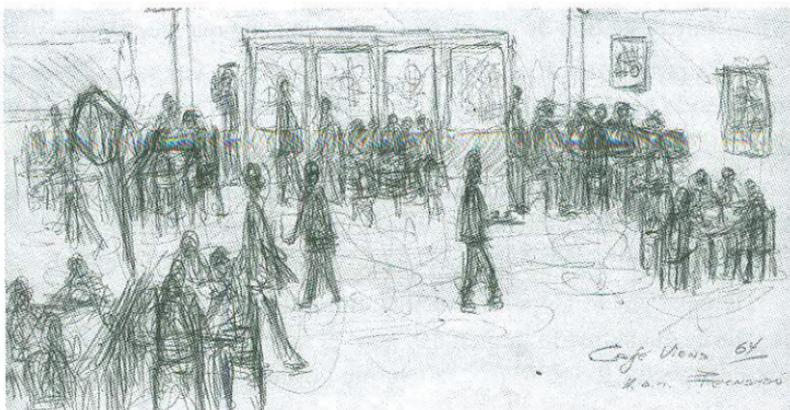
Sennet, Richard

2006 *La corrosión del carácter. Las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo*. Barcelona: Anagrama.

Ubilluz, Juan Carlos

2010a "La política del síntoma. De la democracia radical al populismo (y de vuelta a la lucha de clases)", en Portocarrero, Gonzalo, Ubilluz, Juan Carlos, Vich, Víctor (eds.), *Cultura política en el Perú: tradición autoritaria y democratización anómica*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, pp. 291-317.

2010b "Réplica a la reseña de Eduardo Dargent sobre el libro *Cultura política en el Perú*". En *Revista Argumentos*, año 4, nro. 4. Setiembre. Disponible en: <[http://www.revistargumentos.org.pe/index.php?fp\\_verpub=true&idpub=375](http://www.revistargumentos.org.pe/index.php?fp_verpub=true&idpub=375)>



## LA FLOR AZUL / Camilo Torres

Yo soy un cazador de hombres y usted algo que ha estado corriendo delante de mí. No hay nada humano en ello.

DASHIELL HAMMETT

**E**ncontré a Suzette en un steak-house en la esquina de la Segunda Avenida con la 52. Celebrábamos el premio (del que no recuerdo nada) que un compañero del programa doctoral había ganado; y como él era especialmente sociable, no resultaba extraño hallar en esa cena gente de distinta procedencia. Yo había ido, creo, porque tenía ganas de emborracharme y no tenía dinero para comprar un whisky tan bueno como el que beben mis compañeros de The Graduate Center. Y también por otro motivo. Esa mañana había visitado a Humberto, el chico futbolista del barrio, en el hospital. Le habían extraído un riñón. Sin recomendación médica. Lo encontraron en un basural de Brooklyn, después de que desapareciera por un par de días, con un costurón en el lado izquierdo y al borde de la septicemia. Alguien dijo haber visto a un mexicano por allí, pero nadie entre los latinos pudo dar un dato útil. La señora Rosalba me agradeció la visita; su hijo seguía en estado de shock, no hablaba. Ahora tendría que aprender una nueva vida, sin un órgano que alguien le arrancó y sin fútbol. No soy especialmente tierno y he visto antes este tipo de cosas, pero igual no supe qué decirle.

—Es raro —me dijo—. Nunca he creído en la venganza, pero ahora siento que todo estaría un poco, solo un poquito, mejor si se agarrara a quien lo hizo.

Le respondí que eso no era deseo de venganza sino de justicia y que sabía bien cuánto podía aliviarlo a uno. Cuando me iba del hospital me dije que la señora Rosalba debió de haber sido muy guapa en su juventud.

De paso por el Upper West Side entré al precinto donde trabaja Tito Puente. No le gusta que lo llamen así, pero el parecido es inocultable. Se llama, creo, inspector Ralph Martínez. No me gustaba nada, pero no había otro

latino por allí y los gringos no entienden de estas cosas. Con esfuerzo, logré que me concediera unos minutos de su valioso tiempo.

—Creo que puedo encontrar al mexicano sospechoso.

Me miró como si recién entonces yo hubiera empezado a existir.

—¿Lo conoces?

Le dije que unos meses antes había visto a alguien similar cuando desapareció un chico de NYU y reapareció días más tarde, muerto por septicemia. Le faltaba un riñón. Ahora yo quería ir por él, pero necesitaba su ayuda: que rompiera un par de normas, un par de huesos y tal vez alguna puerta... sin orden judicial.

—¿Estás demente? Eso me podría costar el puesto... La ley establece...

—Estás hablando como un estudiante de derecho. Dame una mano y el resultado valdrá la pena.

En el steak-house Suzette estaba sentada a mi derecha. Estudiaba literatura francesa en una universidad de la costa oeste y no me molesté en pedirle mayores precisiones. Era muy delgada y su cabello rubio corto la asemejaba a la actriz de *À bout de souffle*, o tal vez no. Pero eso no importa. Estaba sentada a mi lado y después de varios tragos parecía claro que pasaría la noche, esa noche de calor intolerable y de hospitales como carnicerías, en mi departamento y yo pasaría las horas de la oscuridad oliendo su cabello, sin dormir. Steven Sanders quería quitármela. No sé cuánto le apetecía levantarse a esa chica en particular, pero una semana antes yo había hecho una pregunta en clase y la aprobación del profesor por mi interés en esa materia fue recibida por Steven casi como una afrenta personal. Por lo menos, como un desafío que no debía postergarse demasiado.

Le preguntó a Suzette cuál era su periodo de especialización. El siglo XIX, respondió ella. Él le dijo algo en francés que quería ser ingenioso. Ella le respondió en esa lengua y añadió una risita. Entonces él se sentó frente a nosotros y lentamente afirmó:

—Creo que es demodé la posición de Harold Bloom sobre Mallarmé.

—¿Sobre quién? —La conversación ya no le hacía gracia a Suzette. Se volvió a reír y me pidió que la acompañara a la barra a buscar otro trago. Allí me miró con cierta gravedad, como si me estuviera pensando.

—Así que estudias español. —Es la forma como los gringos se refieren a la literatura hispanoamericana.

—No, musicología. —Ya le había dicho antes qué estudiaba y me molestó que lo hubiera olvidado tan rápidamente. No eran mis cualidades académicas lo que la atraía de mí.

—Estoy haciendo mi tesis sobre Debussy —mentí. Detesto a Debussy. Otra vez escuché su risita. Volvimos a la gran mesa.

Cuando todos gritaban o reían de algo que no entendí o cantaban algo **desentonado**, Suzette recibió una llamada y su carita delgada cambió de expresión. Sus ojos grises se enfriaron, me dio una excusa rápida y se marchó sin aceptar mi compañía.

La llamé dos días más tarde. Parecía dudar en volver a verme; me pidió que esperase unos segundos. Cuando volvió a hablarme, su voz era dulcísima y no quería otra cosa en la vida más que cenar conmigo la noche del viernes en un lugar discreto. Nos vimos en un restaurante tailandés —uno de mis favoritos— cerca del barrio latino de Queens.

Por la mañana había ido a comprar rosas blancas para mi vecina. Es griega y tiene cerca de setenta años. Le gusta preguntarme por mi país e imaginar que algún día llegará allá, cuando mejore de la leucemia. Yo le recito unos versos de la *Iliada* que le traen la nostalgia de su tierra y de una lengua que nunca conoció porque el griego homérico se parece poco al que ella habla. Hubiera querido comprar algo también para la señora Rosalba, pero ¿qué clase de flores se le entrega a alguien por la mutilación de su hijo?

Suzette hablaba de París, que conocía bien, y se reía de mis chistes, incluso de los menos agudos. Se había puesto un vestido azul oscuro que destacaba la blancura de su piel. Una blancura que no era amarillenta ni rosada, sino de una delicada palidez, como la de una niña que debe ser protegida de las maldades del mundo. Parecía feliz. Me contó de las discos francesas y los chicos de Europa Oriental que querían pasar por alemanes y los africanos que podían bailar cualquier ritmo porque ellos los habían inventado todos. Imitaba muy bien los acentos y mi aprobación la llenaba de orgullo. Me refirió pasajes de su infancia en Ohio y también imitó a algunos animales. Reímos. Le hablé de música, de poesía y de mi secreto interés por el psicoanálisis. Ella quería saber cómo era una terapia. Pensé un rato.

—Es como limpiarte de tus pesadillas.

Se estremeció y me dijo que nadie la podría librar de sus pesadillas. Terminamos hablando de mecanismos (qué fea palabra) de percepción de los demás. A veces, le dije, queremos u odiamos o usamos a la gente porque vemos en ella algo que nosotros mismos le hemos puesto.

—Pero yo te veo —observó— y tú eres tú, a menos que me estés engañando, ¿no?

—A veces ves lo que proyectas de tu alma, de las partes más oscuras de tu alma. O simplemente no ves algo o alguien. Eso se llama negación.

Comentó con cierta tristeza que le encantaría negar tantas cosas en torno suyo.

—Sí —respondí—. A mí también, pero eso es peligroso. De donde vengo te puede reventar una bomba si no la sabes reconocer, es decir, terminas despedazado si te niegas a ver lo que te rodea. Nos defendemos porque nos atrevemos a mirar a la cara a los peligros.

Cambiamos de tema. Su sonrisa era una promesa antigua. Me preguntó por mi infancia y mi familia. Le conté algo, la versión corta. Sus piernas eran largas; sus manos, mariposas ágiles; sus pies, pequeños. Pedimos ensalada de papaya verde, cerdo, pato, algo parecido al bambú y un pudding de arroz y mango que es el sueño de todo niño glotón hecho realidad. Bebimos y bebimos. Le dije, con verdad, que no era difícil enamorarse de ella. Éramos felices. Al final, pagué la cuenta suspirando y nos marchamos a su departamento, también cerca de Jackson Heights. Me había dicho, como lo esperaba, que de ninguna manera vendría al mío.

Cuando llegamos a su edificio, encontramos un indio (de la India) en mangas de camisa, aparcando el auto de algún inquilino. Suzette le hizo un par de preguntas y él le respondió con voz tranquila. Subimos al cuarto piso. Mientras ella apresuraba el paso, me sentí torpe. Un cansancio enorme, como el de una repetición secular, pesaba sobre mi alma.

Sacó hielo y un Scotch de primera, sirvió dos copas y se sentó a mi lado en el sofá. Cruzó las piernas delgadas. El vestido azul le quedaba muy bien y sus pies eran pequeños. Pensé en la flor azul de los románticos alemanes y sentí náuseas. Creo que ella había puesto algún tipo de música.

—Me hubiera gustado conocerte mejor —le dije, no sé por qué.

—Ya es tarde para eso —sentenció y juro que su voz no había cambiado.

Detrás de ella apareció el indio. Se había puesto un saco y no se escuchaba sus pasos en absoluto. Su mirada era implacable, la de un hombre que es poderoso y que ha debido esperar demasiado tiempo para serlo. Detrás de mí reventó la puerta del departamento y apareció Tito Puente con la caballería. Todos gritaron pero ninguno disparó. Del dormitorio salió maldiciendo un

indio (de América), que era lo que yo había estado esperando y el origen de mi búsqueda, pero no se atrevió a usar la .45 que empuñaba. Lo que sigue no da una imagen muy elegante de mi persona; lo cierto es que mi puño decidió golpear a Suzette en la quijada. Creo que le rompió algo. Cuando dejamos el departamento, me llevé el Scotch de recuerdo; le había tomado cariño y además nadie me iba a reembolsar el costo de la cena tailandesa.

\*\*\*

—Y ahora decidamos qué le vamos a decir a la prensa.

Eran las once de la mañana del día siguiente y Tito Puente me tenía en su oficina. Junto a él otros dos oficiales, una blanca y un negro, de pie, me miraban con tanto cariño como a una cucaracha que aparece de pronto en la cima de un pastel de bodas.

—Que el talento de tu departamento —respondí— te guió hasta esos criminales y los capturaste cuando estaban a punto de hacer una nueva víctima, la cual prefiere el anonimato.

—¿Por qué no quiere aparecer en los periódicos y recibir su crédito? —preguntó la chica con severidad.

Me reí sin ganas. Esa conversación no me divertía nada.

—Soy muy tímido. Para salir a comprar el pan tengo que usar el sombrero con velo de mi abuelita.

—Bueno —carraspeó Tito Puente—. Pero nos contarás cómo destapaste todo.

Fui breve o traté de serlo. La noche que desapareció el chico de NYU, lo había visto en un bar acompañado de Suzette, y lo había envidiado. Más tarde, por mirarla a ella mientras salían agarrados de la mano, noté que el indio (de América) iba tras ellos. Cuando apareció en los periódicos el dato de que había un latino sospechoso, imaginé una confusión y fui a la casa de Suzette. La primera pista de esa noche la proporcionó la imbecilidad de Steven. Su pregunta, notoriamente, había enojado a la chica; pero no por impaciencia, sino porque no sabía quién carajo era Mallarmé. Conocía París muy bien, así que no era difícil imaginar que de allí se le ocurrió a la banda la idea de sus estudios. (Más tarde la policía francesa confirmó que la había enjaulado por breve tiempo por un asunto de drogas y prostitución.) Nadie miente que estudia poesía simbolista francesa si no tiene algo gordo que ocultar, y su

desconocimiento de Debussy confirmó la sospecha. Además su indiferencia sobre mi ocupación indicó también la falsedad de su pasión descontrolada por servidor.

—¿No podía haberse tratado de un simple interés sexual? —preguntó el negro.

—¿Acaso cree que no me miro en el espejo?

Según la Universidad de Berkeley solo el siete por ciento de las estadounidenses está dispuesto a acostarse con alguien de otra raza. Y supongo que ninguna dentro de ese porcentaje se acostaría conmigo. Suzette no tenía el coraje ni la inteligencia para moverse sola y cuando la llamé necesitó consultarle a su jefe antes de que renaciera su amor apasionado. (El indio —de la India— resultó ser quien había planeado todo, inspirado en el caso de un tío suyo que había vendido un riñón en Inglaterra.) Por último, estaba el indio (de América).

Hay pocas cosas que respeten los latinos de Nueva York y la venganza de una madre es una de ellas. Si nadie sabía nada de ese mexicano, solo podía significar una cosa: no existía. Para los negros de Brooklyn que encontraron a Humberto (aquí me miró el negro con cara de advertencia), Jerónimo y Pancho Villa son una misma vaina. Para agarrar a toda la banda era necesario llegar hasta el nido de amor que usaban como telaraña.

La oficial me hizo firmar una montaña de documentos. El negro tenía cara de preguntarse por qué no ahorran tiempo y papel y me metían a la cárcel a mí también. Tito Puente consiguió un ascenso o un traslado o algo que estaba solicitando y quedó feliz.

Dejé de ir a clases por varios días. Al cabo de una semana, cuando emergía del alcohol, Magnolia, la ahijada de la señora Rosalba, me trajo un pastel que me había preparado su madrina.

—También me dijo que le preguntara si necesita que le limpie su cuarto, señor.

La miré bien. Era joven y bonita, y su cintura me recordó a “las troyanas de profundo seno”, que dice Segalá y Estalella, pero no podía aceptar ese exceso de gratitud. Le dije que no, que gracias, que otro día. Cerré la puerta y me hundí otra vez en el alcohol. Almorcé el pastel, que, en verdad, estaba muy bueno.

Un año después me llamó el FBI para asesorarlo en un caso. Pero esa es otra historia.

## AUTOTRANSFORMACIONES EN LA ESCRITURA DE JUAN ACHA /

Gustavo Buntinx<sup>1</sup>

A veces es desde los detalles en falso o en el entrelineado paradójico de un texto, en sus lapsus, que este nos revela su potencial más subversivo. Revulsivo incluso. El destello, inicial apenas, de una latencia a punto de erupcionar. Es lo que sucede en momentos sueltos de un serio ensayo retrospectivo, terminado por Juan Acha en junio de 1967 para una exposición institucional sobre las tres décadas anteriores de la pintura peruana.<sup>2</sup> El artículo se presenta como un esquema analítico antes que como un relato histórico comprensivo. Contra todo pronóstico, sin embargo, en esa visión sistemática se infiltran algunas alusiones ínfimas —pero incisivas— a un arte que se ubica más allá no solo de la pintura, sino del arte mismo. E incluso de la racionalidad que el propio escrito reivindica como horizonte plástico y reflexivo.

Sin explicitarlo del todo, en esos quiebres Acha remite no a obras sino a pulsiones. Desbordes libidinales que en algún caso equipara, para mayor

- 1 Lo aquí extractado es el fragmento de un libro inédito sobre los trances y transiciones de Juan Acha en el ocaso del Perú oligárquico (1958-1971). Es decir, sus transformaciones vitales y reflexivas en el crucial periodo anterior a su abandono del país y su reinvención en la generosa escena mexicana. Los párrafos escogidos ejemplifican algo del sistema de lecturas sesgadas, sintomáticas, con que intento desequilibrar el alto racionalismo autoimpuesto por el crítico a la mayor parte de su propia escritura.
- 2 Juan Acha, "Veintinueve años de pintura en el Perú (1938-1967)", en: *Pintura peruana. Junio 1938-1967*. Lima: Instituto Cultural Peruano Norteamericano, 1967. s. p. Catálogo de la exposición de mismo título realizada en junio-julio de 1967.

desconcierto, con los procedimientos experimentales pero pulcramente ordenados de Jorge Eduardo Eielson, uno de los más formales y complejos artífices peruanos.

“El despertar de las inquietudes vanguardistas después del encantamiento manchista, sería el balance favorable de estos últimos seis años”, postula entonces. “Y decimos despertar porque tenemos antecedentes en la obra de [...] Eielson, residente en Italia, quien en la Bienal de Venecia de 1964 presenta sus famosos ‘Quipus’ de gran delicadeza cromática y ejecución vanguardista; y aquí en el Perú somos testigos desde hace tiempo de ‘Aqúicito nomás’ (Chosica) de Jesús A. De Asín, que es nada menos que un ‘ensamblaje’, producto de años, al estilo de Clarence Schmidt: yuxtaposición de los objetos más heteróclitos e incoherentes”.

Acha se refería a la acumulación atosigada de elementos disonantes y yuxtapuestos en un cerro de las afueras de Lima, que le ganaron a su creador cierta risueña fama de perturbado (se lo conocía como “El Loco Asín”). Y ninguna presencia en la escena artística, salvo por estas líneas sueltas de nuestro crítico. Aunque también motivaron —es interesante— el registro todavía inédito de un par de fotografías de época realizadas por otro artífice de la vanguardia peruana, Jesús Ruiz Durand.

Resulta significativo el paralelo buscado por Acha con la figura delirante y marginal de Schmidt, precario constructor de arquitecturas desorbitadas en las montañas de Woodstock, en el Nueva York rural, años antes del megaconcierto que haría de esa localidad un emblema del imaginario hippie y contracultural. Este señalamiento exótico, en un recuento limeño y tan estructurado, evidencia cierta ansiedad subyacente por un sentido estético que fuera extraartístico y extravagante y excéntrico. “Outsider Art”, casi por antonomasia. Muy lejos del estatuto racional que seis años antes —pero también en este mismo texto— el escritor reclamaba tan severamente al lamentar los desbordes autodestructivos del pintor expresionista Sérvulo Gutiérrez en los agónicos ejercicios finales de su bohemia terminal. “Una lección dolorosa”, recapitula en 1967: “la rebeldía, la pasión y lo innato no bastan para alcanzar dimensiones universales; es necesaria una razón informada que canalice”.

Tales tensiones de sentido anunciaban que una fractura importante se estaba incubando en Acha. Así lo insinúan también las referencias muy breves al intenso paso por Lima de dos celebridades *beat* —Lawrence Ferlinghetti y

Allen Ginsberg— adjudicándole a esa irrupción literaria de 1960 inexplicados efectos en los desarrollos locales del manchismo pictórico.<sup>3</sup>

Inexplicados: no se mencionan las incursiones de Ferlinghetti en la pintura gestual, de las cuales no parece haber dado evidencias durante su estada peruana. Tampoco se describen los recitales de ambos poetas en la galería plástica del Instituto de Arte Contemporáneo (IAC), donde a Ginsberg le tocó declamar rodeado de las abstracciones líricas de Eduardo Moll, con un efecto entonces calificado como “electrizante”.<sup>4</sup> Nada se dice de los fallidos desbordes sexuales del autor de *Howl*, o de sus experimentaciones psicotrópicas con el exótico ayahuasca y el “shshuhuasi”, además de las habituales benzedrina y marihuana. Se ignoran incluso las ambivalencias de sus encuentros con la escena local, en cuyas reuniones lo rodeaban “poetas de avanzada, snobs y otros ejemplares de la misma fauna”, según una insidiosa nota periodística.<sup>5</sup> (Otra no vacila en calificar al escritor como “una de las voces más radicalmen-

- 
- 3 “[E]ste periodo [1960-1967] se distingue por el predominio del manchismo. Varias son las circunstancias que lo propiciaron: la visita de los poetas norteamericanos L. Ferlinghetti y Allen Ginsberg, y las exposiciones en 1960 del japonés Zutaka, [así como las muestras de pintura] Inglesa, Alemana y Japonesa” (*Ibid*).
  - 4 El adjetivo es de Alfonso La Torre: “Allen Ginsberg: ‘Las sucias manos de la sociedad no pueden tocar mi alma’”. *Cultura Peruana*, n° 143. Lima: mayo de 1960. s. p. (Entrevista). Ambos poetas fueron invitados por el escritor peruano Sebastián Salazar Bondy, entonces director del IAC, de cuya labor de crítico de arte Acha discrepaba por considerarla excesivamente literaria. El recital de Ferlinghetti se realizó el 5 de febrero y el de Ginsberg el 12 de mayo de 1960. La presentación de este último corrió a cargo del novelista Carlos Zavaleta, quien se vio acompañado por el crítico José Miguel Oviedo para la traducción simultánea de los versos hablados. Esa tarea, sin embargo, fue superada por la dinámica de una lectura que no admitía intermediarios.
  - 5 Anónimo. “‘Rara avis’ poética”. *7 días del Perú y el Mundo*, n° 99. Suplemento dominical de *La Prensa*. Lima: 15 de mayo de 1960. El cronista, innominado, alude al IAC como “cuartel general del snobismo limeño” e interroga al poeta sobre sus intereses sexuales (“prefiero los muchachos”, replica sin ambages) y estupefacientes (“[a]ntes de mi recital, me dopé con benzedrina”, es la casual respuesta).

te explosivas del momento mundial de la poesía”.<sup>6</sup>

Acha ni siquiera cita el vivo reclamo del bardo por “iluminaciones místicas”, visionarias, para la literatura. O la reivindicación de la “poesía en movimiento” que Ginsberg propone en una llamativa entrevista del momento.<sup>7</sup> Sin embargo es indudable que esa frase fue apreciada por un crítico todavía comprometido, en 1960, con las promesas del “action painting”, que un lustro después él relegaría para sumergirse en las ilusiones de las nuevas

---

6 Anónimo. “Un elogio de Machu Picchu hace poeta Allen Ginsberg”. *La Prensa*. Lima: 6 de mayo de 1960. Son interesantes en este reportaje sus libres asociaciones entre la arquitectura de la ciudadela inca y la pintura de Paul Klee. Y el problema observado de “construir sobre una base sin simetría”, que Machu Picchu compartiría con el verso. El poeta hace también inevitables referencias a la exclusividad del acceso a las ruinas, donde “no hay lugar para los descendientes de los incas”.

La fascinación de los *beats* por cierta mistificada idea del Perú precede a su presencia en Lima. Así queda insinuado en *Pull My Daisy* (1959), el corto experimental dirigido por Robert Frank y Alfred Leslie, pero basado en una obra de Jack Kerouac (el título proviene de un poema suyo escrito en colaboración con Allen Ginsberg y Neal Cassady). Allí Peter Orlovsky —pareja de Ginsberg— aparece con un vistoso chullo andino, en deliberado contraste con la gorra del trabajador ferroviario que lo acompaña, en tanto que otro poeta *beat* (Gregory Corso) toca juguetonamente un instrumento que podría ser una quena. (En los créditos Orlovsky aparece como “Orlofsky”, y la narrativa en *off* lo describe como “The Saint”).

7 La Torre, *op. cit.* La referencia es literal, vinculada al supuesto hábito heleno de acompañar el recitado de los versos al ritmo caminante de los pies en desplazamiento. Pero la imagen se proyecta también a un sentido vitalista de la lírica y del arte en general. Para testimonios posteriores sobre la experiencia de Ginsberg en el Perú, son esenciales los textos de Jorge Capriata (“Dos encuentros con Allen Ginsberg”) y Carlos Eduardo Zavaleta (“La visita de Ginsberg a Lima”), reunidos en *Hueso Húmero*, n° 32; Lima, diciembre de 1995. Son muy útiles y perceptivas las revisiones del tema logradas por Pedro Casusol: “Un lobo en Lima” (*Caretas*, n° 2297, Lima, 22 de agosto de 2013, pp. 50-52), y “Visiones divinas. Mayo de 1960: Allen Ginsberg alborota Lima” (*Buensalvaje*, n° 6, Lima, 19 de julio de 2013, s. p.).

vanguardias (“op, pop, *happening* y ambientaciones”).<sup>8</sup>

Podría argumentarse que aquella irrupción de energías *beat* en la comida sociedad limeña tuvo un impacto gradual, un efecto diferido pero esencial en Acha. Un estímulo latente para las mutaciones venideras en la estructurada visión racionalista todavía dominante en el crítico durante los primeros años de la década de 1960. Al respecto es sintomático el uso reivindicativo de la peculiar palabra “heteróclito” en el texto bajo análisis: un término acaso escogido como réplica tácita al tenor peyorativo con que ese mismo vocablo había sido lanzado contra las primeras manifestaciones de la vanguardia limeña, en 1965, por Francisco Bendezú.<sup>9</sup> En una respuesta privada a esa diatriba, Acha había defendido la estética “de baratas sorpresas de Coney Island”, que su interlocutor denunciaba, pues en esa “barraca de feria [...] puede haber —y lo hay— más arte que en muchas pinturas”. Aunque ninguno de los polemistas menciona a Ferlinghetti, sin duda en esas alusiones compartidas asomaban referencias tácitas —y discrepantes— a uno de los poemas paradigmáticos del vate norteamericano. Y de toda la renovación *beat*: “A Coney Island of the Mind” (1958).<sup>10</sup>

Bendezú era un reconocido poeta tradicional, con afinidades ideológicas soviéticas, y ambas definiciones sin duda impulsaron su emotiva reacción a las nuevas vanguardias. Es sugerente cómo una diferencia literaria y política

---

8 Acha, “Veintinueve años...”. Ya Joaquín Barriendos ha subrayado la homología entre el “action painting” y la “escritura indagación” postulada por el crítico en un libro inédito culminado en enero de 1968. (*Pintura, vanguardismo y colectividad: un libro inédito de Juan Acha*. Conferencia presentada en el coloquio *Juan Acha en el centenario de su nacimiento. Práctica de la imaginación crítica*, organizado por el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (CENIDIAP) en Ciudad de México, entre el 26 y el 28 de octubre de 2016).

9 Francisco Bendezú. “Ofensiva neo-dadaísta”. *Oiga*, n° 149. Lima: 12 de noviembre de 1965. pp. 22-23, 35.

10 Carta de Juan Acha a Francisco Bendezú. Lima: 22 de noviembre de 1965. Archivo Juan Acha, Ciudad de México. (Como el propio Bendezú declara en su texto impugnatorio, había una importante amistad entre el poeta y el crítico. Tal vez por ello éste prefirió responderle de manera discreta y epistolar. La relación no parece haberse perjudicado: todavía en 1966 Bendezú le dedica a Acha uno de sus poemas característicos, publicado en un libro de 1971 —*Cantos*— cuya dedicatoria general encumbra a Louis Aragon como “‘roi des poètes’, preclaro militante del glorioso Partido Comunista Francés”).

se desborda aquí hacia la plástica, para tornarse artística en el sentido más amplio. Una pugna estética que se torna histórica. Esa marca de época parece profundizarse en el texto publicado por Acha dos años después: la superación allí señalada del “encantamiento manchista” incluía al propio crítico. Y exacerbaba en él una pulsión contenida. El repentismo de las referencias sueltas a los poetas *beat* y al artífice extraviado de Woodstok deja tácita en el aire una alusión —una ilusión casi— a la emergencia deseada de un ánimo vitalista en la escena. Y este hálito se encadena luego, dispersamente, a los momentos más programáticos del ensayo, en los que asoma con fuerza esa descripción volitiva acechante en los intersticios de la controlada prosa de Acha: el deseo de provocar aquello que en apariencia solo se está detallando. Y lograrlo desde el acto mismo de la escritura —la acción escritural—, empezando por su efecto primero en el autor que así se transmuta al elaborarla. Pero con proyecciones expansivas. Incluso políticas.

“A diferencia de sus antecesores”, resume el texto de Acha en un pasaje que podría aplicarse a su misma persona, “las nuevas generaciones toman el arte como acto que obviamente pasa, y no como obra que permanece. Y si es acto, se pondrá el acento sobre la libertad interior y la autotransformación mental e idisioncrásica.” Pues, como señalaba otro párrafo, “[e]l arte, el hombre y la colectividad [...] son estructuras dinámicas y hechuras humanas, en las cuales proceden los cambios radicales”. Y bajo “nuestra disparatada estructura socioeconómica”, “cambio es cultura y justicia social en estos momentos”.<sup>11</sup>

Es de notar que la publicación de este artículo coincida para Acha con la decisión de pedir la jubilación en la transnacional de productos alimentarios para la que venía trabajando como gerente desde 1947. Buscaba así dedicarse de manera exclusiva a la reflexión artística. El retiro se formaliza el 8 de abril de 1968, y casi de inmediato emprende una gira de nueve meses por Europa. Presencia allí las convulsiones artísticas y sociales y existenciales que trastornaban entonces al continente europeo, desde París hasta Praga. Participa, además, en el Congreso de la Asociación Internacional de Críticos de Arte, y otra vez recorre la Documenta de Kassel y la Bienal de Venecia, como en ocasiones anteriores, pero ahora entre los disturbios y protestas que impacta-

11 Incorporo a esta citas las importantes correcciones manuscritas por el propio autor a las varias erratas de la versión impresa de su texto. Entre ellas, el añadido crucial de la partícula “trans” en lo que allí figuraba, recortadamente, como “autoformación” (Archivo Juan Acha, Ciudad de México).

ron gravemente la organización de esos eventos. Y la sensibilidad del viajero peruano.

Cuando Acha se reinstala en Lima, a principios de 1969, su biblioteca y sus perspectivas teóricas habían experimentado una radicalización decisiva. También su élan vital, como en otros momentos he explorado.<sup>12</sup> Pero el germen de esas subversiones estaba ya inscrito en las fisuras de la ordenada argumentación de 1967. En el subtexto.

Y, por momentos, en el texto mismo. Es sintomático allí el uso precursor —y reiterado— del vocablo “despertar”, con el que tres años después Acha daría inicio al título de uno de los escritos culminantes de su trayectoria peruana: “Despertar revolucionario”.<sup>13</sup>

Una expresión a ser entendida en sus alcances más amplios. También los más personales: “hacer arte e historia”, casi concluye el ensayo de 1967, “demanda autotransformación: controvertir las ideologías que la sociedad nos inculca con la finalidad de evitar los cambios”.

Una frase que pronto se tornaría autobiográfica.



- 12 Gustavo Buntinx. “Modernidades cosmopolita y andina en la vanguardia peruana”, en: Enrique Oteiza (coord.), *Cultura y política en los años 60*. Buenos Aires: Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, 1997 [1994], pp. 267-286. (Título original, modificado por los editores: “Modernidad andina / Modernidad cosmopolita. Trances y transiciones en la vanguardia peruana de los años sesenta”. Actas de las jornadas Cultura y Política en los Años 60, organizadas en Buenos Aires, en septiembre de 1994.)

- 13 “Despertar revolucionario.” Original a máquina fechado en setiembre de 1970, Archivo Juan Acha, Ciudad de México. Publicado en italiano: “Risveglio rivoluzionario”. *D’ars*, n° 55. Milán: junio de 1971, pp. 22-39.

DEL POEMA RÍO Y HABRÁ FUEGO CAYENDO A  
NUESTRO ALREDEDOR / Mario Pera

Principia lo cotidiano  
un río inmundo viaja  
inamovible  
toda la noche            viaja  
entre el sol y las venas  
de una región  
que se repliega  
las noticias, los gritos  
toda su música se amplifica  
martilla  
desde el sonido de aquella única cuerda  
del artero fantasma del niño que fui  
que perdió la capacidad  
de imitar el silencio  
y flotar por miles de caminos  
hasta abrir  
la primera palabra  
en mi voz  
a través del cristal  
las cenizas que rehúyen  
rebotan sobre mis huesos  
y el abismo  
ese sucio río que habita el ojo  
el inicio  
no lejano  
de la insurrección del cuerpo  
llaga vacía en el bosque  
aurora que los árboles cargan

en su espalda  
como un ventarrón que  
nos hala del cogote  
y es huracán que abre el desánimo  
en la lengua  
y atraviesa la vida  
la guerra  
la algarabía  
el ardor que puede verse  
y de reajo  
me atraviesa  
haciendo/deshaciendo  
el vientre lleno de cal  
o el ángulo de la culpa  
y la lealtad  
que envenena a su manera  
la carne  
y agrieta la sed  
que existe  
que fue  
incrustada                   seca  
pero que traspasa  
las tardes  
para siempre  
en la boca  
de mi familia

Mi casa fue un hogar de lagartijas  
sus muros ardían y nadie caminaba seguro  
yo observaba el pasado columpiándome  
en la higuera que sembró mi padre para alimentar  
a los parientes muertos que regresaban  
a la sequedad de la fuente  
a las ruinas que brotaban como falanges  
detrás de la puerta  
para regresar  
él mismo



que lo he logrado  
y no exagera  
porque nada sostiene mis huesos sino mi hambre  
y la única lágrima que engendré  
siempre tuvo que retroceder  
a la espera de cruzar  
el origen  
el ritmo de los siglos

y la alegoría que deslumbra  
la noticia:  
*se quema una hoja  
de principio a fin*  
resbalo desde ella  
sin trayectoria  
ni tiempo  
desaparezco  
en la oquedad recién formada  
y caigo  
me derramo  
en cada lugar  
donde el mundo está  
dentro  
y fuera de mí  
caigo  
a deshora  
como se desmorona una nube  
hecha lluvia  
sobre la tierra

Poesía  
tierra en la tierra  
llaga en la lengua  
¿qué busco allí abajo?  
más abajo

¿qué busco?  
¿la materia? ¿el origen?  
¿qué nombre viene de ti con ese hálito asesino?  
padre César  
padre Adán  
padre Westphalen  
todos en el vacío del otro  
en la humedad del único grito  
que late en su centro  
sin embargo  
el mismo barro imposible que se seca  
como el hedor de un sol eterno  
que cava su calor  
apretado en mi frente

poesía  
yeso quebrado  
cera que se alarga  
cuatro estaciones vienen lanzadas desde el cielo  
sin lluvia  
fuego en las raíces de la tierra  
la eternidad  
el canto  
y  
el eructo  
en la panza del cuervo  
como el frescor que nos hiela  
en el acantilado  
de un último sueño

Poesía  
ejercicio que no entiende  
la lengua de los hombres  
carne que se pierde  
en el calor de otros días  
y forma la necesidad  
el grávido afán  
de perderse conmigo

y guardarse con prisa en la noche  
para fluir  
como viejo cauce  
engullido por la tierra  
con miles de velocidades y piernas  
que corren por las calles  
y acequias

aceite que arde en los malecones  
en las hojas de los árboles  
y en la mano del hombre  
que coge la sombra de la muchacha y baila  
sin ropa  
ni fracaso  
sobre sí misma  
y sus extremidades  
sobre la estela  
de un dardo clavado en la inglete  
laberinto que no para de  
crecer

¿cómo ser la gravedad  
en el cero y el veneno  
en la punta de la flecha?  
¿Cómo renunciar a ser  
el sonido áspero que flamea  
proféticamente  
y finge levitar sobre la lluvia  
para no ensuciarse  
para construir  
la huella de lo que nos es  
desconocido?

# LA ESCENA TEATRAL PERUANA ACTUAL (1985-2017)<sup>1</sup> / Gino Luque

Desde mediados de la década de 1980, se puede observar, en la escena nacional, un proceso de revaloración del teatro de texto. Pareciera, en efecto, que estamos experimentando una etapa de recuperación del texto dramático o, quizá más precisamente, de recuperación del prestigio de la palabra en el teatro, la cual ha vuelto a ocupar, en nuestros escenarios, el lugar central que había perdido dentro del conjunto de elementos que integran el espectáculo teatral. Como consecuencia de ello, también se viene dando un retorno de la dramaturgia de autor individual a la escena local.<sup>2</sup>

Esta tendencia contrasta abiertamente con las propuestas teatrales de las dos décadas anteriores, en las que predominó la creación colectiva como modelo de composición y el teatro de grupo como forma de producción. La actual tendencia, por el contrario, apuesta por la palabra como eje del fenómeno teatral y difiere, así, de los espectáculos centrados en códigos no verbales (pero, sobre todo, en el cuerpo del actor) que caracterizaron las propuestas escénicas del periodo comprendido desde la década de 1960 hasta mediados de la década de 1980.

De hecho, durante dicha etapa, la figura del dramaturgo individual quedó, en cierta medida, opacada frente a la identidad del grupo como autor

- 1 Quisiera expresar mi gratitud y afecto a Roberto Ángeles, Alberto Isola y Alfonso Santistevan, por haber sido interlocutores críticos de estas reflexiones y por haber compartido generosamente conmigo sus opiniones sobre el tema.
- 2 Este proceso ha sido también comentado por Isola y otros (1994), Urioste (1999), Ángeles (2001), Soberón (2004), Vargas Salgado (2008), Bushby (2011) y Encinas (2015).

colectivo. A ello contribuyó, en buena medida, que las ideas políticas de corte socialista, que, por lo general, fueron una fuente inspiración para las agrupaciones teatrales de dicha época, hacían que estos colectivos se pensaran a sí mismos como comunidades (artísticas y de vida) donde sus miembros se relacionaban entre sí de forma horizontal. Justamente, esta suerte de espíritu colaborativo los hacía ajenos (e incluso contrarios) al protagonismo propio de los creadores individuales. De ese modo, el rol del dramaturgo se redujo sensiblemente, por un lado, porque su presencia se difuminó en medio de los procesos de investigación que ponían en práctica, de forma conjunta, los integrantes de los grupos teatrales, y, por otro, porque las creaciones colectivas resultantes de dichos procesos de experimentación enfatizaban el lenguaje corporal antes que el sistema verbal y, por lo general, se realizaban al margen de un texto dramático (o, en todo caso, cuando tomaban alguno como estímulo, se aproximaban a este de forma bastante libre).

Sin embargo, a pesar de los resultados obtenidos bajo este formato de creación, con propuestas de cierto nivel de complejidad en cuanto a manejo de signos escénicos, el modelo de creación colectiva, y su acento en el lenguaje corporal, comenzó a agotarse conforme avanzaba la penúltima década del siglo XX. Gradualmente, las experiencias fueron perdiendo riesgo y profundidad, y el modelo empezó a convertirse en una retórica de composición teatral un tanto mecánica. Precisamente dicho agotamiento parece haber motivado, como reacción, un retorno a la dramaturgia de texto.

No obstante, esta vuelta del autor individual con un rol protagónico dentro del proceso creativo teatral no supone ni un control absoluto del dramaturgo sobre el resultado final (es decir, sobre la forma o el sentido de la puesta en escena) ni un regreso a una concepción del teatro como un hecho puramente literario, tal como se le entendía en nuestro medio hacia mediados del siglo XX. Este retorno del dramaturgo, más bien, viene acompañado de una renovada conciencia escénica del papel que le corresponde a la palabra dentro del conjunto de elementos que configuran el fenómeno teatral. El texto dramático se convierte, así, en el punto de partida de un proceso creativo que está pensado para culminar y cobrar sentido pleno únicamente en la representación, precisamente cuando el componente verbal se ponga en relación con el resto de sistemas y códigos que intervienen en un montaje teatral. Por ello, la palabra, en estas propuestas teatrales, no está pensada solo para ser leída, sino que está concebida para funcionar en términos de espectáculo.

Otro hecho a resaltar sobre el periodo reseñado es el gran número de

autores teatrales en actividad así como la igualmente gran cantidad y diversidad de obras escritas y estrenadas por este amplio conjunto de dramaturgos.<sup>3</sup> En esto confluyen distintos factores, que no tienen que ver únicamente con el devenir de la escritura teatral, sino con el desarrollo de la actividad teatral en el Perú en general durante las últimas décadas del siglo XX y principios del siglo XXI, lo que, como consecuencia, ha tenido un impacto (no exclusivo pero sí fundamental) en la producción dramaturgía reciente. En otras palabras, la revitalización de la actividad teatral en su conjunto en años recientes ha repercutido positivamente en todos los aspectos y componentes del fenómeno teatral, uno de los cuales es la dramaturgia. En tal sentido, el actual desarrollo de una nueva dramaturgia peruana resulta indesligable del importante desarrollo que ha tenido la actividad teatral en las últimas décadas en nuestro país.

En este proceso han intervenido diversos factores, gran parte de ellos de naturaleza sociopolítica, antes que de índole puramente estética. Así, el final del conflicto armado interno, que se inició en la década de 1980, gracias a la captura de los principales líderes terroristas durante la década de 1990; el retorno a la institucionalidad democrática a partir de la caída del régimen dictatorial de Alberto Fujimori en el año 2000; y el ciclo de crecimiento de la economía nacional, que se inició en el siglo XXI, han permitido el fortalecimiento de la clase media, que, en la práctica, es el principal consumidor de la oferta cultural, y, con relación al mercado de las artes escénicas, es quien conforma el grueso del público que asiste a los teatros. Así, el incremento del poder adquisitivo de la clase media, una vez superada la crisis económica y el periodo de violencia política, ha hecho posible la recuperación de los espectadores, lo que, a su vez, ha dado lugar al resurgimiento y desarrollo de las artes escénicas en nuestro medio.

Ello, por otra parte, ha originado que instituciones públicas y privadas apuesten por invertir en el teatro, concebido ya como una auténtica industria cultural. Otro efecto ligado a lo anterior ha sido la creación de empresas dedicadas a la producción teatral, las cuales cuidan el rigor y la calidad artística de los espectáculos que patrocinan, y velan por la sostenibilidad de los proyectos

3 Al respecto, téngase presente la siguiente declaración del director teatral Roberto Ángeles formulada en 2001: “En los últimos quince años ha surgido en Lima una generación de dramaturgos bastante singular. . . No recuerdo ningún momento de la historia cercana del Perú en que se haya gestado un grupo de tantas personas que, simultáneamente, escriban obras de manera tan continua y que claramente se proyecten a conformar, en un futuro cercano, el más importante momento de la dramaturgia nacional” (2001: 9).

que impulsan y gestionan. Todo esto ha hecho posible la incorporación de las artes escénicas dentro de la oferta de ocio cultural y ha contribuido también a la profesionalización del campo.

Una clara señal de este renovado desarrollo de la actividad teatral en el tránsito del siglo XX al XXI es la creación de nuevos espacios y salas teatrales en distintos distritos de la ciudad de Lima así como la restauración y remodelación de algunos teatros de mayor antigüedad. Entre los casos de nuevos espacios, solo por citar algunos ejemplos, se puede mencionar los teatros La Plaza y de Lucía, y los centros culturales Ricardo Palma y José María Arguedas, en Miraflores; el Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Perú (CCPUCP) y el Centro Cultural El Olivar, en San Isidro; los teatros Mocha Graña, Racional y Ensemble, en Barranco; el Teatro Mario Vargas Llosa y el Gran Teatro Nacional, en San Borja; el Centro Cultural de la Universidad de Lima, en Surco; El Galpón, en Pueblo Libre; el Centro Cultural de la Universidad del Pacífico y el Teatro Ricardo Blume, en Jesús María; el Auditorio del Museo de Arte de Lima, en el centro de Lima; y el Teatro Plaza Norte, en Independencia. Entre los casos de restauraciones y remodelaciones, también a manera de ejemplo, se pueden citar los teatros Británico y Larco, en Miraflores; el Teatro Municipal del Callao; los teatros Luigi Pirandello y de la Asociación de Artistas Aficionados, y el Municipal de Lima, en el centro de la capital; y el inicio del proyecto de restauración y puesta en valor del Teatro Segura y la Sala Alzedo, también ubicados en el centro histórico. Consecuentemente, esto ha dado lugar, en la capital, a la aparición de distintos circuitos teatrales, ubicados en diferentes zonas de la ciudad, cada uno con un tipo de cartelera particular y con un perfil de público propio.<sup>4</sup> Cabe señalar que, pese a que la capital, en tanto centro del poder político y económico del país, históricamente ha sido el principal foco de difusión cultural a nivel nacional, en la actualidad, también se registra una efervescente actividad teatral en distintas provincias como Arequipa, Trujillo y Cuzco.

- 4 Conviene anotar que, a pesar del incremento en la construcción e inauguración de nuevas salas teatrales, los espacios dedicados al teatro (ya sea de forma exclusiva o temporal) aún resultan insuficientes para acoger la cantidad de propuestas existentes. De hecho, la programación de las principales salas de la capital se arma hasta con dos años de anticipación. Esta intensa demanda de espacios también explica la práctica, usual en el medio local, de que los montajes solo puedan permanecer en cartel por temporadas breves (por lo general, de no más de ocho semanas), independientemente de su nivel de éxito a nivel de convocatoria. Al respecto, Servat (2016) desarrolla el tema con mayor profusión y Encinas (2015) esboza una reflexión crítica acerca del mapa teatral de Lima.

Asimismo, este mayor interés en el teatro ha tenido como consecuencia la creación de nuevos espacios de formación, fundamentalmente actoral, tanto a nivel de instituciones de educación superior como a nivel de programas no universitarios (pero igualmente con un alto nivel de exigencia). Con relación a lo primero, en la actualidad, ofrecen carreras de artes escénicas la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), la Universidad Científica del Sur (UCSUR) y la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas (UPC). Por su parte, entre las opciones formales no universitarias, se encuentran, entre otros, el Taller de Formación Actoral de Roberto Ángeles, el Conservatorio de Formación Actoral del Teatro Británico, el Centro de Formación de Aranwa Teatro, el Taller de Formación Actoral de la Asociación Cultural Plan 9, la Escuela de Actuación del Teatro Ensamble, el Taller de Formación Actoral de la Asociación Cultural Diez Talentos, el Taller de Actuación de Escena Contemporánea y el Taller de Formación Actoral del grupo Ópalo.<sup>5</sup> Evidentemente, esta profusión de centros de formación en el campo de las artes escénicas responde a una demanda local creciente por esta clase de espacios. El dato revela, entonces, el fuerte interés que existe por el teatro en nuestro medio, pero da cuenta, a su vez, de un rasgo característico del perfil del artista escénico contemporáneo: la necesidad que siente de recibir una formación para dedicarse al teatro, cuya práctica ya no es entendida como una afición, sino como el ejercicio de una auténtica profesión.

Por su parte, la formación en el campo de la dramaturgia ha sido impartida, fundamentalmente, por medio de talleres. Estos han sido organizados, en ocasiones, por instituciones privadas dedicadas a la producción teatral (el CCPUCP, el Teatro La Plaza, Aranwa Teatro, el Teatro Racional), que han convocado, para ello, a dramaturgos de larga y reconocida trayectoria en los escenarios locales (Alonso Alegría, Celeste Viale, Alfonso Santisteban, César de María, Eduardo Adrianzén) o también a autores pertenecientes a una generación posterior pero igualmente activa y presente en la escena actual (Mariana de Althaus, Claudia Sacha, Gonzalo Rodríguez Risco, Gino Luque). En otras ocasiones, los talleres han sido organizados, a manera de iniciativas independientes pero sistemáticas, por los propios dramaturgos (es el caso, por ejemplo, de los talleres y laboratorios de Alegría, Santisteban y De Althaus).

---

5 Al respecto, Encinas (2015), en su reseña sobre la escena peruana contemporánea, plantea un balance crítico sobre esta profusión de escuelas y talleres de teatro, que incluye un breve comentario sobre la orientación y las tendencias de la oferta formativa que ofrecen.

De esa manera, los talleres de escritura creativa se han constituido en verdaderos espacios para la enseñanza de las técnicas de la dramaturgia, la lectura y análisis de textos teatrales canónicos y contemporáneos, la discusión alrededor de las nuevas creaciones y el entrenamiento en el oficio de la escritura dramática.

A su vez, también es preciso señalar que, en el intervalo de tiempo objeto de comentario, también se ha creado plataformas de fomento y promoción de nuevos autores teatrales por medio de concursos de dramaturgia. Entre estos certámenes, se encuentran el Concurso de Dramaturgia Peruana, convocado por la Asociación Cultural Peruano Británica por primera vez en 2007 y con seis ediciones hasta la fecha; el Festival de Nueva Dramaturgia “Sala de Parto”, organizado por el Teatro La Plaza anualmente desde 2013; el Concurso Nueva Dramaturgia Peruana, convocado cada año por el Ministerio de Cultura desde 2014 (el cual toma la posta a los antiguos concursos de dramaturgia que organizaba el desaparecido Instituto Nacional de Cultura); y el Concurso Nacional de Dramaturgia “Teatro Lab”, organizado por la Universidad de Lima y cuya primera edición será este 2017.

Indudablemente, estos premios constituyen un estímulo fundamental para impulsar la creación dramatúrgica y la puesta en escena de nuevas obras peruanas. Sin embargo, pese a su indiscutible impacto positivo, encierran ciertos peligros potenciales acerca de los cuales se debe reflexionar. Por un lado, existe el peligro de que se desvirtúe el sentido de estos certámenes, a saber, incentivar la escritura de nuevos textos teatrales, y se conviertan, más bien, en un fin en sí mismo, de modo tal que los procesos de escritura resulten condicionados por la aplicación de ciertas fórmulas de composición dramáticas relativamente básicas pero efectivas, o que se busque escribir un cierto tipo de obras que sea coincidente con el gusto o estilo de piezas que suelen sancionar como ganadoras los jurados. Cuestión aparte será evaluar si el elevado número de concursos que existe se justifica de acuerdo con la realidad del panorama teatral nacional, así como determinar de qué manera esta multiplicación de certámenes incide en la calidad de los textos presentados y, en consecuencia, en el valor de las obras galardonadas. Por otro lado, por las características propias de los concursos de nuestro medio (orientados, en su mayoría, a premiar textos inéditos de autores jóvenes), se corre el riesgo de no crear las condiciones que permitan asegurar la continuidad del quehacer creativo de los propios autores premiados en un horizonte de mediano o largo plazo, o, peor aún, que, a causa de este sesgo hacia lo nuevo, se termine no dándoles suficiente cabida

a los montajes de dramaturgos que ya no forman parte de la generación más reciente pero que se mantienen en constante actividad creativa.

Sin embargo, al margen del debate que podría ser inaugurado a partir de las reflexiones anteriores, si se observa el formato de los concursos y los lineamientos de sus convocatorias, resulta evidente que estos alientan, promueven y canonizan un cierto modelo dramatúrgico y de génesis del espectáculo teatral: el teatro de texto, con un autor individual, como base para una posterior escenificación. De hecho, además del incentivo económico, los premios siempre incluyen la puesta en escena de la obra ganadora así como la publicación del texto ganador y de las piezas finalistas. Los concursos responden, así, a esta tendencia de revalorización del teatro de texto, pero son también un factor determinante en su consolidación.

Asimismo, otra señal de la revaloración del texto dramático que se viene dando desde las décadas finales del siglo XX se evidencia en la aparición cada vez menos infrecuente de ediciones de textos teatrales peruanos, hecho bastante significativo, más aún si se toma en consideración que va incluso a contracorriente de las tendencias actuales del mercado editorial. Entre estos volúmenes, se pueden citar las antologías temáticas preparadas por Roberto Ángeles (la primera, elaborada junto con el crítico José Castro Urioste, dedicada a piezas que giran en torno a la familia; la segunda, a personajes jóvenes; la tercera, a obras que contienen una reflexión sobre la historia del Perú; y la cuarta, al universo violento de los jóvenes); la publicación de las obras ganadoras de los concursos de dramaturgia mencionados líneas atrás; y, de manera especial, la revista *Muestra*, fundada por la dramaturga Sara Joffré en el año 2000, que tuvo veinticuatro números en los que se publicó textos de teatro peruano contemporáneo acompañados de comentarios críticos sobre cada uno de ellos. Por su parte, desde la década de 1990, algunos sellos editoriales han publicado recopilaciones de obras de dramaturgos peruanos de mediados del siglo XX, como, por ejemplo, volúmenes que recogen la producción teatral de Mario Vargas Llosa, Juan Rivera Saavedra, Hernando Cortés, Gregor Díaz y Sara Joffré. A estas colecciones, podría sumársele la *Antología general del teatro peruano*, editada por Ricardo Silva-Santisteban a través del Fondo Editorial de la PUCP. Asimismo, en años recientes, también han aparecido ejemplares con piezas de autores del cambio de siglo, como Alfonso Santisteban, César de María, Alfredo Bushby, Daniel Dillon, Mariana de Althaus y Aldo Miyashiro, entre otros.

El conjunto de publicaciones antes aludido es, ciertamente, meritorio e importante. Pese a ello, es preciso también reconocer que estas no representan una cuota elevada dentro del mercado editorial local y tampoco responden a una política o práctica sistemática del sector. Sin embargo, estos hechos, como se ha venido diciendo, revelan una consideración del texto dramático como un objeto valioso, y que merece, por tanto, fijarse, conservarse y transmitirse. Esto, a su vez, redonda positivamente en el proceso de consolidación de una tradición teatral nacional, ya que, por medio de su publicación, las obras trascienden los circuitos especializados de difusión, circulan entre comunidades más amplias de lectores y quedan disponibles, más allá de la coyuntura de su estreno, para ser revisitados, estudiados y representados.

Cabe preguntarse, a continuación, quiénes conforman este grupo de dramaturgos en constante actividad al que se viene aludiendo y determinar si es posible o no establecer un cierto perfil al interior de este conjunto de autores. En tal sentido, como cuestión preliminar, me parece atinado precisar, suscribiendo una opinión planteada por Alfredo Bushby en su estudio sobre la dramaturgia peruana del cambio de siglo, que quizá lo más pertinente sea hablar de “momento de la dramaturgia”, y no propiamente de una generación o movimiento de autores, pues, efectivamente, no parece haber un ideario, un programa, una estética predominante o una conciencia grupal que aglutine a los dramaturgos que escriben en el Perú en el tránsito del siglo XX al XXI (2011: 19).

Pese a ello, sí es posible establecer ciertos parámetros cronológicos en la conformación de este grupo de autores. Así, se observa que, en un sentido amplio, estaría integrado por dramaturgos nacidos en las décadas de 1960 y 1970, que, como se ha señalado, vienen escribiendo y poniendo en escena obras aproximadamente desde la década de 1980 hasta la actualidad. Por ello, los autores de mayor edad, en realidad, en no pocos casos, tuvieron su primera formación teatral al interior de los grupos de la década de 1970, lo que es tanto un legado claramente asumido y reconocido por los propios escritores como un hecho capital para la renovada conciencia escénica que caracteriza a este grupo de dramaturgos. No obstante, es necesario remarcar la actual independencia de los autores (sea cual sea su edad) con respecto a grupos o colectivos. Y si bien no se descartan colaboraciones eventuales de estos con las pocas agrupaciones o compañías que aún existen o con las que ocasional y efímeramente se forman, a nivel de sensibilidad y estilos de escritura, siempre se les puede considerar autónomos.

Con respecto a los autores más jóvenes, estos suelen poseer una formación teatral previa a su dedicación a la dramaturgia, usualmente como actores, lo cual repercute, naturalmente, en su concepción del texto y en su relación con la puesta en escena: escriben teniendo en mente el funcionamiento escénico del texto y pensando en su representación. Esta última, por lo general, se suele dar bastante pronto e involucra, en algún nivel de su realización, a los autores (ya sea en el rol de directores o incluso como productores). He allí otro rasgo de la escena teatral peruana actual: el paso de la escritura del texto a su estreno en el escenario es prácticamente inmediato. Y este proceso se puede dar porque confluye un interés de los programadores teatrales por llevar a escena obras nacionales (aunque básicamente de estreno absoluto); una apuesta de parte de los directores de teatro (ya sean de larga y prestigiosa trayectoria, ya sean jóvenes contemporáneos de los dramaturgos) por montar este tipo de piezas; y, sobre todo, una respuesta positiva del público ante estas propuestas, la cual parece revelar, por otra parte, un cierto deseo del espectador de verse reflejado en el escenario, es decir, de ver historias que hablen sobre nuestra realidad (pero no necesariamente en términos costumbristas, o de un coyuntural y efímero presente inmediato).

Como seguramente se intuirá a partir de lo planteado hasta el momento, la relación de dramaturgos en actividad luego de transcurridas casi dos décadas del siglo XXI es bastante amplia. Sin embargo, del vasto conjunto de autores teatrales, más allá de gustos personales y siendo plenamente consciente de que toda selección siempre tiene algo de sesgada (y de antipática), es preciso reconocer que existe un grupo de dramaturgos más reducido que se ha consolidado dentro de la escena local. Dicha valoración se fundamenta en la constancia y frecuencia con que estos han estrenado sus obras desde la penúltima década del siglo XX en adelante, en escenarios pertenecientes a diferentes circuitos del circuito teatral, lo cual da cuenta tanto del proceso de maduración de estos creadores a lo largo del tiempo como de una tácita aceptación de sus propuestas dramáticas por parte del público, de la crítica especializada y del propio medio artístico. Este grupo estaría conformado por Alfonso Santisteban (Arequipa, 1955), Maritza Núñez (Lima, 1958), César De María (Lima, 1960), María Teresa Zúñiga (Huancayo, 1962), Eduardo Adrianzén (Lima, 1963), Alfredo Bushby (Lima, 1963), Rafael Dumett (Lima, 1963), Jaime Nieto (Lima, 1967), Daniel Dillon (Chimbote, 1968), Gonzalo Rodríguez Risco (Lima, 1972), Mariana de Althaus (Lima, 1974), Roberto Sánchez-Piérola (Lima, 1975), Aldo Miyashiro (Lima, 1976), Claudia Sacha

(Bogotá, 1976), Mariana Silva (Lima, 1976), Patricia Romero (Lima, 1977), Vanessa Vizcarra (Lima, 1977), Ernesto Barraza (Lima, 1979), Víctor Falcón (Lima, 1979), Gino Luque (Lima, 1979) y Daniel Amaru Silva (Lima, 1987).

En el plano ideológico, las propuestas teatrales de este conjunto de autores rompen con la premisa que postulaba que el arte debía tener un compromiso social así como con el proyecto de contribuir a la revolución socialista y a la construcción de una sociedad igualitaria desde el teatro, ideas propias de las décadas anteriores. Las piezas escritas en el tránsito del siglo XX al siglo XXI, por el contrario, revelan un marcado individualismo, un desencanto ante el presente y una visión desesperanzada del futuro. Ha desaparecido, en el corpus de textos, esa urgencia por resolver al país desde la escena, rasgo tan característico del teatro peruano de las décadas de 1960 y 1970. El abandono de ese proyecto ha dado paso, más bien, a ejercicios de escritura más personales, casi desideologizados (en el sentido más político y activista del término). El resultado, entonces, son obras que plantean universos íntimos y singulares, y en las cuales la estética realista se va dejando de lado paulatinamente, en la medida en que ha desaparecido el imperativo de retratar una realidad social concreta.

Este cambio de actitud tan radical, en parte, puede ser una reacción al hecho de que los ideales defendidos por la generación anterior, tan expresamente presentes en su arte, no lograron la transformación social que proclamaban y perseguían, lo cual, de alguna manera, puede haber sido interpretado como un fracaso por las generaciones siguientes. Sin embargo, independientemente de lo anterior, se debe tener en cuenta también la antigua tradición que existe en la historia del arte de transitar caminos opuestos a los de la generación predecesora como declaración de principios y estrategia para construir una identidad diferenciada. Pese a ello, en este caso en particular, este desencanto generalizado, cargado de pesimismo, y este repliegue sobre la intimidad también son resultado de la crisis de los grandes relatos que distingue al cambio de siglo así como consecuencia de la sucesión de crisis (política, económica, institucional) por las que ha atravesado el Perú durante el siglo pasado.<sup>6</sup>

Con respecto a los temas abordados en las obras de los dramaturgos que escriben en la actualidad, Ángeles, en un balance realizado a inicios del siglo XXI, señalaba que las constantes eran búsqueda de la identidad sexual,

6 Bushby (2011) plantea que lo característico de la dramaturgia peruana del cambio de siglo radica en la colisión entre dos sensibilidades antagónicas: la romántica y la posmoderna.

conformación de la pareja, proyección del futuro propio y relaciones familiares quebradas debido a la ausencia paterna<sup>7</sup> (2001: 10-14). Y así como Ángeles señala como característico de la dramaturgia del cambio de siglo “su búsqueda de amor, su falta de identidad y sus pocas posibilidades en el futuro” (2001: 13), el crítico Santiago Soberón lee en dicho corpus una visión desesperanzadora de su sociedad, de la estructura de valores vigentes, en la mayoría de los casos enfocada en el entorno individual o familiar, a diferencia del teatro de décadas anteriores que procuraba siempre construir un imaginario totalizante de la sociedad peruana. (Soberón, 2005: 25)

En una línea de interpretación similar, Bushby observa que las obras teatrales de este periodo están “marcadas por el desencanto y la sospecha con respecto a las ideas de nación y proyectos (o catástrofes) universales; están más centradas en los conflictos individuales en los que incluso el amor —el amor de pareja, el amor en familia, el amor al prójimo anónimo— es fuente de suspicacia, cinismo, desconcierto o decepción” (2011: 26).<sup>8</sup>

En el plano formal, habría que señalar que, dentro del conjunto de obras, se observa una amplia variedad de géneros y estilos. Pese a ello, quizá haya que reconocer también que parece haber una ligera tendencia hacia la comedia (o, en todo caso, a la introducción de elementos de humor), lo cual, a la larga, puede terminar restando profundidad al tratamiento de las temáticas antes expuestas.

A pesar de la diversidad antes señalada, se puede distinguir, a grandes rasgos, dos estéticas. Por un lado, existe una producción que se inscribe en una línea más próxima a los principios de la dramaturgia clásica, con inclina-

---

7 Castro Urioste (1999) detecta que un motivo recurrente en el teatro peruano a partir de la década de 1980 es la reelaboración de la imagen sólida y armoniosa de familia que planteó la literatura del siglo XIX como alegoría utópica de la nación. En su lugar, en las piezas dramáticas de finales del siglo XX, la cohesión familiar se resquebraja, lo que da lugar a una crisis del grupo y a un futuro marcado por proyectos estrictamente individuales (10-12).

8 En aquel balance de 2001, Ángeles también dejaba constancia de ciertos temas que percibía que no estaban siendo abordados por la dramaturgia de finales del siglo XX. Principalmente, le llamaba la atención no encontrar obras de seducción ni de amor romántico, así como el reducido número de piezas que trataban sobre el periodo del conflicto armado interno (2001: 12). En los más de quince años que han transcurrido desde que se publicara aquel estudio, eso ha cambiado parcialmente. Si bien aún no parece haber obras que tengan como eje dramático la seducción o una historia de amor, sí han ido apareciendo obras dedicadas a los episodios de violencia política del periodo 1980-2000.

ción hacia el realismo psicológico, si bien se trata de un realismo cada vez menos naturalista y en el que es posible ensayar la metateatralidad, la alegoría y las rupturas de tiempo y lugar. Dentro de esta propuesta, se puede enmarcar la producción de Santisteban, Andrianzén, Nieto, Rodríguez Risco, De Althaus, Sacha, Silva, entre otros. Por otro lado, existe también una línea que apuesta directamente por una dramática no aristotélica, que deliberadamente pone en crisis el concepto de realismo y experimenta, además, con los mecanismos del relato y las convenciones escénicas. Dentro de esta tendencia, se inscribe la producción de De María, Bushby, Zúñiga, Dillon, Sánchez Piérola, Miyashiro, Romero, Falcón, Vizcarra, Luque, entre otros.

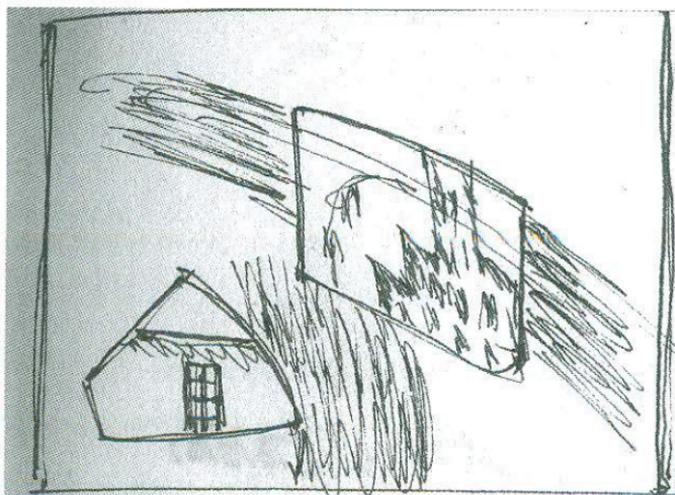
La alta y sostenida productividad de este amplio grupo de autores, así como la calidad y factura del corpus de sus obras, me permite afirmar, sin temor a caer en exageraciones, que, en la actualidad, la dramaturgia nacional está pasando por uno de sus momentos de mayor y más intensa actividad, difícilmente imaginable hace treinta años. Queda por ver, naturalmente, cuáles de todas estas propuestas trascenderán esta coyuntura casi de euforia creativa y lograrán perdurar en el tiempo. Es asignatura pendiente aún, por otra parte, la exploración de modos de composición escénica distintos de la dramaturgia de texto.<sup>9</sup> Y queda pendiente también el surgimiento de una reflexión crítica, por parte de los propios dramaturgos, que valore y pondere su voluntad de ruptura e innovación con el hecho de que forman parte de una tradición teatral nacional.

## Obras citadas

---

- 9 Recientemente, han aparecido en el medio local propuestas de teatro testimonial (dirigidas por Mariana de Althaus, Sebastián Rubio, Claudia Tangoa, Paloma Carpio, Rodrigo Benza, entre otros). Este tipo de espectáculos supone una aproximación distinta al texto dramático y a la escritura escénica. Si bien los guiones se construyen sobre la base de los testimonios de los propios actores (o *performers*), siempre parece necesaria la presencia de un director/dramaturgo que determina la forma final de los testimonios, fija la secuencia en que serán presentados, construye una narrativa a partir de estos discursos y diseña un espectáculo con todo este material. Por el momento, han sido pocos aún los espectáculos de este tipo de teatro, y se han centrado, en líneas generales, básicamente, en dos temas: violencia política y roles de género. El potencial para seguir explorando en las posibilidades que inaugura esta clase de teatro es grande aún.

- Ángeles, Roberto. "La identidad de la nueva dramaturgia peruana", en *Dramaturgia peruana II*, editado por Roberto Ángeles. Lima: s.e., 200, 9-15.
- Bushby, Alfredo. *Románticos y posmodernos. La dramaturgia peruana del cambio de siglo*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2011.
- Castro Urioste, José. "Introducción", en *Dramaturgia peruana*, editado por Roberto Ángeles y José Castro Urioste. Lima: Centro de Estudios Cornejo Polar; Berkeley: Latinoamericana, 1999.
- Encinas, Percy. "Apuestas en escena. Una aproximación al estado de la cuestión de nuestra dramaturgia contemporánea", en *El Dominical*, 10 de agosto de 2015. <http://elcomercio.pe/eldominical/actualidad/apuestas-escena-noticia-1831170>
- Isola, Alberto et al. "El teatro peruano", en *Hueso Húmero*. nro. 31 (1994): 11-50.
- Servat, Alberto. "Ricos en obras, pobres en salas", en *El Comercio*, 9 de enero de 2016. <http://elcomercio.pe/luces/teatro/ricos-obras-pobres-salas-alberto-servat-noticia-1869818>
- Soberón, Santiago. "Una nueva generación de autores teatrales", en *Libros & Artes* 3 (8): 25-26, 2004.
- Vargas Salgado, Carlos. "¿Nuevos dramaturgos o nueva dramaturgia? Escribir para el teatro peruano a inicios del milenio", en *Letra de Cambio*, 2 (2): 51-65.



## CINCO POEMAS / Mirko Lauer

### POESÍA REAPARECIDA

#### 1.

La poesía ha reaparecido, no dice cómo.

La cosa

Es que llega y acomoda sus letras,  
Más que sus palabras o sus frases,  
Y por las noches suelta un silbido asmático

Que la presenta al alba  
Desordenada o no sobre la página.

Ha vuelto

Con una claridad de la que no sé nada,  
Fácil como un plagio, sucia  
Como si hubieran frotado  
Sin éxito contra sus versos,  
Cincuenta borradores.

*Simplicissimus.*

Antes no estaba, y ahora está  
En la punta del lápiz HB2,  
En páginas tentativas de una libretita,  
En la fantasía de un libro definitivo.

Yo dejo que me estafe  
Haciéndome sentir que es una poesía nueva,  
Joven, renacida,  
Con versos que no duelen,  
Que no van a regresar a perseguirme.

Pero todo es *late style*,  
La poesía de un viejo construida  
Con la constante negación  
    De sus locuras juveniles.  
Con la vanidad de esas traiciones  
Evita imaginar lectores, y ya no explora  
Valiosos lenguajes de la juventud.  
Hoy reliquias traspapeladas en antiguos cajones.

¿Volvió para quedarse? No se sabe,  
Pues de nada depende,  
    De nada azul, de nada plateado.  
    Para Sologuren  
Todo estaba en el diccionario,  
Esa sala de espera de los significados,  
Donde hay palabras que pueden matar poemas  
    O salvarlos.

“Nunca dejes de ser poeta”, me decía.  
    Pero yo aprendí  
Que todo está en el tiempo dedicado  
A tratar de no escribir poesía.

Ya está aquí otra vez. ¿Cómo tratarla?  
    Como siempre,  
No consumándola, dejándola partir  
Convertida en silencio,  
    Tiras de tinta,  
Rastro de sueños sin aroma.  
    Pero también el hedor  
De los poemas no escritos  
Puede ser insoportable.

Podría ser peor. La poesía  
Podría haber vuelto  
Recitada a través



Lo convencional, en cambio, tiene un fondo,  
Que acoge la locura de la invención,  
    La arrogancia suicida  
De palabras que se deslumbran  
                                  Ante el espejo  
De lo nunca antes dicho,  
Camino del espasmo epiléptico  
    Del vómito dadá.

Página tasajeada por espantadas cesáreas,  
    Por alaridos sin vértebras,  
    Extraña la calma de un soneto,  
O la tranquilidad en las babosas mieles  
    De lo ya escrito.  
En el mundo de la originalidad,  
Volver a comenzar  
    Es desaparecer.

## CONDESA MARA

    La cosa física.  
Vi la película donde la gravedad puede pasar  
De ida y vuelta a través del tiempo,  
    Por lo menos cinco veces.

    Es tan obvio.  
Los días vienen cada vez más cortos,  
Y en ellos todo va pesando más.  
    ¿Hay una ecuación para esto?  
Mis 100kg+ en el jardín de este verano,  
Practican la actividad banal  
    De viajar hacia el pasado.  
Soy el basurero de la antimateria.

En la película

Los astronautas se cuentan chistes desgastados,  
Mientras allá en la tierra  
Sus parientes envejecen a 100 años por hora.  
Ya no se sabe quién es el abuelito.

¿Por qué me gustan tanto esos temas siderales  
*De los que en verdad no entiendo nada?*

Quizás me recuerdan la época  
En que yo era un gusano blanco,  
Y la condesa  
Paseaba su impudicia para dos,  
Se aplicaba a cuidar sus fresas  
(otro jardín, otro verano)  
& a calcular el peso de sus manos  
Para el próximo concierto.  
Sus tetas ya algo decaídas,  
Eran dos asteroides inalcanzables.  
O así me parecía.

La condesa tocaba con estudiada indiferencia.  
Sus dedos tan livianos sobre las teclas  
Iban y venían cruzando el tiempo.  
Se me han ido casi 70 años  
Dedicado a apartar la mirada de su cuerpo  
Sentado al piano en sostén y calzón,  
Ensayando un concierto sin destino.  
O acicalándose,  
Otro tema sobre el que yo no entendía nada.

Todavía me fascinan los astronautas  
Que van a morir al espacio exterior.  
Es decir a morir con todo,  
Con el tiempo, la gravedad, la civilización  
Colapsando en torno suyo.

Siempre sé que van a morir,  
Pero no entendiendo cómo así

Los números que inundan la pantalla,  
Son un último mensaje a sus seres queridos.

Salía de esas matinées muy decidido  
A vencer a mi propia debilidad.

Nunca he podido.

La gravedad me mantenía  
Atado a los misterios de la condesa,  
A sus peligrosas partituras  
A sus manos de gallina.  
Entonces yo creía que esos dos asteroides  
Volando en sostén & calzón por la galaxia,  
Castos como un cepillo de dientes,  
Nunca me alcanzarían.

Con una cuchara el astronauta se come

Algo que ya no es aire.

Su corazón va adquiriendo una opacidad de cuáquer.  
Los astros están cada vez más lentos.

Diría Sologuren,

*Como perlas que el légamo detiene.*

La poesía recién aparece cuando se ha frenado  
El rock de las esferas.

## PORTRAIT D' UNE FEMME

Inexplicable, inalcanzable, encadenada  
A su propia definición en mármol.  
*Sus confidencias eran una vía dolorosa,*  
En la que solo hablaban sus poemas.  
Hacía de sus whiskys una ausencia fina.  
Siempre temí llanto en cualquier momento,  
El llanto terrible que nunca sucedió,  
La prometida impúdica apertura  
De un capítulo más hondo. A pesar

De que en exactos versos ella proponía  
Que las cosas eran sin salida,  
Algo insistía en irse por los bordes  
Incluso antes de haber aparecido.

La relación fue un extraño desencuentro  
De mutuas y distantes necesidades,  
**En el fondo sinceras falsedades,**  
Piltrafas inertes de otras relaciones.  
Rodeados de fantasmas con nombre y apellido,  
De imbaillables boleros verbales,  
Éramos poetas esperando ganar una lotería.  
La ganaste, pero no te gustarían  
El aprecio, la fama, la admiración, los fans,  
    Que ya estaban llegando.  
La imposición de un papel emblemático,  
El murmullo atronador que al final  
Cada vez más te hizo perder lo perdido,  
    Y no devolvió nada.

Los poemas siempre fueron autoepitafios  
Que no eran amorosos. No era la intención.  
No los escribiste, los cocinaste,  
Reduciéndolos sobre una llama paciente,  
Quemando las palabras que sobraban,  
Y al fondo sabrosos concolones.  
Insisto, tus whiskys eran una ausencia fina  
Que decía “¿De qué hablamos ahora?”  
Eso quería decir que te sentías  
abandonada por todos tus amantes.

Cuando en Arequipa 2016 dije  
Que la poesía es eso que entregamos  
    Y que nadie nos paga,  
Estaba pensando en ti,  
En lo que te hicieron tu inteligencia o,  
    Como en el verso de Jack Spicer,  
Tu lenguaje.

Cuando termine este poema  
Ya no quedará nada de esas conversaciones.

## GATOS

Los gatos del verano  
    Activan las alarmas.  
    Mis hijos proponen  
Hablar sobre el tiempo.  
Tantos años que mi vida plancha  
En la esquina de las feas.  
Hay rajaduras serias en los trampolines.  
Una ambulancia, por supuesto,  
    Siempre una ambulancia.

Los gatos zurcen la noche  
    Metiendo sus colas  
Por entre las líneas de la tranquilidad  
& así plantean el traslúcido logaritmo  
De lo que sucede o no sucede,  
    O puede o no puede suceder.  
Un helicóptero  
Espanta a las aves dormidas.

La sirena N°1 ha empezado a sonar  
Imitando un coro de voces pitudas,  
    Que no puede detenerse.  
Ululantes bomberos  
Han traído hasta mi piel la sollozante  
Humedad de sus mangueras.  
Pero no logran apagar un apestoso forúnculo  
Que ha brotado en el centro de la noche.

Un desordenado vuelo de palabras,  
Busca un verdadero carácter:  
El peligro sigue enclavado  
En ese doloroso bulto del centro de la noche,  
Imposible de rascar.

Ahora ha empezado a sonar la sirena N°2,  
En el momento inesperado.  
El cuarto de Tula,  
La tarántula asesina,  
Teatro pánico,  
Niños demasiado cerca de los enchufes,

Cuando todos salimos dormidos al balcón,  
Al gato Schroedinger  
Todavía le cuelga algo que apesta a atún  
Y cascanueces,  
Atrapado por los reflectores  
Como un reseco sándwich entre dos aullidos.  
Un viento caliente entre los edificios  
Apura el paso de una poesía oscura,  
Escamosa y descosida,  
Condenada a presentar  
Gatos que avanzan  
Por la alarmante pasarela.

En esta misma noche,  
Con delgados pijamas J&M,  
Nos queremos a través de las espinas  
De nosotros mismos,  
Atentos a la variante del acontecimiento.  
Al carácter huérfano y zangoloteado,  
Con problemas para volver a su palabra,  
Que permanece dando vueltas por el silencio.

La TV ya está apagada,  
Y los esposos duermen libres

Del temor a los gatos escolares  
Que les saltaban al cuello como tigres.  
Ya no hay nada que interrumpa  
Al sueño que va y viene  
Sin poder aterrizar,  
De un lado u otro de la cama.

Incluso un falso desperfecto técnico  
Ha silenciado a la sirena N°3.  
Poco después todo se calma  
Cuando la *oscura pradera* de Lezama  
Ya no se enciende,  
Y ahora todo pasa entre nosotros,  
*Viento o fino papel.*

Luego la mañana es otro poema,  
Todo salvación & reencuentros esperados,  
La tranquilidad de una luz lechosa,  
Bocas y malos olores,  
Deterioros veniales  
Que buscan el perdón de los cepillos.

Una pareja de pájaros negros retintos,  
Probablemente mirlos,  
Grita falsa alarma, falsa alarma,  
Y vuela a recuperar sus huevos azules.

## CANTOS RODADOS

¿El mar trae los cantos rodados?  
¿O se lleva la arena  
Y descubre las piedras enterradas?  
Pasamos días discutiendo ese misterio  
Sin reparar en que acaso ese es el ritmo

De nuestros propios cambios:  
Un rostro suave para el verano,  
Un rostro duro para el invierno.

Entramos al mar helado todo el año,  
Dos bañistas distinguidos en zapatillas Dunlop,  
**Evidentemente un matrimonio**  
Buscando la hora del agua cristalina,  
El abrazo sin peso de los tumbos.  
Los gritos de ella causan admiración  
Instantánea entre los pájaros.  
Él solo escucha el elemental mensaje  
De los libros agrupados en mareas.

No hay otra playa como esta, nos decimos.  
Las luces se empiezan a encender.  
Dos cuerpos sostenidos por el agua.  
Casi presos de la noche.  
Nuestros pies de jebe negro  
Sondean la profundidad.  
Pisando las piedras del fondo,  
Por un momento nos ponemos de acuerdo:  
El mar se lleva la arena  
Pero no sabemos a dónde.  
Quizás mar adentro la arena espera su momento,  
Inmóvil, impaciente.

## EL REPLIEGUE DE LA CRÍTICA /

Mateo Díaz Choza

Las escuelas de Literatura en el Perú han sufrido un profundo cambio en las últimas décadas. Durante la segunda mitad del siglo pasado, muchos de los creadores más importantes se dedicaron a la enseñanza universitaria: Belli, Cisneros, Guevara, Delgado, Bendezú, Reynoso, Higa, entre otros. En el ámbito de la poesía, diversos talleres de creación tuvieron cierto impacto y se hicieron conocidos por formar a jóvenes autores (el de Martos y Pérez, en San Marcos, y el de Sandoval, en la Universidad de Lima, entre otros). Hoy, la impresión general es que los creadores han sido relegados de la cátedra universitaria, limitados a ocuparse casi únicamente de los talleres de escritura creativa como quienes son confinados a un gueto<sup>1</sup>.

Muchas razones, no siempre exentas de contradicciones, explican este cambio tan notorio. La primera tiene que ver con el declive del Humanismo entendido en su sentido más clásico, aquel que enfatizaba el aprendizaje del griego o latín, los abordajes filológicos o el conocimiento erudito de las bases de diversas disciplinas (la Filosofía, la Historia, el Derecho, etcétera). La tendencia a la “departamentalización” del campo literario, que obedece a la necesidad de hacerse un lugar en un mercado cada vez más competitivo, considera innecesario, secundario o incluso desechable todo aquello que exceda ciertos marcos cada vez más acotados<sup>2</sup>. Más aún, los criterios científicos de lo acadé-

- 1 No me referiré a la carrera de escritura creativa que recientemente, a raíz de una serie de factores coyunturales, está atravesando un verdadero *boom*. No conozco de cerca dicho ambiente y creo que todavía debería dársele tiempo para evaluar su impacto.
- 2 Por departamentalización entiendo una práctica hoy en día muy común en las universidades estadounidenses. Implica la tendencia a que un profesional de la literatura se restrinja a un campo de estudio limitado por diversos criterios como el geográfico (existen especialistas en literaturas andinas, del Cono Sur o el Caribe, por ejemplo).

mico también han cambiado y mucha de la producción crítica pasada, con que se suele asociar las aproximaciones del creador a la propia creación, es hoy fácilmente dejada de lado con los motes de “biografista” o “impresionista”<sup>3</sup>. Dicho fenómeno excede largamente el ámbito local y está asociado al ascenso de ciertas corrientes teóricas que gozan o han gozado de prestigio en el mundo académico (el posestructuralismo, el psicoanálisis, la deconstrucción, la semiótica, los estudios de género, los estudios culturales, etcétera). Su llegada a la universidad peruana se da durante las décadas del 60 y 70, y han pasado de una condición inicialmente marginal a adquirir mayor preponderancia, si bien su actual hegemonía, en el caso local, no es absoluta<sup>4</sup>.

Asimismo, cabe precisar que el vertiginoso desarrollo de las tecnologías y los medios de comunicación de masas durante las últimas décadas (sobre todo el Internet) ha trastocado el lugar de la literatura en la sociedad. Discursos como el cinematográfico han ganado un espacio antes impensable en las facultades dedicadas al ámbito de las Humanidades. En esa dirección, los estudios literarios se han abierto al análisis de otro tipo de textos<sup>5</sup>; en realidad, han redefinido su objeto, que ya no se limita necesariamente a aquello que antes se entendía como literatura; hoy el énfasis no se dirige al análisis literario en sentido estricto, sino al análisis discursivo.

Otro aspecto que no debe soslayarse al momento de explicar el porqué de la aparente distancia entre los creadores y la cátedra universitaria tiene que ver con las direcciones que tomó la propia creación literaria de América Latina, sobre todo a partir de la década del 70. Muchas manifestaciones artísticas hicieron suya una actitud vitalista, que es en realidad una toma de posición política, la cual afirmaba que la universidad no constituía el espacio desde el cual debía escribirse; el lugar del creador debía ser la calle, la vida misma. Este giro romántico parte de un contexto social —la Guerra Fría, las dictaduras

3 El biografismo alude a un tipo de interpretación que analiza las obras a la luz de la vida del autor, por lo que muchas de sus conclusiones no son comprobables en el texto. Por su parte, el crítico impresionista sería aquel que presenta posturas basadas en “impresiones” que no llegan a ser sustentadas a partir de una argumentación rigurosa. Vale mencionar que ciertas reseñas que aparecen en los blogs y medios periodísticos suelen incurrir en este tipo de valoraciones.

4 Evidentemente, no pretendo establecer un juicio valorativo acerca de este desplazamiento. Los criterios y formas de validación de la ciencia no son estáticos y la renovación es parte de su naturaleza.

5 Algunos de los cuales, a primera vista, muy alejados de lo literario. Recuerdo que cuando estudiaba en la UNMSM se promocionaba un proyecto en el que se analizaba la textualidad de los epitafios en los cementerios.

latinoamericanas, las luchas revolucionarias— y una tradición literaria específicos —el Boom en la narrativa, la poesía conversacional en la poesía— que se concreta en el medio peruano con Hora Zero, el Grupo Narración y el trabajo de conjuntos teatrales como Yuyachkani o Cuatrotablas. En ese sentido, puede entenderse a Jorge Pimentel cuando afirma que el gran mérito de Hora Zero fue “democratizar” la poesía<sup>6</sup>, en lo cual está implícito el alejamiento de los claustros académicos. Si bien esto último es hartamente discutible, ya que la inmensa mayoría de autores cuyas obras conforman el aún muy incipiente canon de la poesía peruana post Hora Zero tiene formación universitaria y, en algunos casos, se ha dedicado a la enseñanza<sup>7</sup>, esto no impide advertir un cambio. Aquellos creadores que se han mantenido en las universidades, ya sean peruanas o extranjeras, han debido adquirir los códigos académicos para poder sobrevivir.

Sin embargo, mal se haría en creer que la relación entre la creación literaria y la universidad, y aquello que esta representa (como el lenguaje teórico académico de las corrientes mencionadas), es unívoca. Nada más lejano de la realidad. Lo cierto es que existe también una fascinación del creador por la teoría, que quizás inauguran en nuestra tradición poemas como “Quasar / El misterio del sueño cóncavo”, de Mario Montalbetti (1979), y “Nudo Borromeo” (1981), de Rodolfo Hinostroza. Dado que aún la gran mayoría de poemarios publicados que conforman el espectro más visible de la poesía peruana reciente pertenece a autores que han tenido acceso a la educación universitaria, no es de extrañarse que la teoría haya ingresado al mundo de muchos creadores<sup>8</sup>. Ello obliga a replantear la intuición presentada al comien-

6 Véase: <<http://revistaperronegro.com/2015/04/05/jorge-pimentel-hora-zero-democratizo-la-poesia-peruana/>>

7 Se puede cotejar los nombres mencionados en la antología *La última cena*, publicada por Asaltoalcielo Editores, o el estudio *La hegemonía de lo conversacional*, de José Carlos Yrigoyen (el primer texto cubre a autores de la década del 80; el segundo, del 90 y el 2000).

8 Alguna poesía, sobre todo aquella que se suele denominar poesía del lenguaje, parece operar de un modo semejante al pensamiento lógico filosófico, al adoptar un estilo casi silogístico, como en la obra del propio Montalbetti o, más recientemente, en *Libro de las opiniones*, de Santiago Vera (2014) y *Torschlussspanik*, de Rosa Granda (2016). Otra hace de la teoría su propio objeto, como *Apostrophe* (2016), de Gino Roldán, uno de los mejores libros del año pasado, casi completamente invisibilizado por la crítica por razones que en este ensayo se buscan aclarar. La asimilación de la teoría al quehacer creativo es evidente en un libro como *O* de Octavio Mermão (2014), poemario de factura tríflica que, contrariamente al texto vallejiano, parece partir de una hiperconciencia de concepciones teóricas, cuyo riesgo es la impostación.

zo del ensayo: no es que los creadores hayan necesariamente desaparecido de la cátedra universitaria, sino que en esta es cada vez menos frecuente un abordaje de la creación literaria como producto de la técnica, es decir, un conjunto abierto de procedimientos verbales que responden a una tradición. Este aspecto más o menos artesanal de la escritura es casi negado de plano en las carreras de los estudios literarios; de ahí la preferencia por aproximaciones teóricas y el menor prestigio de aquellas herramientas del análisis literario que enfatizan en la construcción textual (la narratología, la estilística, etcétera) o en la dimensión artística (la estética como rama de la filosofía). Para decirlo de un modo llano: hoy es mucho más probable que un estudiante de literatura conozca algo de Foucault o Lacan —o al menos haya interiorizado la necesidad de conocerlos para desempeñarse exitosamente en el campo de la investigación literaria— a que haya oído alguna vez el término “encabalgamiento” o sea capaz de definir una metonimia.

Este ensayo no pretende elaborar un juicio acerca de todo lo anterior, sino analizar sus consecuencias en un ámbito específico. No es plausible aseverar que el abandono de la dimensión técnica de la escritura en la universidad afecte la calidad de las producciones literarias del campo local; ello es absurdo en tanto la función de dicha institución nunca fue la de “enseñar” a escribir obras literarias. El poeta o narrador tiene otros medios más eficientes para aprender los rudimentos de su oficio, particularmente la práctica misma — más aún si se es parte de una tradición, me refiero a la poesía peruana, nada desdeñable. Además, un poeta podría no conocer el término metonimia mas aplicarla perfectamente en su propia escritura. Esto último, lamentablemente, no puede ser dicho de un crítico. Considero que el efecto más significativo de abandonar la dimensión formal del texto literario ha sido propiciar un fenómeno que llamo el repliegue de la crítica y que corresponde a una situación particular de nuestra realidad: la casi extinción de la crítica literaria local, particularmente aquella que debería ser capaz de mantener un diálogo con las producciones que le son contemporáneas<sup>9</sup>.

---

9 Esta hipótesis puede parecer demasiado tajante. La crítica literaria sí tiene presencia en la universidad peruana y ha producido textos de buena, incluso muy buena, calidad —no debe olvidarse, asimismo, que nuestro país ha contado con una figura de enorme trascendencia como la de Antonio Cornejo Polar, cuyos textos siguen siendo reveladores. No obstante, advierto que la incidencia de los críticos formados en los estudios literarios con respecto a las producciones actuales es mínima. El medio literario local es mucho más hostil —y esto ya es decir bastante— a textos serios de crítica que a los creativos.

La abundancia de reseñas, comentarios y recuentos sobre la producción de autores peruanos publicados en diarios, revistas y blogs parece señalar una dirección distinta a la planteada líneas arriba. En efecto, pareciera que estamos viviendo todo lo contrario: algo así como un auge de reseñas y reseñistas. Para evitar equívocos precisaré aquello a lo que me refiero con el término ‘crítica’. No pienso tanto en los valiosos estudios a profundidad en los que se analiza a autores más o menos canónicos —habituales en tesis y trabajos universitarios—, puesto que, entre otras cosas, en ese caso el investigador literario cuenta con una tradición de lectura que puede orientarlo en sus posiciones. En general, me ocupo de los textos que cubren una de las tantas funciones de la crítica: comentar con un mínimo de rigor la producción literaria actual o reciente, justamente aquella cuya validez o inserción en el canon es todavía debatible y problemática. Su público no es necesariamente académico, sino que se dirige a una comunidad algo más vasta que incluye a otros escritores, editores y lectores ocasionales. Sus formas no son el artículo académico, sino el ensayo y sobre todo la reseña, ya sea académica o periodística.

Vale decir que la formación universitaria peruana sí contempla talleres de crítica literaria en los que se producen reseñas<sup>10</sup>. En buena cuenta, cualquier estudiante de Literatura promedio, capaz de realizar extensos ensayos y sesudos análisis, no debería tener ningún problema para dominar la *forma* de la reseña: una introducción general en que se sitúe la producción analizada, una sección en que se describa los aspectos más relevantes del texto y un cierre que redondee las ideas presentadas. No obstante, una reseña, y cualquier texto crítico en realidad, debe contener algo más: una posición con respecto a aquello que se critica, fundamentada a partir de una lógica argumentativa. Para esto, necesariamente el crítico debe tener un conocimiento vasto de la tradición donde se ubica el texto comentado; la erudición, que es optativa para un creador, es, infelizmente, imperativa para el crítico. ¿Cómo es posible que ello suceda si en las universidades cada vez se lee menos literatura? ¿Qué condiciones astrológicas deben darse para que un estudiante que no ha recibido una formación que contemple el aspecto técnico de la creación literaria sea capaz de emitir una opinión convincente respecto a la relevancia de una obra cualquiera?

10 Las escuelas de Literatura de la UNMSM, la PUCP y la UNFV cuentan con talleres de crítica en la currícula del pregrado.

Un crítico —al menos del tipo de crítica aquí precisada— no puede ser solo un epistemólogo o un sociólogo de la literatura. Debe ser, y así lo concibo, un potencial creador, o al menos, alguien familiarizado con la práctica escritural<sup>11</sup>. Si es que la formación recibida no enfatiza estos aspectos, es evidente que la reseña buscará esconder tales carencias. Y eso es lo que sucede. La mayoría de reseñas “críticas” aparecidas en medios locales suelen ser meramente descriptivas, son incapaces de situar al autor en una tradición, y escudan una falta de opinión a partir de una supuesta objetividad o el temor de ser acusado de instaurar un canon<sup>12</sup>. Más aún, tengo la impresión de que muchos que se dedican a escribir este tipo de textos no sienten que estén formando una propia trayectoria como críticos. Al parecer, y a esto volveré luego, no existe un lugar para el crítico literario independiente en nuestro campo cultural.

Quizá sea necesario anclar estas intuiciones en un caso concreto. Hace unos meses, la Academia Sueca le otorgó el Premio Nobel de Literatura a Bob Dylan. La decisión era propicia, casi inevitable, a la opinión; era polémica por un sinnúmero de razones: su escasa obra escrita publicada, el hecho de que sea reconocido antes como músico que como escritor, etcétera. Más allá de la avalancha de opiniones en las redes sociales y algunos diarios, me llamó la atención un video de ocho minutos de un conocido profesor sanmarquino<sup>13</sup>. Su naturaleza es divulgativa y busca contextualizar a un público no necesariamente académico —salvando las distancias, el tipo de crítica que se discute en este ensayo— acerca del debate sobre la naturaleza literaria de las canciones de Dylan. La lectura que presenta, la oposición entre clásicos y románticos, ciertamente es debatible, cosa en principio *positiva* de cualquier texto. Empero, no deja de ser llamativo que el expositor en ningún momento tome po-

- 
- 11 En esencia, el crítico *es* un escritor de un tipo de texto distinto del creativo. No obstante, su labor exige un conocimiento de los mecanismos propios de la creación literaria.
  - 12 Existe hoy una acentuada consciencia de que la formación de un canon obedece a una toma de posición ideológica y expresa una visión particular del antologador o historiador de la literatura. La formación del estudiante —nuevamente hablo desde mi propia experiencia— incide en el develamiento de estas posturas y de los intereses que las respaldan, sobre todo en el caso de autores paradigmáticos (Riva-Agüero, Sánchez, Mariátegui, etcétera), ejercicio naturalmente positivo. No obstante, parece haber un tabú generalizado en buena parte de nuestro campo literario respecto a arriesgar y asumir esas posturas con sus consecuentes implicancias éticas, estéticas e ideológicas (es parte de la retórica de las antologías y recuentos iniciar con una negativa a “querer definir un canon”, cuando es evidente que, más allá de sus intenciones, así lo hacen).
  - 13 El video es del profesor Miguel Ángel Huamán y está disponible en el portal de YouTube: <<https://www.youtube.com/watch?v=5NUewenbWNA>>

sición por ninguna de las rutas que él mismo ha dispuesto. Ante ello, podría objetarse que su intención no es otra que rastrear el modo en que el concepto de literatura se expande o contrae de acuerdo a dos tradiciones distintas. Para ello, se sitúa en una posición de distanciamiento, una “objetividad” que no está exenta de cuestionamientos. El tema de fondo es si es que esta es la única posición aceptable desde una perspectiva académica o, dicho de otro modo, si es que no solo la creación literaria, sino también la crítica —en la concepción restringida en que ha sido aquí definida— ha sido defenestrada de las aulas universitarias.

Ello sobre todo porque el video parece ser una de las pocas manifestaciones de académicos locales con respecto al premio, al menos que hayan trascendido al ámbito comunitario<sup>14</sup>. El silencio es decepcionante, ya que el caso Dylan de por sí plantea una serie de temáticas de interés, no necesariamente ajenas a los temas trabajados por los académicos peruanos. ¿No tendrían algo que decir nuestros investigadores locales especialistas en literaturas orales acerca del estatuto de “trovador moderno” con el que se ha catalogado a Dylan? ¿No hay nada objetable en esa categoría para nuestros teóricos, teniendo en cuenta que sus canciones se inscriben en un circuito signado por la reproductibilidad técnica y los medios de comunicación masivos? Más aún, ¿qué sucede para que los conocimientos impartidos en la universidad no tengan la flexibilidad suficiente para adaptarse a los problemas que el presente proporciona?

\*

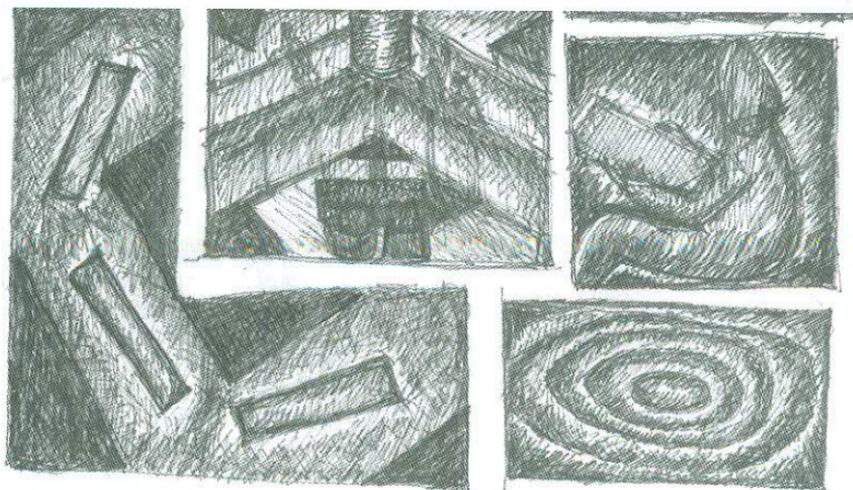
He sostenido que uno de los factores que ha incidido en el repliegue de la crítica es el hecho de que las escuelas de Literatura hayan casi abandonado abordajes centrados en el análisis de los elementos formales, técnicos y compositivos del texto literario. El propio desprestigio de la literatura en nuestra sociedad y el surgimiento de debates que visibilizan conflictividades sociales largamente ocultadas (en nuestro país: la memoria, la violencia política, la situación de la mujer) brindaron una nueva orientación a los estudios literarios. *Cobró nuevo realce una idea ya presente en anteriores momentos*: dedicarse al análisis de los mecanismos textuales que operan en una novela o un poema no es solamente algo inútil, sino esencialmente conservador, en tanto le quita la

14 Más allá de las opiniones vertidas en medios de prensa o redes sociales, solamente he encontrado otra publicación: este texto de Daniel Mathews, <<https://mesaleespuma.lamula.pe/2016/11/12/es-literatura-la-cancion-a-proposito-de-bob-dylan/danielmathews/>>

posibilidad al investigador de contribuir a problemáticas urgentes y esenciales de la sociedad. Y desde otro ámbito, más imbuido por el discurso teórico, reflató una noción que cierra el flanco opuesto: sería inofensivo analizar, por ejemplo, la utilización del monólogo interior en una novela cualquiera, en tanto que aquello que realmente representa una contribución al conocimiento sería el rastreo de las estructuras ideológicas que subyacen en dicha obra, con la intención de visibilizarlas y —en tanto sean posiblemente perniciosas— minarlas desde las “trincheras” del mundo académico. Ambos casos nos recuerdan algo que, *al parecer*, no debimos nunca olvidar: la literatura carece de importancia y su análisis solo es provechoso en tanto sirve como coartada para atacar problemas más trascendentales.

No es este el lugar para analizar las distintas capas que han sedimentado dicho sentido común. Sí quisiera evidenciar qué resulta de la abdicación de la literatura por parte de la universidad y de la consecuente extinción de un tipo de crítica literaria. Al abandonar —por razones nobles, por pensar en la sociedad, por evitar el conservadurismo— aquel ámbito que es esencialmente el suyo, nuestra intelectualidad ha entregado el campo de la creación al mercado. Al escasear los críticos literarios, al renunciar a las herramientas que le permitirían entablar un diálogo con las producciones actuales, el mundo académico local ha perdido capacidad de acción y se ha vuelto un espectador pasivo de aquello que todos vemos desde hace ya varios años. Quienes reseñan a escritores son otros escritores, personas vinculadas al circuito editorial, o que han entrado al ámbito de la prensa; a veces, las tres cosas juntas. El modo para hacer que un texto circule es una compleja red de cadenas de favores y alianzas estratégicas; los autores están a la caza de reseñas y no los críticos —que lo suelen ser *part time*, pues una reseña positiva suele entenderse como un favor, como la primera parte de una transacción— a la caza de los libros. Todas estas situaciones presentan serios escollos a la objetividad. Son la causa de que existan publicaciones que tengan como lineamiento no hacer comentarios “negativos” de los libros reseñados. De que una reseña crítica en un medio de difusión sea un acontecimiento semejante a un eclipse, pues siempre es de día en el país de la Marca Perú. De que casi todos los recuentos de fin de año se hayan convertido en listas en las que solo importa la mención, mas no la lectura. De que tratemos poemarios y novelas como *commodities*, como productos de Amazon, prefiriendo siempre lo cuantitativo (los rankings, las absurdas “calificaciones”) a lo cualitativo.

Muchas veces los cuestionamientos a la calidad de las reseñas, lo que subyace en conceptos como el de “amiguismo”, han denunciado cierta laxitud moral de quienes las escriben. Desde esa perspectiva, las causas de la situación de la crítica son individuales. En este texto, he querido mostrar que las causas tienen que ver también, y fundamentalmente, con la constitución de nuestro campo cultural, en el que un crítico independiente no tiene lugar. Considero que el abandono de las escuelas de Literatura de aquella que es su función primaria —no necesariamente la más importante, pero sí la más inmediata y evidente— es un factor que ha contribuido decisivamente a formar esta situación. Para no ser acusada de intervenir en la formación del canon, la intelectualidad universitaria peruana, frecuentemente muy crítica del neoliberalismo, le encomienda dicha tarea a los representantes del sistema que dice cuestionar. Casi al revés que el Mefistófeles goethiano, quien se definía ante Fausto como “una parte de aquella fuerza que siempre quiere el mal y que siempre practica el bien”.



## REDUCTO N° 2, 1881<sup>1</sup> / César González Navarrete

*El día 15 de enero de 1881*

**H**abíamos pasado toda la noche del 14 acompañando a nuestro padre en las rondas de su División. Solo descansamos unos momentos en el reducto n° 2, que ocupaba el 4° de Reserva bajo las órdenes del coronel Colina. Es de imaginarse lo que sería Miraflores desde el 13 al 15 de enero. Las carreteras estaban obstruidas por las diversas clases de carruajes en marcha, por las tropas, mulas y jinetes montados que iban y venían y por ambulancias. La línea férrea lo estaba por trenes con tropas, artillería, heridos y mujeres y niños. No se permitía el embarque a Lima de un solo hombre útil. Muchos heridos en estado agónico eran depositados en las casas y en el campo, mientras los miembros de la Cruz Roja se multiplicaban por todas partes. Varios de ellos, levemente heridos, continuaban su obra humanitaria y ya algunos habían perecido víctimas de las balas enemigas. Cuadrillas de gente enterraba como podía a los muertos. La Iglesia fue transformada en lazareto. Las mulas iban cargadas de municiones, las reses y carneros eran conducidos a lazo para alimentar a las tropas. Se activaba la construcción de las trincheras y todos los que tenían picos y lampas se ofrecían para las obras de defensa.

Se veía, especialmente en las noches, el incendio de Chorrillos y Barranco. La gente de allí venía en fuga, tenía cara de espanto y narraba escenas

- 1 Hace algunos años publiqué, dentro de un texto mío titulado "1881", este fragmento de las memorias inéditas de mi bisabuelo materno. La inclusión hizo que el fragmento pudiera leerse como un texto ficcional de mi autoría. Restituí aquí esas páginas a quien las escribió. Las memorias de las que forman parte llevan esta dedicatoria: "Para mis hijos y para la Historia comienzo a escribir este libro a los 55 años de edad, cuando la experiencia me ha hecho apreciar lo suficientemente la vida con todos sus desengaños y el conocimiento perfecto de nuestros hombres políticos militares, sociales, etc. La mayor parte de estos relatos, que se relacionan con personas, están comprobados con documentos de mi archivo. En Miraflores, 15 de mayo 1926. C. G." Mi bisabuelo nació en 1869 y murió en 1933 (Alejandro Susti).

incontables. Lloraban desconsoladamente las mujeres por sus esposos y sus hermanos y por los ultrajes de la soldadesca de la que habían sido víctimas. Los fuegos de la escuadra enemiga se percibían claramente. Inmenso número de gente presenciaba el movimiento de los buques desde los bordes de los barrancos.

Todo era espantoso como es la guerra que ofrece un carácter de atrocidad increíble y de fatiga inaudita; quizás yo tan niño en esos días, sin poder medir responsabilidades, sin poder pensar tanto en las crueles angustias del momento, me sentía entusiasmado. No creía que a tanta tropa y tanto elemento podría vencer el enemigo. Mi imaginación no me llevaba a suponer los del enemigo y a comprender que allí no había organización, buen plan ni defensa ni dirección técnica competente. Me deslumbraba el brillo de los uniformes, la majestuosa presencia del Dictador Piérola acompañado de cientos de Jefes y Oficiales, elegantemente uniformados y los gritos entusiastas de “Viva el Perú”.

Habíamos pasado dos noches y dos días sin dormir, estábamos cubiertos de polvo, bebíamos el agua de una acequia que corría tras los reductos. Por fin terminó el 14 de enero, aquel largo día de verano, y cuando cerró la noche tendieron a descansar las tropas en sus vivaques, plenamente convencidas de que al día siguiente se daría la gran batalla. Esa noche ya muy tarde nuestro padre nos advirtió que al día siguiente yo y mi hermano Teobaldo nos iríamos a Lima en el primer tren.

Amaneció el fatídico 15 de enero de 1881. El sol era radiante. Por todas partes se contemplaba el brillo de las armas y el inusitado movimiento de un ejército que se prepara a la lucha. Las tropas tomaron su desayuno muy temprano. En algunos semblantes observaba yo un extraordinario entusiasmo por combatir, en otros la resignación del que sabe que tiene que defender la Patria aun a costa de su vida; pero en toda esta gente cerca de la que yo estaba no se veía desfallecimiento de ninguna especie. Allí se habían unido para defender el honor nacional y la integridad del territorio ancianos, vocales de las Cortes de Justicia y del Tribunal Mayor de Cuentas, empleados públicos de alta jerarquía, jóvenes universitarios y aun de colegios particulares, menores hasta de quince años; hombres del alto comercio y dependientes de almacenes, banqueros y empleados, pobres y ricos, todos bajo un ideal, cubiertos por la misma bandera.

En la mañana del 15 de enero todos estaban listos para la batalla. La derecha de Miraflores había sido reforzada con tropas de Lima, el Batallón

de la Marina comandado por el valiente coronel Fagni y el batallón Guardia Chalaca. Estos dos cuerpos horas más tarde dieron pruebas de indomable valor rechazando al enemigo hasta cerca de Barranco y sucumbiendo en la pelea el 75% de sus efectivos.

Se notaba un activo movimiento de las tropas chilenas y esto excitaba los ánimos de los que querían de una vez comenzar la pelea. Mi padre estaba en el reducto que ocupaba el coronel Colina. Allí se sirvió el almuerzo sobre **varios cajones de municiones** ya abiertos. Este almuerzo consistió en un plato de migas con huevos fritos y un churrasco. Recuerdo que alrededor de este último banquete de despedida se sentaron mi padre, el coronel Colina, el Dr. don Juan de Dios Rivera, vocal del Tribunal Mayor de Cuentas, hombre que ya frisaba en más de 60 años y un Dr. Alcorta que era dueño de una joyería. Yo y mi hermano Teobaldo participamos de este almuerzo que para los cuatro que he mencionado sería el último de la vida; a las 3 de la tarde de ese mismo día ya todos habían rendido su vida al pie de la bandera.

Sería la una de la tarde cuando una exclamación general se oyó en toda la línea. Los chilenos, “los chilenos”, efectivamente, se desplegaron. Mi padre ordenó al teniente Suero que nos embarcarse para Lima. Los dos hermanos fuimos conducidos hasta la estación, pero Teobaldo se escabulló y solo yo llegué a Lima. Al despedirme besé con sin igual ternura a mi adorado padre. Era mi último cariño para él. Me entregó una carta corta para mi madre, escrita sobre las cajas de municiones. Esta carta, la última que escribiera, la conservó mi madre religiosamente hasta su desaparición.

Llegué a Lima y fui a ver a mamá —quien se encontraba asilada en el consulado de Austria-Hungría—, pero no me quedé allí. Mi espíritu me impulsaba a ver lo que sucedía. Me fui a la Exposición donde se habían instalado ambulancias. Toda relación por exacta que pudiera o pretendiera darse sería pálida ante la realidad, pero es de imaginarse el horrendo espectáculo que a cada momento se presentaba ante mi vista: filas de heridos llegaban de todas direcciones, unos a pie, otros a caballo. Muchos de ellos al bajarlos ya eran cadáveres. Las brechas hechas en los cuerpos eran monstruosas. La sangre cubría los uniformes y apenas si el esfuerzo de las ambulancias y de otras personas abnegadas se daba abasto para atender tanta tragedia. Entre los heridos venían continuamente mujeres. Se repartían estas víctimas a los hospitales de Santa Ana y Dos de Mayo en carretas y coches. Otros, cogidos del brazo de un amigo o un pariente, eran llevados a su casa. Por las veredas se veían las manchas de sangre y las pisadas dejaban huella pavorosa. La gente corría

presurosa de un lado al otro buscando víveres para proveerse. La situación era de una atroz incertidumbre y puede decirse que la ciudad entera preveía el desastre. Hubo un momento en que vi pasar al prefecto de Lima, don Juan Peña y Coronel, acompañado por un grupo de individuos montados que llevaban una gran bandera peruana y gritaban “Victoria, victoria, viva el Perú”. A su paso, una muchedumbre de todas las clases aclamó entusiastamente el paso de los jinetes, pero todo fue la ilusión del momento.

A las cuatro de la tarde, todas las noticias confirmaban el doloroso desastre nacional y dados los antecedentes de pillaje y desborde que acompañaban a la invasión de los chilenos y, más aún, los atroces crímenes cometidos en las poblaciones de Chorrillos y Barranco que fueron reducidas a cenizas, nadie dudaba de la horrorosa suerte que esperaba a Miraflores y Lima. Como es de suponer, a pesar de mis escasos años toda mi preocupación consistía en indagar por mi padre y mis hermanos. Corría de un lado a otro donde se agrupaba la gente. Al ver llegar heridos y dispersos, se escuchaba un mundo de conversaciones. Alguien me dijo: “Yo creo que al coronel González lo han herido”. Este individuo no mentía, pues mi padre había sido herido al comenzar la batalla en un brazo. Se lo hizo vendar y no abandonó el comando de su división como lo hicieron otros con leves rasguños.

Así, en estas indecisiones llegó la noche. A las siete fui a ver a mi madre, que me preguntó ansiosamente si algo sabía. Me cuidé de revelarle lo que sabía y que tenía angustiada mi espíritu. Mi madre no salió al comedor. Algo de alimento le llevé a su dormitorio y la noté profundamente entristecida.

A las ocho de la noche salí del consulado y me dirigí a nuestra casa en la calle de Boza. Allí vi varios caballos en el patio y movimiento de gente en los altos donde vivía el teniente coronel don Juan Vargas Quintanilla. Este jefe, así como el coronel Bonifaz, había llegado herido, pero tampoco pude obtener noticias de mi padre.

Estaba en estas atribulaciones cuando llegó mi hermano Teobaldo, quien ya había visto a mi madre y venía a buscarme a mí. Él tampoco sabía nada de nuestro padre. Contó que el último momento en que lo vio fue cuando del reducto 2, donde estaba el Batallón de Reserva n° 4 al mando del coronel Colina, pasó a caballo rumbo al reducto n° 4, donde estaba el Batallón n° 8, comandado por el coronel Rivero (de este se decía que era medio loco), quien después de iniciada la derrota había llegado a pie desde Miraflores.

Las calles de Lima estaban a oscuras, todo era tenebroso. Se sentían balas, grita y bulla por todas partes. Hombres montados pasaban como una

exhalación. Casi todos tenían un arma y municiones abundantes. Así salimos con Teobaldo y fuimos a dar, como a las diez de la noche, a la Plazuela de San Isidro. En ese lugar presencié una escena dolorosa: un Batallón entero de Reserva, al comando de Ricardo Ortiz de Zevallos, era disuelto sin haber disparado un tiro.

Como a esas horas más o menos comenzó a ver incendios por diversas partes, carreras, gritos y balas, una especie de infierno. Nuestro pueblo, enfurecido por el desastre y temeroso del hambre, comenzaba a saquear los establecimientos de víveres, especialmente los de los asiáticos. Estos se defendían, pero nada era bastante para contener a miles de hombres armados. De esta manera se consumó un saqueo casi general en los alrededores del mercado y Abajo el Puente; no existía policía y solo el instinto de conservación hizo que cada cual se auxiliase mutuamente.

A las doce de la noche del 15 de enero, los tres hermanos —incluido mi hermano José— estábamos rodeando a mi madre. No teníamos noticias de nuestro padre. No estaba en ningún hospital ni en las ambulancias. Los datos recogidos eran vagos, pero lo cierto es que una mortal angustia nos dominaba.

El 16, a las siete de la mañana, finalmente tuvimos noticia de la dolorosa muerte de nuestro querido padre: una segunda bala chilena le había perforado la cabeza. Mi madre en medio de su inmenso dolor se mostró digna y heroica. Lo primero que pensó fue en hacer buscar el cuerpo de mi padre, traerlo a Lima y darle sepultura. ¿Quién pues sino sus hijos podíamos enfrentarnos a tan serios peligros? Así quedó resuelto y nos acompañó un primo hermano nuestro, Ricardo Rivera Navarrete, quien aprovechó nuestra resolución para poder traer el cadáver de su tío carnal don Juan de Dios Rivera, presidente del Tribunal Mayor de Cuentas, hombre de más de sesenta años y que rindió su vida como cabo de reserva, perteneciente al Batallón nº 2 que comandaba el Dr. Manuel Lecca, un anciano respetable.

En Lima se dispuso todo: se pagó el carro de 1ª clase a la Beneficencia, se compró un rico cajón y se hizo todo lo posible para que el cadáver de nuestro padre descansase dignamente; pero sus infortunados hijos no sabíamos todas las dificultades que íbamos a sufrir, de tal manera que estas fueron afrontadas con serenidad y carácter por José, que era el mayor de todos y se daba más cuenta de la situación. Mi madre, no pudiendo hacer más, llenó de oro y plata y de billetes incas los bolsillos de José y le dijo que a todo precio era necesario traer los restos de nuestro padre.

Era el 18 de enero de 1881. El ejército chileno había tomado pose-

sión de la capital. Apenas se veía gente en las calles. La ciudad ostentaba en inmenso número de casas y almacenes con banderas extranjeras y letreros de latón con los colores de la bandera que decían “propiedad extranjera”. Solo los médicos con su brazalete de la Cruz Roja salían a curar heridas y a los hospitales. El Palacio de la Exposición había sido convertido en campo para la caballada del ejército. Todo animal que podía servir de alimento había sido devorado por los bárbaros. Se sentía desde lejos el galopar sobre las piedras de los soldados de caballería chilena. Reinaba ese silencio aterrador que precede a las grandes catástrofes. Ni un carruaje, ni un tranvía transitaban. Las puertas y ventanas estaban cerradas a piedra y con grandes trancas.

Dentro de la desolación de la Patria y de nuestro corazón caminábamos por las calles de Lima José, Teobaldo, yo y Ricardo Rivera. Atravesamos la estación del ferrocarril y la Plaza Micheo (que hoy es la plaza San Martín), la calle de Belén y la Exposición tomando el camino de la carretera a Miraflores. Solo se veían trenes militares con tropas chilenas. En el camino, nos encontramos con fuertes destacamentos chilenos pero nada nos hicieron. Estábamos a dos kilómetros de Lima, cuando vimos acercarse un sargento montado. Era un hombre alto de bigote y pera. Se paró delante de nosotros y nos preguntó a dónde íbamos. Le contestamos: “Vamos a Miraflores a recoger el cadáver de nuestro padre que ha muerto en la batalla”. Nos miró con gran ternura y nos dijo: “Miren, niños, ustedes van a hacer una obra muy santa pero si van solos, estarán expuestos a muchos peligros. Hay muchos ladrones en el campo. Yo los voy a acompañar”. Y, seguramente para inspirarnos confianza, se bajó del caballo y me dijo: “Mire chiquillo, estará cansado. Monte mi caballo. Es manso”. Yo no quise, pero cariñosamente me obligó y durante el viaje mantuvo el caballo con las riendas en la mano. Después montó Teobaldo. José no quiso.

Apenas salimos de Lima, comenzamos a ver desfilar ante nuestros ojos la realidad de la guerra: cadáveres por todas partes, casas de hacienda y rancherías incendiadas; despojos de vestuario y equipo de tropa manchados con sangre; armas rotas, cureñas de cañón destrozadas; las sementeras destruidas, ni un animal en las chácaras, solo ávidos gallinazos volaban en todas direcciones. En medio de todas estas impresiones llegamos a Miraflores, que pocos días antes habíamos contemplado con su encantadora belleza. Poco quedaba en pie, todo era ruinas e incendio; el robo, el saqueo se notaban por todas partes. Algunos oficiales chilenos salían de las casas acompañados por soldados cargados de objetos de arte, muebles, alhajas, etc. La índole de la bestialidad estaba desencadenada. Las mujeres eran ultrajadas por montones de soldados,

asesinados los padres que defendían a sus hijos. Niños habían sido muertos por librar a sus madres del atropello. La fuerza estaba al servicio de la crueldad, de los hombres convertidos en fieras.

Es de suponerse cómo estaría nuestro espíritu y la tristeza de nuestros corazones. Es algo que resiste a la realidad relatar nuestro ingreso al pleno campo de batalla. ¡Qué horror! Miles de hombres yacían muertos y por los uniformes se podía distinguir los peruanos de los chilenos. De estos ya había *pocos porque desde el mismo día 15 comenzaron ellos a recoger sus heridos y a enterrar a sus muertos*. Todos los cadáveres estaban completamente negros. Los tres días al sol y al sereno habían curtido horrorosamente los cutis.

Al salir de Lima traíamos de alimento algunas galletas en nuestros bolsillos. Esto nos bastaba. No teníamos apetito. Nuestra ansiedad, los nervios, el dolor que nos abatía nos llenaban el cuerpo y el alma; lo que sí sufríamos era sed. Nos vimos precisados a tomar agua de la acequia que corría atrás de los reductos. Dentro de ella y a sus bordes había infinitos cadáveres. Cuántos de estos desgraciados, heridos desamparados, habían buscado un poco de agua para aplacar su sed y muerto al pie de la corriente.

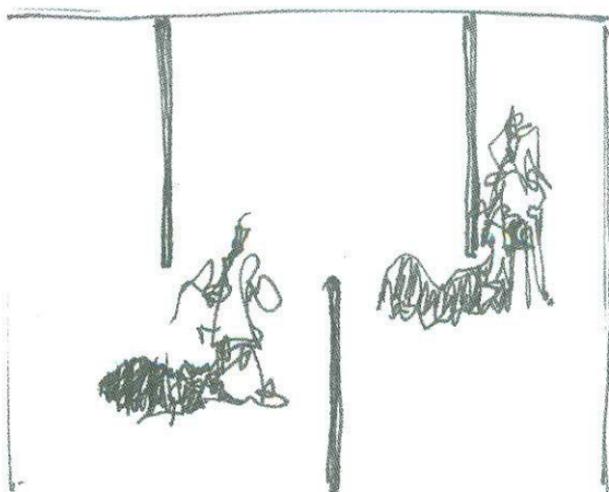
Nuestro fin era encontrar el cadáver de nuestro padre y ya sabíamos que estaba en el reducto n° 4, de tal manera que tuvimos que atravesar todos los reductos y contemplar el más horroroso cuadro que es posible imaginarse. Recuerdo también que nos acompañaba una perrita que se llamaba Diana a la que mi padre había llevado a casa a los pocos días de nacida. Nosotros, como mamá y papá, queríamos entrañablemente a la perra y jugábamos continuamente con ella. Esta ánima parecía comprender la misión que estábamos desempeñando y que coadyuvaba a ella con el más íntimo interés. Corría de un lado a otro, se paraba delante de los muertos, dejaba a uno para ver otro.

Finalmente, separando los muertos conseguimos dar con los restos de nuestro querido padre. Descubiertos ante su cadáver besamos esos restos amados y nos dedicamos a buscar la manera de trasladarlo a Lima. En el campo de batalla había bastantes personas buscando a sus deudos, pero había también muchos chinos robando y registrando a los muertos. Quisimos contratar a algunos de estos pero se negaron. Fue entonces que el sargento chileno los intimó con su carabina y accedieron (a cada uno se le pagó 500 soles incas). Se improvisó una camilla y salimos de Miraflores con rumbo a Lima. Todo hombre ha amado a sus padres y no se hace necesario ni sería posible describir aquí la triste peregrinación que representábamos.

Llegamos por la carretera a la portada de la Exposición, como a las 5 de la tarde. Allí se nos *impidió por la fuerza ingresar a la ciudad: teníamos*

que llevar a nuestro padre al Panteón directamente. ¿Cómo hacerlo? Primero necesitábamos el cajón, la carroza, el número del nicho. Todo estaba en Boza. Entonces Teobaldo se dirigió a casa. La carroza, cansada de esperar, se había retirado; el cajón fue conducido hasta la puerta del Hospital 2 de Mayo, donde pusimos los restos de nuestro padre, pero como estaba enormemente hinchado no cabía en el cajón. Fue necesario buscar quien hiciese uno de tablas y este solo estuvo listo a las doce de la noche. A pesar de todo no fue posible clavarlo y tuvo que ser amarrado con sogas. Una carroza de última clase, de esas que conducen los muertos del Hospital, conseguimos para conducir el cadáver de nuestro padre que a más de la una de la mañana llegaba al cementerio de Lima. A esas horas conseguimos, venciendo mil dificultades, depositarlo en su nicho y solo cuando mi hermano José puso sobre el enlucido “Coronel José González. 15 de enero 1881”, sus hijos, cubiertos de lágrimas, nos despedimos para siempre del más amoroso de los padres.

De todo este relato, como de todo lo que he escrito es posible que me haya olvidado mucho, toda vez que de esto han pasado más de cuarenta y cinco años y la memoria es a la única que confío estos recuerdos.



UNMSM

## GROYS Y LAS VANGUARDIAS. SOBRE LA NO-MUERTE DEL AUTOR / Mijail Mitrovic

**D**ijo Roland Barthes en 1968 que “el nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor”. Hace unos meses Boris Groys sostuvo que nos encontramos en una época no de consumo, sino de producción masiva de arte, pues todos los usuarios de las redes sociales realizan cotidianamente ciertas operaciones artísticas.<sup>1</sup> En pocas décadas los lectores que nacían tras la muerte del autor se convirtieron en artistas, pero en vez de liberar el flujo infinito de las citas y los textos, aparecieron autores que le proveen un nuevo “significado último” a sus productos: sus vidas mismas. La muerte del *no-autor* significa que lo que murió fue la separación clara entre quiénes son autores y quiénes no. Uno podría sostener que los tiempos actuales son más democráticos que antaño, pues el objetivo de los no-autores no es tanto la deconstrucción radical de los significados, sino reclamar el derecho a aparecer en el entorno virtual como autores. Si esos nuevos mecanismos de autoproducción subjetiva descentran algo, no lo hacen por una voluntad crítica.

Por otro lado, en el arte contemporáneo vemos el proceso inverso, a saber, la *no-muerte* del autor. Groys sostiene que el principal legado de la vanguardia histórica fue el de reducir y fragmentar el arte para hacer surgir la forma pura del medio y, así, aislar un mensaje propiamente medial que descentre la intención subjetiva del autor. Se produjo entonces una dicotomía: contra el autor como aquel que expresa su subjetividad *a través* de un medio, emerge el mensaje anónimo del medio como una fuerza liberadora. Pero,

---

1 Boris Groys, “The Truth of Art”. *E-flux Journal* #71, 03/2016.

Del temor a los gatos escolares  
Que les saltaban al cuello como tigres.  
Ya no hay nada que interrumpa  
Al sueño que va y viene  
    Sin poder aterrizar,  
De un lado u otro de la cama.

Incluso un falso desperfecto técnico  
Ha silenciado a la sirena N°3.  
Poco después todo se calma  
Cuando la *oscura pradera* de Lezama  
Ya no se enciende,  
    Y ahora todo pasa entre nosotros,  
*Viento o fino papel.*

Luego la mañana es otro poema,  
Todo salvación & reencuentros esperados,  
La tranquilidad de una luz lechosa,  
    Bocas y malos olores,  
Deterioros veniales  
Que buscan el perdón de los cepillos.

Una pareja de pájaros negros retintos,  
    Probablemente mirlos,  
Grita falsa alarma, falsa alarma,  
Y vuela a recuperar sus huevos azules.

## CANTOS RODADOS

¿El mar trae los cantos rodados?  
    ¿O se lleva la arena  
Y descubre las piedras enterradas?  
Pasamos días discutiendo ese misterio  
Sin reparar en que acaso ese es el ritmo

De nuestros propios cambios:  
Un rostro suave para el verano,  
Un rostro duro para el invierno.

Entramos al mar helado todo el año,  
Dos bañistas distinguidos en zapatillas Dunlop,  
Evidentemente un matrimonio  
Buscando la hora del agua cristalina,  
El abrazo sin peso de los tumbos.  
Los gritos de ella causan admiración  
Instantánea entre los pájaros.  
Él solo escucha el elemental mensaje  
De los libros agrupados en mareas.

No hay otra playa como esta, nos decimos.  
Las luces se empiezan a encender.  
Dos cuerpos sostenidos por el agua.  
Casi presos de la noche.  
Nuestros pies de jebe negro  
Sondean la profundidad.  
Pisando las piedras del fondo,  
Por un momento nos ponemos de acuerdo:  
El mar se lleva la arena  
Pero no sabemos a dónde.  
Quizás mar adentro la arena espera su momento,  
Inmóvil, impaciente.

## EL REPLIEGUE DE LA CRÍTICA /

Mateo Díaz Choza

Las escuelas de Literatura en el Perú han sufrido un profundo cambio en las últimas décadas. Durante la segunda mitad del siglo pasado, muchos de los creadores más importantes se dedicaron a la enseñanza universitaria: Belli, Cisneros, Guevara, Delgado, Ben-dezú, Reynoso, Higa, entre otros. En el ámbito de la poesía, diversos talleres de creación tuvieron cierto impacto y se hicieron conocidos por formar a jóvenes autores (el de Martos y Pérez, en San Marcos, y el de Sandoval, en la Universidad de Lima, entre otros). Hoy, la impresión general es que los creadores han sido relegados de la cátedra universitaria, limitados a ocuparse casi únicamente de los talleres de escritura creativa como quienes son confinados a un gueto<sup>1</sup>.

Muchas razones, no siempre exentas de contradicciones, explican este cambio tan notorio. La primera tiene que ver con el declive del Humanismo entendido en su sentido más clásico, aquel que enfatizaba el aprendizaje del griego o latín, los abordajes filológicos o el conocimiento erudito de las bases de diversas disciplinas (la Filosofía, la Historia, el Derecho, etcétera). La tendencia a la “departamentalización” del campo literario, que obedece a la necesidad de hacerse un lugar en un mercado cada vez más competitivo, considera innecesario, secundario o incluso desechable todo aquello que exceda ciertos marcos cada vez más acotados<sup>2</sup>. Más aún, los criterios científicos de lo acadé-

- 
- 1 No me referiré a la carrera de escritura creativa que recientemente, a raíz de una serie de factores coyunturales, está atravesando un verdadero *boom*. No conozco de cerca dicho ambiente y creo que todavía debería dársele tiempo para evaluar su impacto.
  - 2 Por departamentalización entiendo una práctica hoy en día muy común en las universidades estadounidenses. Implica la tendencia a que un profesional de la literatura se restrinja a un campo de estudio limitado por diversos criterios como el geográfico (existen especialistas en literaturas andinas, del Cono Sur o el Caribe, por ejemplo).

mico también han cambiado y mucha de la producción crítica pasada, con que se suele asociar las aproximaciones del creador a la propia creación, es hoy fácilmente dejada de lado con los motes de “biografista” o “impresionista”<sup>3</sup>. Dicho fenómeno excede largamente el ámbito local y está asociado al ascenso de ciertas corrientes teóricas que gozan o han gozado de prestigio en el mundo académico (el posestructuralismo, el psicoanálisis, la deconstrucción, la semiótica, los estudios de género, los estudios culturales, etcétera). Su llegada a la universidad peruana se da durante las décadas del 60 y 70, y han pasado de una condición inicialmente marginal a adquirir mayor preponderancia, si bien su actual hegemonía, en el caso local, no es absoluta<sup>4</sup>.

Asimismo, cabe precisar que el vertiginoso desarrollo de las tecnologías y los medios de comunicación de masas durante las últimas décadas (sobre todo el Internet) ha trastocado el lugar de la literatura en la sociedad. Discursos como el cinematográfico han ganado un espacio antes impensable en las facultades dedicadas al ámbito de las Humanidades. En esa dirección, los estudios literarios se han abierto al análisis de otro tipo de textos<sup>5</sup>; en realidad, han redefinido su objeto, que ya no se limita necesariamente a aquello que antes se entendía como literatura; hoy el énfasis no se dirige al análisis literario en sentido estricto, sino al análisis discursivo.

Otro aspecto que no debe soslayarse al momento de explicar el porqué de la aparente distancia entre los creadores y la cátedra universitaria tiene que ver con las direcciones que tomó la propia creación literaria de América Latina, sobre todo a partir de la década del 70. Muchas manifestaciones artísticas hicieron suya una actitud vitalista, que es en realidad una toma de posición política, la cual afirmaba que la universidad no constituía el espacio desde el cual debía escribirse; el lugar del creador debía ser la calle, la vida misma. Este giro romántico parte de un contexto social —la Guerra Fría, las dictaduras

- 3 El biografismo alude a un tipo de interpretación que analiza las obras a la luz de la vida del autor, por lo que muchas de sus conclusiones no son comprobables en el texto. Por su parte, el crítico impresionista sería aquel que presenta posturas basadas en “impresiones” que no llegan a ser sustentadas a partir de una argumentación rigurosa. Vale mencionar que ciertas reseñas que aparecen en los blogs y medios periodísticos suelen incurrir en este tipo de valoraciones.
- 4 Evidentemente, no pretendo establecer un juicio valorativo acerca de este desplazamiento. Los criterios y formas de validación de la ciencia no son estáticos y la renovación es parte de su naturaleza.
- 5 Algunos de los cuales, a primera vista, muy alejados de lo literario. Recuerdo que cuando estudiaba en la UNMSM se promocionaba un proyecto en el que se analizaba la textualidad de los epitafios en los cementerios.

latinoamericanas, las luchas revolucionarias— y una tradición literaria específicos —el Boom en la narrativa, la poesía conversacional en la poesía— que se concreta en el medio peruano con Hora Zero, el Grupo Narración y el trabajo de conjuntos teatrales como Yuyachkani o Cuatrotablas. En ese sentido, puede entenderse a Jorge Pimentel cuando afirma que el gran mérito de Hora Zero fue “democratizar” la poesía<sup>6</sup>, en lo cual está implícito el alejamiento de los claustros académicos. Si bien esto último es hartamente discutible, ya que la inmensa mayoría de autores cuyas obras conforman el aún muy incipiente canon de la poesía peruana post Hora Zero tiene formación universitaria y, en algunos casos, se ha dedicado a la enseñanza<sup>7</sup>, esto no impide advertir un cambio. Aquellos creadores que se han mantenido en las universidades, ya sean peruanas o extranjeras, han debido adquirir los códigos académicos para poder sobrevivir.

Sin embargo, mal se haría en creer que la relación entre la creación literaria y la universidad, y aquello que esta representa (como el lenguaje teórico académico de las corrientes mencionadas), es unívoca. Nada más lejano de la realidad. Lo cierto es que existe también una fascinación del creador por la teoría, que quizás inauguran en nuestra tradición poemas como “Quasar / El misterio del sueño cóncavo”, de Mario Montalbetti (1979), y “Nudo Borromeo” (1981), de Rodolfo Hinostroza. Dado que aún la gran mayoría de poemarios publicados que conforman el espectro más visible de la poesía peruana reciente pertenece a autores que han tenido acceso a la educación universitaria, no es de extrañarse que la teoría haya ingresado al mundo de muchos creadores<sup>8</sup>. Ello obliga a replantear la intuición presentada al comien-

6 Véase: <<http://revistaperronegro.com/2015/04/05/jorge-pimentel-hora-zero-democratizo-la-poesia-peruana/>>

7 Se puede cotejar los nombres mencionados en la antología *La última cena*, publicada por Asaltoalcielo Editores, o el estudio *La hegemonía de lo conversacional*, de José Carlos Yrigoyen (el primer texto cubre a autores de la década del 80; el segundo, del 90 y el 2000).

8 Alguna poesía, sobre todo aquella que se suele denominar poesía del lenguaje, parece operar de un modo semejante al pensamiento lógico filosófico, al adoptar un estilo casi silogístico, como en la obra del propio Montalbetti o, más recientemente, en *Libro de las opiniones*, de Santiago Vera (2014) y *Torschlussspanik*, de Rosa Granda (2016). Otra hace de la teoría su propio objeto, como *Apostrophe* (2016), de Gino Roldán, uno de los mejores libros del año pasado, casi completamente invisibilizado por la crítica por razones que en este ensayo se buscan aclarar. La asimilación de la teoría al quehacer creativo es evidente en un libro como *O* de Octavio Mermão (2014), poemario de factura trilceica que, contrariamente al texto vallejiano, parece partir de una hiperconciencia de concepciones teóricas, cuyo riesgo es la impostación.

zo del ensayo: no es que los creadores hayan necesariamente desaparecido de la cátedra universitaria, sino que en esta es cada vez menos frecuente un abordaje de la creación literaria como producto de la técnica, es decir, un conjunto abierto de procedimientos verbales que responden a una tradición. Este aspecto más o menos artesanal de la escritura es casi negado de plano en las carreras de los estudios literarios; de ahí la preferencia por aproximaciones teóricas y el menor prestigio de aquellas herramientas del análisis literario que enfatizan en la construcción textual (la narratología, la estilística, etcétera) o en la dimensión artística (la estética como rama de la filosofía). Para decirlo de un modo llano: hoy es mucho más probable que un estudiante de literatura conozca algo de Foucault o Lacan —o al menos haya interiorizado la necesidad de conocerlos para desempeñarse exitosamente en el campo de la investigación literaria— a que haya oído alguna vez el término “encabalgamiento” o sea capaz de definir una metonimia.

Este ensayo no pretende elaborar un juicio acerca de todo lo anterior, sino analizar sus consecuencias en un ámbito específico. No es plausible aseverar que el abandono de la dimensión técnica de la escritura en la universidad afecte la calidad de las producciones literarias del campo local; ello es absurdo en tanto la función de dicha institución nunca fue la de “enseñar” a escribir obras literarias. El poeta o narrador tiene otros medios más eficientes para aprender los rudimentos de su oficio, particularmente la práctica misma — más aún si se es parte de una tradición, me refiero a la poesía peruana, nada desdeñable. Además, un poeta podría no conocer el término metonimia mas aplicarla perfectamente en su propia escritura. Esto último, lamentablemente, no puede ser dicho de un crítico. Considero que el efecto más significativo de abandonar la dimensión formal del texto literario ha sido propiciar un fenómeno que llamo el repliegue de la crítica y que corresponde a una situación particular de nuestra realidad: la casi extinción de la crítica literaria local, particularmente aquella que debería ser capaz de mantener un diálogo con las producciones que le son contemporáneas<sup>9</sup>.

---

9 Esta hipótesis puede parecer demasiado tajante. La crítica literaria sí tiene presencia en la universidad peruana y ha producido textos de buena, incluso muy buena, calidad —no debe olvidarse, asimismo, que nuestro país ha contado con una figura de enorme trascendencia como la de Antonio Cornejo Polar, cuyos textos siguen siendo reveladores. No obstante, advierto que la incidencia de los críticos formados en los estudios literarios con respecto a las producciones actuales es mínima. El medio literario local es mucho más hostil —y esto ya es decir bastante— a textos serios de crítica que a los creativos.

\*

La abundancia de reseñas, comentarios y recuentos sobre la producción de autores peruanos publicados en diarios, revistas y blogs parece señalar una dirección distinta a la planteada líneas arriba. En efecto, pareciera que estamos viviendo todo lo contrario: algo así como un auge de reseñas y reseñistas. Para evitar equívocos precisaré aquello a lo que me refiero con el término ‘crítica’. No pienso tanto en los valiosos estudios a profundidad en los que se analiza a autores más o menos canónicos —habituales en tesis y trabajos universitarios—, puesto que, entre otras cosas, en ese caso el investigador literario cuenta con una tradición de lectura que puede orientarlo en sus posiciones. En general, me ocupo de los textos que cubren una de las tantas funciones de la crítica: comentar con un mínimo de rigor la producción literaria actual o reciente, justamente aquella cuya validez o inserción en el canon es todavía debatible y problemática. Su público no es necesariamente académico, sino que se dirige a una comunidad algo más vasta que incluye a otros escritores, editores y lectores ocasionales. Sus formas no son el artículo académico, sino el ensayo y sobre todo la reseña, ya sea académica o periodística.

Vale decir que la formación universitaria peruana sí contempla talleres de crítica literaria en los que se producen reseñas<sup>10</sup>. En buena cuenta, cualquier estudiante de Literatura promedio, capaz de realizar extensos ensayos y sesudos análisis, no debería tener ningún problema para dominar la *forma* de la reseña: una introducción general en que se sitúe la producción analizada, una sección en que se describa los aspectos más relevantes del texto y un cierre que redondee las ideas presentadas. No obstante, una reseña, y cualquier texto crítico en realidad, debe contener algo más: una posición con respecto a aquello que se critica, fundamentada a partir de una lógica argumentativa. Para esto, necesariamente el crítico debe tener un conocimiento vasto de la tradición donde se ubica el texto comentado; la erudición, que es optativa para un creador, es, infelizmente, imperativa para el crítico. ¿Cómo es posible que ello suceda si en las universidades cada vez se lee menos literatura? ¿Qué condiciones astrológicas deben darse para que un estudiante que no ha recibido una formación que contemple el aspecto técnico de la creación literaria sea capaz de emitir una opinión convincente respecto a la relevancia de una obra cualquiera?

---

10 Las escuelas de Literatura de la UNMSM, la PUCP y la UNFV cuentan con talleres de crítica en la currícula del pregrado.

Un crítico —al menos del tipo de crítica aquí precisada— no puede ser solo un epistemólogo o un sociólogo de la literatura. Debe ser, y así lo concibo, un potencial creador, o al menos, alguien familiarizado con la práctica escritural<sup>11</sup>. Si es que la formación recibida no enfatiza estos aspectos, es evidente que la reseña buscará esconder tales carencias. Y eso es lo que sucede. La mayoría de reseñas “críticas” aparecidas en medios locales suelen ser meramente descriptivas, son incapaces de situar al autor en una tradición, y escudan una falta de opinión a partir de una supuesta objetividad o el temor de ser acusado de instaurar un canon<sup>12</sup>. Más aún, tengo la impresión de que muchos que se dedican a escribir este tipo de textos no sienten que estén formando una propia trayectoria como críticos. Al parecer, y a esto volveré luego, no existe un lugar para el crítico literario independiente en nuestro campo cultural.

Quizá sea necesario anclar estas intuiciones en un caso concreto. Hace unos meses, la Academia Sueca le otorgó el Premio Nobel de Literatura a Bob Dylan. La decisión era propicia, casi invitaba, a la opinión; era polémica por un sinnúmero de razones: su escasa obra escrita publicada, el hecho de que sea reconocido antes como músico que como escritor, etcétera. Más allá de la avalancha de opiniones en las redes sociales y algunos diarios, me llamó la atención un video de ocho minutos de un conocido profesor sanmarquino<sup>13</sup>. Su naturaleza es divulgativa y busca contextualizar a un público no necesariamente académico —salvando las distancias, el tipo de crítica que se discute en este ensayo— acerca del debate sobre la naturaleza literaria de las canciones de Dylan. La lectura que presenta, la oposición entre clásicos y románticos, ciertamente es debatible, cosa en principio *positiva* de cualquier texto. Empero, no deja de ser llamativo que el expositor en ningún momento tome po-

---

11 En esencia, el crítico *es* un escritor de un tipo de texto distinto del creativo. No obstante, su labor exige un conocimiento de los mecanismos propios de la creación literaria.

12 Existe hoy una acentuada consciencia de que la formación de un canon obedece a una toma de posición ideológica y expresa una visión particular del antologador o historiador de la literatura. La formación del estudiante —nuevamente hablo desde mi propia experiencia— incide en el develamiento de estas posturas y de los intereses que las respaldan, sobre todo en el caso de autores paradigmáticos (Riva-Agüero, Sánchez, Mariátegui, etcétera), ejercicio naturalmente positivo. No obstante, parece haber un tabú generalizado en buena parte de nuestro campo literario respecto a arriesgar y asumir esas posturas con sus consecuentes implicancias éticas, estéticas e ideológicas (es parte de la retórica de las antologías y recuentos iniciar con una negativa a “querer definir un canon”, cuando es evidente que, más allá de sus intenciones, así lo hacen).

13 El video es del profesor Miguel Ángel Huamán y está disponible en el portal de YouTube: <<https://www.youtube.com/watch?v=5NUewenBWNA>>

sición por ninguna de las rutas que él mismo ha dispuesto. Ante ello, podría objetarse que su intención no es otra que rastrear el modo en que el concepto de literatura se expande o contrae de acuerdo a dos tradiciones distintas. Para ello, se sitúa en una posición de distanciamiento, una “objetividad” que no está exenta de cuestionamientos. El tema de fondo es si es que esta es la única posición aceptable desde una perspectiva académica o, dicho de otro modo, si es que no solo la creación literaria, sino también la crítica —en la concepción restringida en que ha sido aquí definida— ha sido defenestrada de las aulas universitarias.

Ello sobre todo porque el video parece ser una de las pocas manifestaciones de académicos locales con respecto al premio, al menos que hayan trascendido al ámbito comunitario<sup>14</sup>. El silencio es decepcionante, ya que el caso Dylan de por sí plantea una serie de temáticas de interés, no necesariamente ajenas a los temas trabajados por los académicos peruanos. ¿No tendrían algo que decir nuestros investigadores locales especialistas en literaturas orales acerca del estatuto de “trovador moderno” con el que se ha catalogado a Dylan? ¿No hay nada objetable en esa categoría para nuestros teóricos, teniendo en cuenta que sus canciones se inscriben en un circuito signado por la reproductibilidad técnica y los medios de comunicación masivos? Más aún, ¿qué sucede para que los conocimientos impartidos en la universidad no tengan la flexibilidad suficiente para adaptarse a los problemas que el presente proporciona?

\*

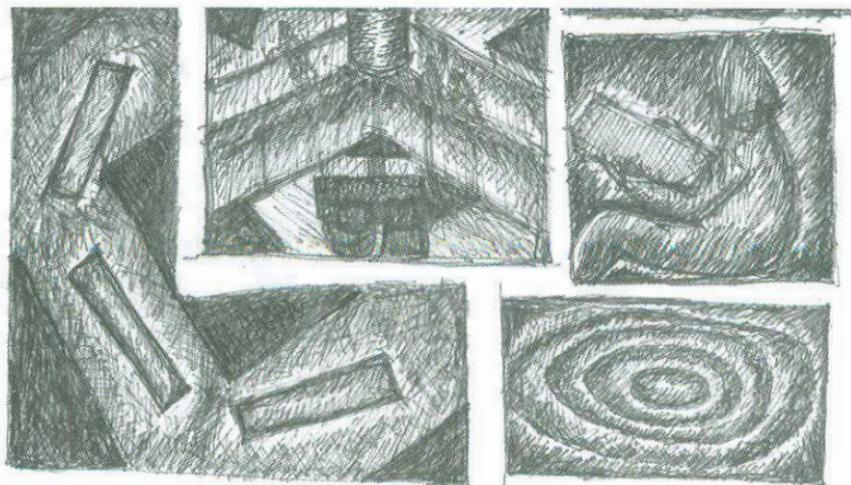
He sostenido que uno de los factores que ha incidido en el repliegue de la crítica es el hecho de que las escuelas de Literatura hayan casi abandonado abordajes centrados en el análisis de los elementos formales, técnicos y compositivos del texto literario. El propio desprestigio de la literatura en nuestra sociedad y el surgimiento de debates que visibilizan conflictividades sociales largamente ocultadas (en nuestro país: la memoria, la violencia política, la situación de la mujer) brindaron una nueva orientación a los estudios literarios. *Cobró nuevo realce una idea ya presente en anteriores momentos: dedicarse al análisis de los mecanismos textuales que operan en una novela o un poema no es solamente algo inútil, sino esencialmente conservador, en tanto le quita la*

14 Más allá de las opiniones vertidas en medios de prensa o redes sociales, solamente he encontrado otra publicación: este texto de Daniel Mathews, <<https://mesaleespuma.lamula.pe/2016/11/12/es-literatura-la-cancion-a-proposito-de-bob-dylan/danielmathews/>>

posibilidad al investigador de contribuir a problemáticas urgentes y esenciales de la sociedad. Y desde otro ámbito, más imbuido por el discurso teórico, reflotó una noción que cierra el flanco opuesto: sería inofensivo analizar, por ejemplo, la utilización del monólogo interior en una novela cualquiera, en tanto que aquello que realmente representa una contribución al conocimiento sería el rastreo de las estructuras ideológicas que subyacen en dicha obra, con la intención de visibilizarlas y —en tanto sean posiblemente perniciosas— minarlas desde las “trincheras” del mundo académico. Ambos casos nos recuerdan algo que, *al parecer*, no debemos nunca olvidar: la literatura carece de importancia y su análisis solo es provechoso en tanto sirve como coartada para atacar problemas más trascendentales.

No es este el lugar para analizar las distintas capas que han sedimentado dicho sentido común. Sí quisiera evidenciar qué resulta de la abdicación de la literatura por parte de la universidad y de la consecuente extinción de un tipo de crítica literaria. Al abandonar —por razones nobles, por pensar en la sociedad, por evitar el conservadurismo— aquel ámbito que es esencialmente el suyo, nuestra intelectualidad ha entregado el campo de la creación al mercado. Al escasear los críticos literarios, al renunciar a las herramientas que le permitirían entablar un diálogo con las producciones actuales, el mundo académico local ha perdido capacidad de acción y se ha vuelto un espectador pasivo de aquello que todos vemos desde hace ya varios años. Quienes reseñan a escritores son otros escritores, personas vinculadas al circuito editorial, o que han entrado al ámbito de la prensa; a veces, las tres cosas juntas. El modo para hacer que un texto circule es una compleja red de cadenas de favores y alianzas estratégicas; los autores están a la caza de reseñas y no los críticos —que lo suelen ser *part time*, pues una reseña positiva suele entenderse como un favor, como la primera parte de una transacción— a la caza de los libros. Todas estas situaciones presentan serios escollos a la objetividad. Son la causa de que existan publicaciones que tengan como lineamiento no hacer comentarios “negativos” de los libros reseñados. De que una reseña crítica en un medio de difusión sea un acontecimiento semejante a un eclipse, pues siempre es de día en el país de la Marca Perú. De que casi todos los recuentos de fin de año se hayan convertido en listas en las que solo importa la mención, mas no la lectura. De que tratemos poemarios y novelas como *commodities*, como productos de Amazon, prefiriendo siempre lo cuantitativo (los rankings, las absurdas “calificaciones”) a lo cualitativo.

Muchas veces los cuestionamientos a la calidad de las reseñas, lo que subyace en conceptos como el de “amiguismo”, han denunciado cierta laxitud moral de quienes las escriben. Desde esa perspectiva, las causas de la situación de la crítica son individuales. En este texto, he querido mostrar que las causas tienen que ver también, y fundamentalmente, con la constitución de nuestro campo cultural, en el que un crítico independiente no tiene lugar. Considero que el abandono de las escuelas de Literatura de aquella que es su función primaria —no necesariamente la más importante, pero sí la más inmediata y evidente— es un factor que ha contribuido decisivamente a formar esta situación. Para no ser acusada de intervenir en la formación del canon, la intelectualidad universitaria peruana, frecuentemente muy crítica del neoliberalismo, le encomienda dicha tarea a los representantes del sistema que dice cuestionar. Casi al revés que el Mefistófeles goethiano, quien se definía ante Fausto como “una parte de aquella fuerza que siempre quiere el mal y que siempre practica el bien”.



## REDUCTO N° 2, 1881<sup>1</sup> / César González Navarrete

*El día 15 de enero de 1881*

**H**abíamos pasado toda la noche del 14 acompañando a nuestro padre en las rondas de su División. Solo descansamos unos momentos en el reducto n° 2, que ocupaba el 4° de Reserva bajo las órdenes del coronel Colina. Es de imaginarse lo que sería Miraflores desde el 13 al 15 de enero. Las carreteras estaban obstruidas por las diversas clases de carruajes en marcha, por las tropas, mulas y jinetes montados que iban y venían y por ambulancias. La línea férrea lo estaba por trenes con tropas, artillería, heridos y mujeres y niños. No se permitía el embarque a Lima de un solo hombre útil. Muchos heridos en estado agónico eran depositados en las casas y en el campo, mientras los miembros de la Cruz Roja se multiplicaban por todas partes. Varios de ellos, levemente heridos, continuaban su obra humanitaria y ya algunos habían perecido víctimas de las balas enemigas. Cuadrillas de gente enterraba como podía a los muertos. La Iglesia fue transformada en lazareto. Las mulas iban cargadas de municiones, las reses y carneros eran conducidos a lazo para alimentar a las tropas. Se activaba la construcción de las trincheras y todos los que tenían picos y lampas se ofrecían para las obras de defensa.

Se veía, especialmente en las noches, el incendio de Chorrillos y Barranco. La gente de allí venía en fuga, tenía cara de espanto y narraba escenas

- 1 Hace algunos años publiqué, dentro de un texto mío titulado "1881", este fragmento de las memorias inéditas de mi bisabuelo materno. La inclusión hizo que el fragmento pudiera leerse como un texto ficcional de mi autoría. Restituí aquí esas páginas a quien las escribió. Las memorias de las que forman parte llevan esta dedicatoria: "Para mis hijos y para la Historia comienzo a escribir este libro a los 55 años de edad, cuando la experiencia me ha hecho apreciar lo suficientemente la vida con todos sus desengaños y el conocimiento perfecto de nuestros hombres políticos militares, sociales, etc. La mayor parte de estos relatos, que se relacionan con personas, están comprobados con documentos de mi archivo. En Miraflores, 15 de mayo 1926. C. G.". Mi bisabuelo nació en 1869 y murió en 1933 (Alejandro Sustí).

incontables. Lloraban desconsoladamente las mujeres por sus esposos y sus hermanos y por los ultrajes de la soldadesca de la que habían sido víctimas. Los fuegos de la escuadra enemiga se percibían claramente. Inmenso número de gente presenciaba el movimiento de los buques desde los bordes de los barrancos.

Todo era espantoso como es la guerra que ofrece un carácter de atrocidad increíble y de fatiga inaudita; quizás yo tan niño en esos días, sin poder medir responsabilidades, sin poder pensar tanto en las crueles angustias del momento, me sentía entusiasmado. No creía que a tanta tropa y tanto elemento podría vencer el enemigo. Mi imaginación no me llevaba a suponer los del enemigo y a comprender que allí no había organización, buen plan ni defensa ni dirección técnica competente. Me deslumbraba el brillo de los uniformes, la majestuosa presencia del Dictador Piérola acompañado de cientos de Jefes y Oficiales, elegantemente uniformados y los gritos entusiastas de “Viva el Perú”.

Habíamos pasado dos noches y dos días sin dormir, estábamos cubiertos de polvo, bebíamos el agua de una acequia que corría tras los reductos. Por fin terminó el 14 de enero, aquel largo día de verano, y cuando cerró la noche tendieron a descansar las tropas en sus vivaques, plenamente convencidas de que al día siguiente se daría la gran batalla. Esa noche ya muy tarde nuestro padre nos advirtió que al día siguiente yo y mi hermano Teobaldo nos iríamos a Lima en el primer tren.

Amaneció el fatídico 15 de enero de 1881. El sol era radiante. Por todas partes se contemplaba el brillo de las armas y el inusitado movimiento de un ejército que se prepara a la lucha. Las tropas tomaron su desayuno muy temprano. En algunos semblantes observaba yo un extraordinario entusiasmo por combatir, en otros la resignación del que sabe que tiene que defender la Patria aun a costa de su vida; pero en toda esta gente cerca de la que yo estaba no se veía desfallecimiento de ninguna especie. Allí se habían unido para defender el honor nacional y la integridad del territorio ancianos, vocales de las Cortes de Justicia y del Tribunal Mayor de Cuentas, empleados públicos de alta jerarquía, jóvenes universitarios y aun de colegios particulares, menores hasta de quince años; hombres del alto comercio y dependientes de almacenes, banqueros y empleados, pobres y ricos, todos bajo un ideal, cubiertos por la misma bandera.

En la mañana del 15 de enero todos estaban listos para la batalla. La derecha de Miraflores había sido reforzada con tropas de Lima, el Batallón

de la Marina comandado por el valiente coronel Fagni y el batallón Guardia Chalaca. Estos dos cuerpos horas más tarde dieron pruebas de indomable valor rechazando al enemigo hasta cerca de Barranco y sucumbiendo en la pelea el 75% de sus efectivos.

Se notaba un activo movimiento de las tropas chilenas y esto excitaba los ánimos de los que querían de una vez comenzar la pelea. Mi padre estaba en el reducto que ocupaba el coronel Colina. Allí se sirvió el almuerzo sobre **varios cajones de municiones ya abiertos**. Este almuerzo consistió en un plato de migas con huevos fritos y un churrasco. Recuerdo que alrededor de este último banquete de despedida se sentaron mi padre, el coronel Colina, el Dr. don Juan de Dios Rivera, vocal del Tribunal Mayor de Cuentas, hombre que ya frisaba en más de 60 años y un Dr. Alcorta que era dueño de una joyería. Yo y mi hermano Teobaldo participamos de este almuerzo que para los cuatro que he mencionado sería el último de la vida; a las 3 de la tarde de ese mismo día ya todos habían rendido su vida al pie de la bandera.

Sería la una de la tarde cuando una exclamación general se oyó en toda la línea. Los chilenos, “los chilenos”, efectivamente, se desplegaban. Mi padre ordenó al teniente Suero que nos embarcase para Lima. Los dos hermanos fuimos conducidos hasta la estación, pero Teobaldo se escabulló y solo yo llegué a Lima. Al despedirme besé con sin igual ternura a mi adorado padre. Era mi último cariño para él. Me entregó una carta corta para mi madre, escrita sobre las cajas de municiones. Esta carta, la última que escribiera, la conservó mi madre religiosamente hasta su desaparición.

Llegué a Lima y fui a ver a mamá —quien se encontraba asilada en el consulado de Austria-Hungría—, pero no me quedé allí. Mi espíritu me impulsaba a ver lo que sucedía. Me fui a la Exposición donde se habían instalado ambulancias. Toda relación por exacta que pudiera o pretendiera darse sería pálida ante la realidad, pero es de imaginarse el horrendo espectáculo que a cada momento se presentaba ante mi vista: filas de heridos llegaban de todas direcciones, unos a pie, otros a caballo. Muchos de ellos al bajarlos ya eran cadáveres. Las brechas hechas en los cuerpos eran monstruosas. La sangre cubría los uniformes y apenas si el esfuerzo de las ambulancias y de otras personas *abnegadas se daba abasto para atender tanta tragedia. Entre los heridos venían continuamente mujeres*. Se repartían estas víctimas a los hospitales de Santa Ana y Dos de Mayo en carretas y coches. Otros, cogidos del brazo de un amigo o un pariente, eran llevados a su casa. Por las veredas se veían las manchas de sangre y las pisadas dejaban huella pavorosa. La gente corría

presurosa de un lado al otro buscando víveres para proveerse. La situación era de una atroz incertidumbre y puede decirse que la ciudad entera preveía el desastre. Hubo un momento en que vi pasar al prefecto de Lima, don Juan Peña y Coronel, acompañado por un grupo de individuos montados que llevaban una gran bandera peruana y gritaban “Victoria, victoria, viva el Perú”. A su paso, una muchedumbre de todas las clases aclamó entusiastamente el paso de los jinetes, pero todo fue la ilusión del momento.

A las cuatro de la tarde, todas las noticias confirmaban el doloroso desastre nacional y dados los antecedentes de pillaje y desborde que acompañaban a la invasión de los chilenos y, más aún, los atroces crímenes cometidos en las poblaciones de Chorrillos y Barranco que fueron reducidas a cenizas, nadie dudaba de la horrorosa suerte que esperaba a Miraflores y Lima. Como es de suponer, a pesar de mis escasos años toda mi preocupación consistía en indagar por mi padre y mis hermanos. Corría de un lado a otro donde se agrupaba la gente. Al ver llegar heridos y dispersos, se escuchaba un mundo de conversaciones. Alguien me dijo: “Yo creo que al coronel González lo han herido”. Este individuo no mentía, pues mi padre había sido herido al comenzar la batalla en un brazo. Se lo hizo vendar y no abandonó el comando de su división como lo hicieron otros con leves rasguños.

Así, en estas indecisiones llegó la noche. A las siete fui a ver a mi madre, que me preguntó ansiosamente si algo sabía. Me cuidé de revelar lo que sabía y que tenía angustiada mi espíritu. Mi madre no salió al comedor. Algo de alimento le llevé a su dormitorio y la noté profundamente entristecida.

A las ocho de la noche salí del consulado y me dirigí a nuestra casa en la calle de Boza. Allí vi varios caballos en el patio y movimiento de gente en los altos donde vivía el teniente coronel don Juan Vargas Quintanilla. Este jefe, así como el coronel Bonifaz, había llegado herido, pero tampoco pude obtener noticias de mi padre.

Estaba en estas atribulaciones cuando llegó mi hermano Teobaldo, quien ya había visto a mi madre y venía a buscarme a mí. Él tampoco sabía nada de nuestro padre. Contó que el último momento en que lo vio fue cuando del reduto 2, donde estaba el Batallón de Reserva n° 4 al mando del coronel Colina, pasó a caballo rumbo al reduto n° 4, donde estaba el Batallón n° 8, comandado por el coronel Rivero (de este se decía que era medio loco), quien después de iniciada la derrota había llegado a pie desde Miraflores.

Las calles de Lima estaban a oscuras, todo era tenebroso. Se sentían balas, grita y bulla por todas partes. Hombres montados pasaban como una

exhalación. Casi todos tenían un arma y municiones abundantes. Así salimos con Teobaldo y fuimos a dar, como a las diez de la noche, a la Plazuela de San Isidro. En ese lugar presencié una escena dolorosa: un Batallón entero de Reserva, al comando de Ricardo Ortiz de Zevallos, era disuelto sin haber disparado un tiro.

Como a esas horas más o menos comenzó a ver incendios por diversas partes, carreras, gritos y balas, una especie de infierno. Nuestro pueblo, enfurecido por el desastre y temeroso del hambre, comenzaba a saquear los establecimientos de víveres, especialmente los de los asiáticos. Estos se defendían, pero nada era bastante para contener a miles de hombres armados. De esta manera se consumó un saqueo casi general en los alrededores del mercado y Abajo el Puente; no existía policía y solo el instinto de conservación hizo que cada cual se auxiliase mutuamente.

A las doce de la noche del 15 de enero, los tres hermanos —incluido mi hermano José— estábamos rodeando a mi madre. No teníamos noticias de nuestro padre. No estaba en ningún hospital ni en las ambulancias. Los datos recogidos eran vagos, pero lo cierto es que una mortal angustia nos dominaba.

El 16, a las siete de la mañana, finalmente tuvimos noticia de la dolorosa muerte de nuestro querido padre: una segunda bala chilena le había perforado la cabeza. Mi madre en medio de su inmenso dolor se mostró digna y heroica. Lo primero que pensó fue en hacer buscar el cuerpo de mi padre, traerlo a Lima y darle sepultura. ¿Quién pues sino sus hijos podíamos enfrentarnos a tan serios peligros? Así quedó resuelto y nos acompañó un primo hermano nuestro, Ricardo Rivera Navarrete, quien aprovechó nuestra resolución para poder traer el cadáver de su tío carnal don Juan de Dios Rivera, presidente del Tribunal Mayor de Cuentas, hombre de más de sesenta años y que rindió su vida como cabo de reserva, perteneciente al Batallón nº 2 que comandaba el Dr. Manuel Lecca, un anciano respetable.

En Lima se dispuso todo: se pagó el carro de 1ª clase a la Beneficencia, se compró un rico cajón y se hizo todo lo posible para que el cadáver de nuestro padre descansase dignamente; pero sus infortunados hijos no sabíamos todas las dificultades que íbamos a sufrir, de tal manera que estas fueron afrontadas con serenidad y carácter por José, que era el mayor de todos y se daba más cuenta de la situación. Mi madre, no pudiendo hacer más, llenó de oro y plata y de billetes incas los bolsillos de José y le dijo que a todo precio era necesario traer los restos de nuestro padre.

Era el 18 de enero de 1881. El ejército chileno había tomado pose-

sión de la capital. Apenas se veía gente en las calles. La ciudad ostentaba en inmenso número de casas y almacenes con banderas extranjeras y letreros de latón con los colores de la bandera que decían “propiedad extranjera”. Solo los médicos con su brazalete de la Cruz Roja salían a curar heridas y a los hospitales. El Palacio de la Exposición había sido convertido en campo para la caballada del ejército. Todo animal que podía servir de alimento había sido devorado por los bárbaros. Se sentía desde lejos el galopar sobre las piedras de los soldados de caballería chilena. Reinaba ese silencio aterrador que precede a las grandes catástrofes. Ni un carruaje, ni un tranvía transitaban. Las puertas y ventanas estaban cerradas a piedra y con grandes trancas.

Dentro de la desolación de la Patria y de nuestro corazón caminábamos por las calles de Lima José, Teobaldo, yo y Ricardo Rivera. Atravesamos la estación del ferrocarril y la Plaza Micheo (que hoy es la plaza San Martín), la calle de Belén y la Exposición tomando el camino de la carretera a Miraflores. Solo se veían trenes militares con tropas chilenas. En el camino, nos encontramos con fuertes destacamentos chilenos pero nada nos hicieron. Estábamos a dos kilómetros de Lima, cuando vimos acercarse un sargento montado. Era un hombre alto de bigote y pera. Se paró delante de nosotros y nos preguntó a dónde íbamos. Le contestamos: “Vamos a Miraflores a recoger el cadáver de nuestro padre que ha muerto en la batalla”. Nos miró con gran ternura y nos dijo: “Miren, niños, ustedes van a hacer una obra muy santa pero si van solos, estarán expuestos a muchos peligros. Hay muchos ladrones en el campo. Yo los voy a acompañar”. Y, seguramente para inspirarnos confianza, se bajó del caballo y me dijo: “Mire chiquillo, estará cansado. Monte mi caballo. Es manso”. Yo no quise, pero cariñosamente me obligó y durante el viaje mantuvo el caballo con las riendas en la mano. Después montó Teobaldo. José no quiso.

Apenas salimos de Lima, comenzamos a ver desfilar ante nuestros ojos la realidad de la guerra: cadáveres por todas partes, casas de hacienda y rancherías incendiadas; despojos de vestuario y equipo de tropa manchados con sangre; armas rotas, cureñas de cañón destrozadas; las sementeras destruidas, ni un animal en las chacaras, solo ávidos gallinazos volaban en todas direcciones. En medio de todas estas impresiones llegamos a Miraflores, que pocos días antes habíamos contemplado con su encantadora belleza. Poco quedaba en pie, todo era ruinas e incendio; el robo, el saqueo se notaban por todas partes. Algunos oficiales chilenos salían de las casas acompañados por soldados cargados de objetos de arte, muebles, alhajas, etc. La índole de la bestialidad estaba desencadenada. Las mujeres eran ultrajadas por montones de soldados,

asesinados los padres que defendían a sus hijos. Niños habían sido muertos por librar a sus madres del atropello. La fuerza estaba al servicio de la crueldad, de los hombres convertidos en fieras.

Es de suponerse cómo estaría nuestro espíritu y la tristeza de nuestros corazones. Es algo que resiste a la realidad relatar nuestro ingreso al pleno campo de batalla. ¡Qué horror! Miles de hombres yacían muertos y por los uniformes se podía distinguir los peruanos de los chilenos. De estos ya había pocos porque desde el mismo día 15 comenzaron ellos a recoger sus heridos y a enterrar a sus muertos. Todos los cadáveres estaban completamente negros. Los tres días al sol y al sereno habían curtido horrorosamente los cutis.

Al salir de Lima traíamos de alimento algunas galletas en nuestros bolsillos. Esto nos bastaba. No teníamos apetito. Nuestra ansiedad, los nervios, el dolor que nos abatía nos llenaban el cuerpo y el alma; lo que sí sufríamos era sed. Nos vimos precisados a tomar agua de la acequia que corría atrás de los reductos. Dentro de ella y a sus bordes había infinitos cadáveres. Cuántos de estos desgraciados, heridos desamparados, habían buscado un poco de agua para aplacar su sed y muerto al pie de la corriente.

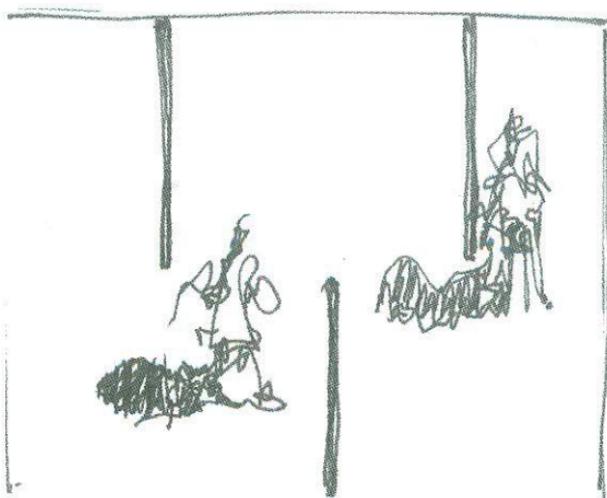
Nuestro fin era encontrar el cadáver de nuestro padre y ya sabíamos que estaba en el reducto n° 4, de tal manera que tuvimos que atravesar todos los reductos y contemplar el más horroroso cuadro que es posible imaginarse. Recuerdo también que nos acompañaba una perrita que se llamaba Diana a la que mi padre había llevado a casa a los pocos días de nacida. Nosotros, como mamá y papá, queríamos entrañablemente a la perra y jugábamos continuamente con ella. Esta ánima parecía comprender la misión que estábamos desempeñando y que coadyuvaba a ella con el más íntimo interés. Corría de un lado a otro, se paraba delante de los muertos, dejaba a uno para ver otro.

Finalmente, separando los muertos conseguimos dar con los restos de nuestro querido padre. Descubiertos ante su cadáver besamos esos restos amados y nos dedicamos a buscar la manera de trasladarlo a Lima. En el campo de batalla había bastantes personas buscando a sus deudos, pero había también muchos chinos robando y registrando a los muertos. Quisimos contratar a algunos de estos pero se negaron. Fue entonces que el sargento chileno los intimó con su carabina y accedieron (a cada uno se le pagó 500 soles incas). Se improvisó una camilla y salimos de Miraflores con rumbo a Lima. Todo hombre ha amado a sus padres y no se hace necesario ni sería posible describir aquí la triste peregrinación que representábamos.

Llegamos por la carretera a la portada de la Exposición, como a las 5 de la tarde. Allí se nos impidió por la fuerza ingresar a la ciudad; teníamos

que llevar a nuestro padre al Panteón directamente. ¿Cómo hacerlo? Primero necesitábamos el cajón, la carroza, el número del nicho. Todo estaba en Boza. Entonces Teobaldo se dirigió a casa. La carroza, cansada de esperar, se había retirado; el cajón fue conducido hasta la puerta del Hospital 2 de Mayo, donde pusimos los restos de nuestro padre, pero como estaba enormemente hinchado no cabía en el cajón. Fue necesario buscar quien hiciese uno de tablas y este solo estuvo listo a las doce de la noche. A pesar de todo no fue posible clavarlo y tuvo que ser amarrado con sogas. Una carroza de última clase, de esas que conducen los muertos del Hospital, conseguimos para conducir el cadáver de nuestro padre que a más de la una de la mañana llegaba al cementerio de Lima. A esas horas conseguimos, venciendo mil dificultades, depositarlo en su nicho y solo cuando mi hermano José puso sobre el enlucido “Coronel José González. 15 de enero 1881”, sus hijos, cubiertos de lágrimas, nos despedimos para siempre del más amoroso de los padres.

De todo este relato, como de todo lo que he escrito es posible que me haya olvidado mucho, toda vez que de esto han pasado más de cuarenta y cinco años y la memoria es a la única que confío estos recuerdos.



UNMSM

## GROYS Y LAS VANGUARDIAS. SOBRE LA NO-MUERTE DEL AUTOR / Mijail Mitrovic

**D**ijo Roland Barthes en 1968 que “el nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor”. Hace unos meses Boris Groys sostuvo que nos encontramos en una época no de consumo, sino de producción masiva de arte, pues todos los usuarios de las redes sociales realizan cotidianamente ciertas operaciones artísticas.<sup>1</sup> En pocas décadas los lectores que nacían tras la muerte del autor se convirtieron en artistas, pero en vez de liberar el flujo infinito de las citas y los textos, aparecieron autores que le proveen un nuevo “significado último” a sus productos: sus vidas mismas. La muerte del *no-autor* significa que lo que murió fue la separación clara entre quiénes son autores y quiénes no. Uno podría sostener que los tiempos actuales son más democráticos que antaño, pues el objetivo de los no-autores no es tanto la deconstrucción radical de los significados, sino reclamar el derecho a aparecer en el entorno virtual como autores. Si esos nuevos mecanismos de autoproducción subjetiva descentran algo, no lo hacen por una voluntad crítica.

Por otro lado, en el arte contemporáneo vemos el proceso inverso, a saber, la *no-muerte* del autor. Groys sostiene que el principal legado de la vanguardia histórica fue el de reducir y fragmentar el arte para hacer surgir la forma pura del medio y, así, aislar un mensaje propiamente medial que descentre la intención subjetiva del autor. Se produjo entonces una dicotomía: contra el autor como aquel que expresa su subjetividad *a través* de un medio, emerge el mensaje anónimo del medio como una fuerza liberadora. Pero,

---

1 Boris Groys, “The Truth of Art”. *E-flux Journal* #71, 03/2016.

¿cómo funciona esto cuando los autores mismos convierten dicho mensaje anónimo en el suyo propio?

Contra la vieja noción de autor, el artista contemporáneo se declara *medio de los medios*, eliminando su propia subjetividad. Sin embargo, no advierte que el mensaje del medio requiere siempre de un autor concreto, es decir, *el mensaje de la muerte del autor* requiere de un muy vivo soporte humano —artista o curador— que lo envíe, recupere del archivo, exponga en exhibiciones o reedite bajo la forma de un libro o de una página web. Esta mínima necesidad de un autor nos muestra su no-muerte, pues la liberación de los flujos textuales no *se da* por sí sola, por más que el artista se declare como liberado del viejo autoritarismo del autor.

Lejos de reclamar el legado de la reducción radical del arte a sus medios, el arte contemporáneo inventa su tradición combinando dos cosas. Por un lado, el gesto duchampiano del *readymade* como 1. Una demostración de que por “arte” solo debemos entender una asignación, 2. Que la vida misma tiene ya la forma de la obra de arte. La asignación-de-arte puede aplicarse sobre cualquier objeto de la vida cotidiana. Así, si todos los objetos de la vida cotidiana son arte, y la vida cotidiana está compuesta por esos mismos objetos, entonces la vida cotidiana es arte. Al mismo tiempo, el arte contemporáneo se reclama heredero de la vanguardia radical, aquella que surgió en la Unión Soviética después de la revolución. Es decir, niega a Malevich y afirma el par constructivismo/productivismo, cuyos programas buscaron disolver el arte en la praxis social del mundo nuevo.<sup>2</sup> El discurso de las neovanguardias de los 60 en Estados Unidos y Europa condensó ambos legados, garantizando 1) el carácter democrático del arte contemporáneo, pues todo es arte (el legado duchampiano) y 2) el carácter social —y socialmente necesario— de la práctica artística (legado radical).

En *Bajo sospecha* (2000), Groys identificó que uno de los gestos que menos comprendemos tanto en los medios de comunicación como en el arte es la banalidad. El valor de un signo pobre y banal —digamos, un reportaje sobre la vida íntima de un futbolista— consiste en que revela la estructura básica de nuestra sospecha ante el medio: siempre podremos desplazar esa imagen en nombre de algo más verdadero que debería ocupar su lugar en la programación, y sospechamos que la banalidad es producto de la voluntad de

2 Sobre las vanguardias soviéticas pre y postrevolucionarias ver: Boris Groys. “Devenir revolucionario. sobre Kazimir Malevich”, en *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra, pp. 163-176.

un sujeto oculto. En el arte no solo encontramos una similitud con lo banal en los ya históricos ejemplos de la indicación de una caja de detergente o un urinario como arte, sino en la autodegradación que los artistas realizan: algo así como “yo no soy un artista realmente, lo único que hago es mirar la vida cotidiana”. En este caso, ¿quién realiza el arte si no es el artista mismo? Un sujeto supuesto que puede o no coincidir con el individuo artista. Sin embargo, esa autodegradación, donde el artista se presenta como operario del flujo de la vida, es reversible.

Imaginemos una situación: un conversatorio alrededor de la exhibición de una artista que ha desarchivado un conjunto de documentos relativos a cierta guerra civil, titulada “Cartografías de la guerra”. El *display* consiste en disponerlos en una sala para su tranquilo examen por parte de los espectadores, y el único elemento visual que ha añadido son unas líneas que establecen relaciones entre los distintos documentos, empleando tanto el techo como el piso del espacio. Los elementos textuales añadidos son algunos testimonios de aquellos que vivieron la guerra. El conversatorio discurre con normalidad, reservándose la artista el comentario final tras escuchar a un historiador, un antropólogo y una crítica de arte. Han vinculado su obra con múltiples cosas: la historia oficial y no-oficial de la guerra, el paradigma del arte-archivo a nivel global, la observación participante, la centralidad del testimonio y la necesidad de hacer del arte una herramienta de pedagogía crítica. El comentario final de la artista es sorprendente: “Sí, tienen razón, mi obra ha mezclado todas esas cosas”.

¿Cómo es posible el control total de todos esos discursos? Ella afirma que todo estaba incluido *de antemano* en la obra, pero nos dice también que “ninguna de esas cosas la explica del todo”. La obra no se puede reducir a ninguno de esos discursos porque su práctica se fundamenta en la indeterminación: hay “algo más” que la obra produce y que escapa a nuestra comprensión. La artista, entonces, deviene omnipotente por una fuerza que opera a través suyo, y que no es la suya propia: se trata de la fuerza del arte. El arte aquí queda en el exacto lugar de una otredad radical y de una fuerza eterna, de la cual la artista se vuelve médium. Pero ambas declaraciones van de la mano: la artista recusa toda genialidad, profundidad psicológica, destreza o maestría técnica, pero dice que lo que ella hace es algo que nadie más puede hacer. Si se acepta al menos la plausibilidad de este discurso en el arte contemporáneo, ¿qué tanto lo separa de la creencia premoderna de que el arte es un medio para la expresión de la divinidad? O, sin ir tan lejos, ¿qué tan distinto es este

discurso de los múltiples inefables que la estética moderna, desde sus inicios, formuló (Naturaleza, lo Bello y lo Sublime)? Vemos operar aquí al *sujeto total* del arte contemporáneo, el reverso del *sujeto mínimo* que registra el flujo de la vida.

Lejos del autor muerto, estamos ante una *no-muerte* del autor: por un lado, los no-autores emergen en todo el mundo y reclaman la democratización de lo visible; por otro lado, aparece un autor no-muerto que, sin pretender encarnar la autoridad del viejo autor, lo hace. Confiando en su proximidad con el presente, nos dirá que en sus obras se condensan múltiples saberes, pero siempre bajo la forma de una paradoja.<sup>3</sup> Junto a ello encontramos activa la no-muerte del autor en el mercado, donde ninguna obra circula si carece de una marca autoral clara.<sup>4</sup> El mercado capitalista integra estos dos procesos: debe separar la gran masa de no-autores de los autores propiamente dichos, pues solo las obras de los segundos podrán valorizarse. El valor de las obras de autor dependerá, si son obras de arte contemporáneo, de su carácter paradójico, inexistente en el arte no-autoral de la vida cotidiana.

Groys ha comentado la brecha entre el arte y la política de la siguiente forma: “La política le da forma al futuro cuando desaparece; el arte le da forma al futuro en su prolongada presencia”.<sup>5</sup> Esa presencia es la que los archivos de arte permiten, pues los disponen para su reinscripción futura. Sin embargo, ¿qué sucede una vez que el arte concibe su política como un *aquí y ahora* que debe desaparecer en el futuro? El arte contemporáneo busca revelar el carácter no fundamentado de la realidad, mostrando la contingencia del orden social tal como funciona hoy, para abrir la posibilidad de imaginar otros futuros. En ese sentido, los artistas revelan la verdad del presente, a saber, que es el producto histórico de múltiples relaciones de poder. Mirando hacia atrás, artistas y curadores identifican las redes del poder y exponen sus vacíos, aquellas

3 Dice Groys: “De facto there is only one correct interpretation that they [the artworks] impose on the spectator: as paradox-objects, these artworks require a perfectly paradoxical, self-contradictory reaction. Any nonparadoxical or only partially paradoxical reaction should be regarded in this case as reductive and, in fact, false. The only adequate interpretation of a paradox is a paradoxical interpretation”. En *Art Power*. Londres, Massachusetts: MIT Press, p. 4.

4 En el arte escuchamos las nociones de ‘autoría disuelta’ o ‘autoría múltiple’, pero no tendrían sentido sin individuos concretos que realicen dichas operaciones. Sobre ello, ver la discusión de Groys en “Multiple Authorships”, en *Art Power*. Londres, Massachusetts: MIT Press, pp. 93-100.

5 Boris Groys, “El arte en internet”, en *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*. Buenos Aires: Caja Negra, pp. 195-213.

zonas que no pudieron ser captadas, lo que permitiría re-fundar el presente desde esos espacios residuales. Pero, al mismo tiempo, los artistas sostienen que los resultados de sus investigaciones son *open ended*, para evadir cualquier tentativa autoritaria que cancele el advenimiento de *lo otro* en sus obras, a través del trabajo de la diferencia. Declaran la ubicuidad del poder, pero evaden tematizar el suyo propio.

Como ha ocurrido ya, estas operaciones del arte crítico pueden ser fácilmente establecidas como una nueva convención, como la nueva *normalidad* del arte. Pero esto no es asumido, de allí que los artistas se declaren presos de un movimiento pendular entre la institución y la otredad que ellos dicen representar. “Presos” alude a que el arte es y ha sido siempre una práctica libre que las instituciones buscan captar, pero notemos que ello se sostiene únicamente si entendemos el arte como *lo otro* de la institución. La jaula desaparece si comprendemos que el arte *es una institución* entre otras. Esto resultará incómodo para muchos artistas, pues asumirán que, como toda institución, el arte es un ejercicio de poder, empezando por el poder de la ideología que, implícita o explícitamente, ponen en juego al producir visiones del mundo.<sup>6</sup>

Estas distintas ideas que Groys ha desarrollado en las últimas décadas invitan a abandonar la *vía negativa* que caracteriza el arte contemporáneo, para pensar las condiciones de un nuevo momento afirmativo en el arte. Dicho momento puede tener que ver con el abandono de la no-muerte del autor, es decir, con volver a pensar bajo qué contexto social el autor, sin más ficciones de autonomía absoluta, podría tener una nueva vida. Como sostiene Groys — contra la lectura estándar del arte del siglo XX —, para ello se hace necesario *estetizar el mundo*:

La estetización total implica ver el *statu quo* como algo ya muerto, ya abolido. Y esto significa también que cada acción que se dirige hacia la estabilización del *statu quo* se revelará, a fin de cuentas, como ineficaz, y que cada acción dirigida hacia la destrucción del *statu quo*, al final, triunfará.<sup>7</sup>

Es necesario volver a pensar la relación entre arte e ideología o, mejor aún, el *carácter ideológico del arte* como un problema crucial para habilitar una práctica artística que ponga en juego algo más que la crítica negativa en la que hoy se atrinchera.

6 Boris Groys, *Art Power*. Londres, Massachusetts: MIT Press, p. 8.

7 Boris Groys, “Sobre el activismo en el arte”, en *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*. Buenos Aires: Caja Negra, pp. 55-74.

## KUÉLAP / MACHU PICCHU, COMPARACIONES / Mirko Lauer

**H**ace poco finalmente instalaron el funicular en Kuelap, un aditamento que todavía no tiene Machu Picchu. ¿El paseo le robará visitantes a la ruina más célebre, a la que todavía se asciende en microbús? Más aun, ¿alguien dejará de conocer Machu Picchu porque haber visto Kuelap le ha parecido suficiente? ¿O habrá curiosidad suficiente para los dos monumentos? ¿Por qué comparar Kuelap y Machu Picchu? Porque a pesar de sus profundas diferencias, son similares. De hecho, los visitantes de Kuelap vienen haciendo la comparación de tiempo atrás. Para quien ha visto ambos lugares, uno hace pensar inmediatamente en el otro, y hasta ahora no ha aparecido una tercera edificación de piedra que se les una en la imaginación.

### PARECIDOS

Los periodistas intuimos rápido este tipo de parentescos, y eso está presente en titulares sobre Kuélap como “El nuevo Machu Picchu” o “Un Machu Picchu menos conocido”. En lo geográfico, ambos están en zonas frondosas, sobre la vertiente oriental de los Andes, en cierto modo mirando hacia la selva. Son edificaciones de piedra instaladas en la parte alta de un valle, las dos del tamaño de una ciudadela, ninguna de ellas restaurada más allá de la elemental conservación. Ninguna es realmente un fenómeno urbano, ni siquiera en los términos antiguos de la palabra. Lo cual no ha impedido que ambas sean ocasionalmente llamadas “ciudades”, como se usa en “ciudad perdida”. Incluso hay un decreto supremo del 2011 que declara a Machu Picchu, Kuélap y Chan Chan (en la costa) ciudades hermanas, por su similar valor arqueológico y turístico. No está claro si el decreto simplemente establece una identidad o sugiere que establezcan alguna forma de relación.

Desde su descubrimiento occidental ambas ciudadelas han despertado una mezcla de esperanza, sospecha o fantasía, acerca de la existencia de otras similares, todavía ocultas por la espesura. Es la idea del pasado peruano interminable, indescifrable, y en cierta medida incomprensible. Antes de ser descubiertas por esa visión occidental, las dos estructuras “existieron sin existir”, por siglos, en un silencio que no pudieron resolver realmente la exégesis histórica o los nuevos hallazgos arqueológicos conexos. En este sentido ellos son, digamos, fenómenos de aparición súbita, y por eso tienen puesta, y probablemente siempre tendrán puesta, la sorpresa y el encanto de su primera hora ante la modernidad. En cierto modo cada nuevo visitante replica esa primera sorpresa, y la refuerza: junto a la sorpresa de la invasión española, la sorpresa del descubrimiento moderno, la sorpresa del primer desconocimiento peruano. Pues Kuélap y Machu Picchu son espacios que no han sido terminados de conocer, ni por el arqueólogo ni por el historiador (los principales encargados de esa tarea). Son lugares huérfanos de una explicación incuestionable, como tantos en la antigüedad peruana. Hay, pues, entre esas piedras un silencio resistente, que conserva su pre-historia pre-arqueológica. Ambos monumentos se guardan su antigüedad y existen sobre todo en su actualidad.

El otro aspecto de “existir sin existir” es que en ninguno de los dos casos la función de estas estructuras tan imponentes es obvia, ni siquiera clara, y de pronto ni siquiera sospechada. Se entiende más o menos para qué fueron construidas, pero solo en un sentido genérico: para encarnar poder, para alojar gente, para defender a los habitantes de un área determinada, para almacenar recursos. Pero más o menos por allí termina el conocimiento, al menos el de los laicos, sobre el tema, en ambos casos. Lo cual se presta a la polémica de especialistas sobre la función de cada edificio, lo cual implica a su vez la polémica sobre el origen. En el caso de Machu Picchu han circulado muchas: fortaleza, centro ceremonial, lugar de reposo de la familia Pachacútec. En el caso de Kuélap hasta ahora es sobre todo una sola polémica, reflejada en el título de un ensayo de Robert Bradley contra la visión militarista del lugar: “Reconsidering the Notion of Fortaleza Kuélap”.<sup>1</sup>

Cualquiera que haya sido, el destino de ambas ruinas ha cambiado en la historia, y ahora su propósito es atraer visitantes. Los dos lugares son expresiones de una arquitectura temeraria que exuda poder, se impone a un panorama de montañas circundantes, comparte el misterio de los espacios de-

1 Ver el texto completo en: <[http://www.academia.edu/10678131/Reconsidering\\_the\\_Notion\\_of\\_Fortaleza\\_Kuélap](http://www.academia.edu/10678131/Reconsidering_the_Notion_of_Fortaleza_Kuélap)>

solados, y es inexplicable más allá de su estética y algunas funciones básicas. Aun después de descubiertos, Kuélap y Machu Picchu han pasado siglos ignorados por el diálogo nacional y por tanto son productos de sendos y sucesivos “descubrimientos”. La llegada a cada uno de los lugares supone un ascenso físico (a Machu Picchu en tren y luego en microbús; a Kuélap en auto, un tramo en funicular y un tramo final a pie), que puede tener visos de peregrinaje. En ambos está depositada, comenzando en dos distintos momentos del siglo XX, algo llamable una esperanza nacional, que no es solo la del negocio turístico, sino también el aporte de una pieza faltante al mosaico de la identidad peruana.

## DIFERENCIAS

Pero a la vez los dos lugares son diferentes en muchas cosas, algunas perceptibles. Machu Picchu sigue la arquitectura incaica de ángulos rectos en la medida de lo posible y piedras cuidadosamente talladas, mientras que Kuélap privilegia lo circular y lo tosco. A pesar de que ambas están en posiciones estratégicas para la defensa, Machu Picchu parece concebida para la vida cotidiana, mientras que Kuélap tiene un evidente propósito militar. Por tanto Machu Picchu se muestra acogedor, mientras que Kuélap da la impresión de seguir defendiéndose, ahora de los visitantes. Lo cual en cierto modo introduce la idea de grados de civilización.

Entre las diferencias no perceptibles quizás la más importante es que Machu Picchu viene siendo observado con curiosidad y detenimiento de todo tipo desde comienzos del siglo XX, mientras que el interés moderno por Kuélap fuera de la región Amazonas es un asunto de pocos años. Esto último a pesar de que las primeras noticias que llegan sobre Kuélap a la capital del país son de 1843, mientras que Machu Picchu no aparece en el radar histórico sino hasta 1910.

Las dos ruinas aparecen en momentos distintos de la historia, pero sus momentos de existencia habitada casi coinciden; aun cuando se traslapan, es por breve tiempo. Se dice de Kuélap que fue construido en el siglo XI d. C., mientras que Machu Picchu lo había sido en el siglo XIV o el XVI. En ambos casos quizás sobre obras preexistentes de larga data, y de tipo menor. El traslazo al que nos referimos es la conquista inca del territorio Chachapoyas, ya casi al filo de los inicios de la conquista española, sobre lo cual no sabemos

casí nada. Machu Picchu nació cerca de una de las ciudades más importantes del continente sudamericano en ese momento, y ella sigue siendo central en muchos aspectos para lo que hoy es el Perú. Kuélap mismo fue el intento truncado de establecer alguna forma de importancia urbana, pero la ciudad occidental más próxima fue un puesto de frontera, y en más de un sentido lo sigue siendo. MP es vista como una realidad cerrada, una parte orgánica de lo incaico que existe como una realidad fotográficamente familiar en todo el mundo. En efecto, la identidad arquitectónica es real y suficiente: Machu Picchu es un producto del Cuzco, y comparte su prestigio.

## DOS FORMAS DE NACER A LOS TIEMPOS MODERNOS

Los dos lugares figuran como parte de terrenos agrícolas antes de aparecer como restos arqueológicos, y dan pie a litigios de tierras, del tipo antiguos propietarios agrícolas versus Estado peruano. El litigio de Machu Picchu se prolonga hasta ahora, frondoso de familias reclamando derechos, evidentemente con ínfimas posibilidades. El litigio de Kuélap parece extinguido, pero nunca se sabe.

Machu Picchu aparece para Occidente muy en los bordes de la atención de un mandarín académico aventurero estadounidense a la caza de experiencias fuertes en el espacio incaico. La versión estándar es que en realidad buscaba Vilcabamba. Un parecido desinterés por los restos se había dado unos años antes entre algunos hacendados cuzqueños que vieron las ruinas cubiertas a medias por el monte, y luego se dirigieron a su destino. En el recuento de Uriel García Cáceres, quien primero advierte, con un ojo cierto para la noticia, el potencial de lo que hay en ese lugar es Gilbert Grosvenor, presidente de la National Geographic Society (editores de la revista *National Geographic*). Recién entonces el explorador Hiram Bingham despierta y los engranajes del aprecio, y más adelante los de la celebridad y el misterio, se ponen en movimiento.<sup>2</sup> Pero la cuestión de fondo es que Bingham sí estaba buscando algo —una experiencia, un descubrimiento— que lo hiciera mundialmente célebre. Solo que no sabía qué era, y por eso no lo pudo reconocer cuando lo vio.

En cambio Kuélap nace a la modernidad por un acto jurídico. El juez José Crisóstomo Nieto llega a la zona de lo que es hoy la provincia de Luya, Amazonas, para informarse e informar en el curso de un litigio sobre tierras.

2 Ver de Uriel García Cáceres, *Las aventuras de Hiram Bingham*, Lima, FMSO, 2016.

Cuando ve la fortaleza entiende que es importante dar cuenta de su existencia en el informe que está preparando, y lo comienza describiéndola. Como la zona está cerca de la ciudad de Chachapoyas, y habitada, es obvio que otros criollos han visto Kuélap antes que él, como un fenómeno natural, en el sentido de habitual, en una zona sembrada de vestigios de los chachapoyas. Nieto es el primero que lo entiende como un fenómeno excepcional. Desde tiempo atrás los viajeros, sobre todo extranjeros, han estado dando cuenta de edificaciones notables en la zona. Es más o menos claro que Nieto los ha leído o visto los dibujos antes de su encuentro.<sup>3</sup>

Ninguno de estos dos descubridores tenía cómo saber que hubo un momento de traslazo entre las dos culturas, cuando los incas conquistan la zona de Kuélap decenios antes de la llegada de los españoles. Los incas incluso se dan tiempo para construir unas estructuras menores sobre Kuélap, significativamente en su propio estilo arquitectónico de ángulos rectos. No sabemos realmente nada sobre esa antigua relación. Pero ahora en los últimos decenios las dos ruinas viven una suerte de segundo traslazo, pero en otro ámbito, el de la competencia por el negocio turístico. Lo cual significa también competir por la ayuda del Estado y por la atención del mundo. Alguien podría decir que no hay realmente competencia, un caso de *nolo contendere* a favor de la ruina cuzqueña. Machu Picchu es un valor asentadísimo, con un siglo de prestigio acumulado, cuya imagen fotografiada desde el aire es uno de los símbolos mundiales del fenómeno turístico moderno. Además ha sido cantada por ilustres poetas y viajeros, fotografiada por eximios profesionales. Es un ícono familiar, incluso quizás un poco desgastado por la sobreexposición. En cierto sentido una imagen que ya no todos ven.

Ahora hay un traslazo moderno: la reciente difusión de la existencia de Kuélap es una nueva influencia en la existencia de Machu Picchu, que deja de ser la única ruina en su género y empieza a existir en la comparación, i.e., en cierto modo deja de ser incomparable. Aspectos específicos que antes no eran tomados en cuenta ahora empiezan a entrar más en foco. Por todo esto también Kuélap empieza su vida para el turismo como un pariente pobre.

3 Ver *El Informe Nieto y otros documentos históricos sobre Kuélap*, Chachapoyas, Gobierno Regional de Amazonas, 2007.

## ESTÉTICA

Un personaje de Ollin Steinhäuser llama a Venecia un ángel de piedra. Ni Machu Picchu ni Kuélap pueden ser llamados así, pues las piedras los asientan pesadamente sobre la tierra. Les falta la levedad, cristiana o musulmana, lo que los occidentales consideramos espiritualidad. Sin embargo, podemos imaginarles alguna relación con la forma más interesante que la de piedras ordenadas una sobre otra. El arquitecto Enrique Guzmán percibe en su vista aérea el deliberado contorno de un ave en pleno vuelo, y lo mismo para Ollantaytambo. En realidad, mucho de la arquitectura inca ha evocado formas de animales. Nadie, que yo sepa, ha fantaseado todavía en este sentido sobre Kuélap, donde el círculo reina, pero donde hasta el momento el perímetro simplemente es visto siguiendo el de una meseta alargada.

Para John Ruskin el tema de Venecia son las piedras, algo sobre lo cual ambas ciudadelas peruanas también podrían decir algo.<sup>4</sup> Joseph Brodsky resume a Venecia en una marca de agua: una línea a la altura de los cimientos de piedra muestra cuánto se ha hundido ya la vieja ciudad.<sup>5</sup> Pero nada angelical ni nada hundido en estas dos construcciones peruanas que, a diferencia de Venecia, han desaparecido, reaparecido y comenzado una nueva vida sin moverse de su sitio. Ciudadelas ambas donde ya no habita nadie, y que son cerradas a la caída de la tarde para que los visitantes no se instalen allí. Es decir, parques cerrados.

En sus célebres poemas, Pablo Neruda y Martín Adán se concentraron sobre todo en la espectacular topografía circundante cuyo centro ocupa Machu Picchu. En lo esencial miradas desde fuera. El poema de Adán es de mediados de los años 60, y está él mismo envuelto en el misterio. No hay pruebas fehacientes de que haya visitado Machu Picchu, pero si no lo hizo, es obvio que estudió el lugar detenidamente desde fotografías. *La mano desasida (Canto a Machu Picchu)* (1964) es un poema de 300 páginas donde el autor habla desde la ruina misma, se hace cargo del paisaje y de los detalles.

En “Alturas de Machu Picchu” (1981), de Pablo Neruda, el primer verso es casi la única descripción propiamente dicha: “Del aire al aire, como una red vacía”. Más adelante otro verso descriptivo, suelto y obvio: “Entre la atroz maraña de las selvas perdidas”. Buena parte del poema es esa aproximación

4 *The Stones of Venice*, Londres, 1851-1853.

5 *Watermark*, Nueva York, Farrar, Straus & Giroux, 1992.

minimalista a Machu Picchu-como-escenografía, alojando los sentimientos que ella despierta en el poeta.

Ambos poetas han ido allí por una experiencia, y la logran. Todavía nadie ha ido a buscar eso a Kuélap, pero ya vendrá. El referente de Machu Picchu es toda la arquitectura incaica, donde hay piezas más interesantes, como Tipón. En cambio, Kuélap funciona como su propio referente, lo cual le da la ventaja de la originalidad. La estructura ovoide ubicada en uno de sus extremos evoca el museo Guggenheim de Manhattan, de Frank Lloyd Wright, y a partir de allí se abre hacia la modernidad que parece más elusiva para Machu Picchu.



## A QUIEN PUEDA INTERESAR<sup>1</sup> / Rodrigo Quijano

**A**unque desde hace exactamente dos semanas muchos amigos, colegas y artistas sabían de mi renuncia a la comitiva peruana al Pabellón del Perú en la Bienal de Venecia y sus motivaciones, es mejor hacerlas de conocimiento público. Desde el principio, la convocatoria estuvo llena de irregularidades e informalidades y a lo largo del proceso no hicieron sino multiplicarse hasta el resultado final en Venecia. De haber sabido cómo serían las cosas no hubiera presentado nada. Y sin embargo, lo presenté y no solo desde el momento en que le llamaban “stand” al pabellón. No obstante, la renuncia al rol curatorial mismo es imposible ya a estas alturas porque así está inscrito en la organización de la Bienal desde el mes de febrero y por último lo gané por concurso. Pero así las cosas, anuncié que no viajaría y lo hice por estas razones, entre otras:

1. Porque no tengo la menor intención de legitimar una exhibición que aunque lleva mi firma fue llevada a cabo de manera arbitraria, en contra de mi opinión y sobre todo en contra de la integridad de la obra del artista.
2. Porque, y esta es la razón principal, los gestores de esta operación al inventarse una pieza “basada” en la famosa tela con la que Juan Javier Salazar cubrió y desapareció anticolonialmente el monumento de Pizarro en Lima y convertirla en cortina (!) para cubrir todas las paredes del pabellón (!!), no solo desactivaron la intención política del artista convirtiéndola en decoración ridícula y autoexotizada, sino que se inventaron una pieza, y eso es falsear la historia y abusar de ella y del artista recientemente fallecido y de quienes siempre admiramos su obra. Para perpetrar ese asunto exigieron recortar a menos de la tercera parte la selección de obra por supuestos motivos económicos, pero no tuvieron el menor empacho en mandar a producir esa tela por

---

1 Esta carta abierta se publicó en las redes sociales el 14 de mayo del 2017 y obtuvo un rebote por fuera de ellas gracias a un despliegue y un comentario del crítico Luis Lama en su columna Artes & Enartes, “Para qué sirve el Ministerio de Cultura”, en la edición 2488, del 18 de mayo del 2017, del semanario *Caretas*.

varias decenas de miles de dólares. Era obvio: estaban enamorados de su idea.

3. Porque cuando ya las cosas estaban a punto de estallar y me dije que al menos quedaría el texto que escribí para el catálogo (a la carrera porque uno diría que una bienal no se hace cada dos años sino no cada dos meses) me enteré que texto y catálogo solo salían en inglés, completando así la operación de exportación y negación.

4. Porque es evidente que este desenlace exhibe por fin la enorme cantidad de limitaciones y arbitrariedades de un modelo de administración del arte como empresa privada y como otra forma de marketing y de branding. Y que su manejo a manos de banqueros y publicistas nada tiene que ver con el arte, por mucho que lo coleccionen. Y mucho menos con el trabajo disidente del artista de Morales e Inmorales Contratistas Generales, pero finalmente con ninguno.

5. Porque, ¿por qué debe la ciudadanía del país soportar estas decisiones privadas de un puñado de inversionistas como si fueran decisiones públicas? Esto del envío privado a Venecia es sin duda alguna atípico, pero así ya resulta excesivo. ¿Y qué dirían las autoridades culturales del Estado? Claro: cuál Estado, justamente.

6. Porque los gestores de este asunto realmente no saben lo que hacen, pero sí por qué lo hacen y saben lo que quieren, y yo quiero otra cosa.

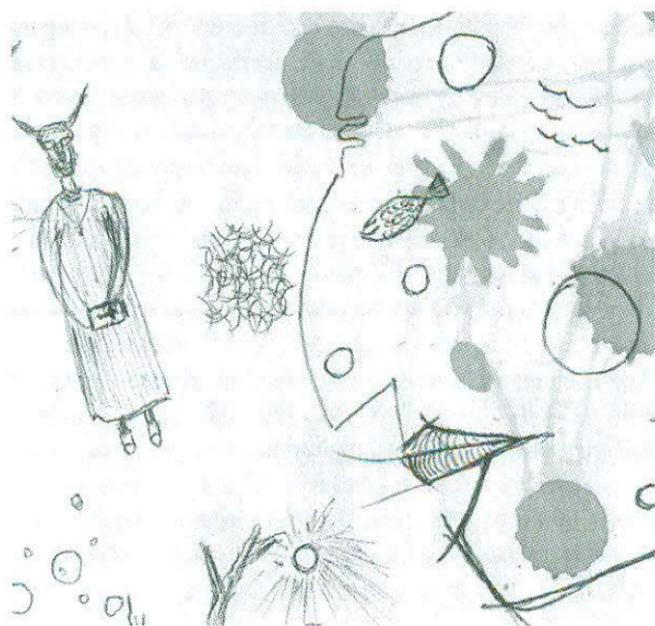
7. Porque al parecer los responsables de esto no saben ni quieren distinguir el Perú de la marca país Promperú y eso también es falsear la historia y no quiero ser “embajador” de esa marca ni de ninguna otra.

8. Porque me acordé de que el jurado que compone la convocatoria está compuesto por representantes de instituciones privadas todas, pero han hecho deliberadamente al margen a la Escuela Nacional de Bellas Artes, y eso suma abandono al abandono y es el signo manifiesto de un desdén mayor por el país de verdad, que no es el decorado en cartón piedra o hecho cortina (!) que venden las agencias promperús y sus demás socios.

9. Porque finalmente, ¿qué tengo yo que perder frente a esto? Trabajo evidentemente no será, pues en estos años de precarización del empleo y del rol curatorial entre nosotros, precisamente en plenos años del “boom” artístico que inventaron que existía en el país del boom económico para la élite, nunca lo tuve realmente. Ni tampoco fueron capaces, quienes han venido administrando privadamente no solo el arte sino el Estado, de crear y ampliar siquiera la red de instituciones nacionales para que ese trabajo especializado que es el trabajo artístico y sus redes de producción perduren, así como tampoco crearon becas, ni fondos de investigación, ni ayuda, ni nada. Esa no la ven. Tanta plata que corrió. Famoso “país del mañana”.

PD: Si llegaron hasta aquí, les agradezco la paciencia. He leído en una nota periodística que mi colaboradora e íntima amiga Rosanna del Solar ha sido indicada como cocuradora y ponen sus declaraciones debidamente elegidas como para normalizar las cosas. No es así. Al hacerlo intentan legitimar la exhibición y no le hacen ningún favor al nombrarla como corresponsable. Rosanna trabajó en equipo conmigo y fue mi asistente curatorial. El trabajo de ella es siempre estupendo tanto como asistente como curadora, y viajó justamente a Venecia no para legitimar lo que han hecho los responsables del envío, sino para ver con sus propios ojos el asunto, corregir una que otra cosa, constatar las múltiples arbitrariedades (dijeron por ejemplo que si era necesario sacar la cortina, la sacaban, pero luego se desdijeron y en general siempre se han hecho los locos) y otros errores y temas *in situ*. Gracias a ella, y a su testimonio diario por chat y correo, y a su coraje de enfrentarse a las arbitrariedades de los gestores del envío, cosa que de verdad no es nada fácil, es que me reafirmo en mi decisión de no haber viajado y de contarles mi versión al respecto.

Un abrazo.



## ELEGÍA DEL LACTANTE DIFUNTO / Mario Montalbetti

Odi Gonzales, *Ciudad [c]oral*. Lima: Paracaídas Editores, 2017.

Se desconoce el origen del término ‘papagayo’. Corominas indica que puede tratarse de un arabismo (‘babbagâ’) pero los propios diccionarios árabes dudan sobre la raíz de dicha forma. El Diccionario de la Real Academia Española (DLE) sólo indica “de or. inc.”. Para escarnio de los lingüistas, Odi Gonzales tiene una idea: *papagayo* proviene del quechua ‘papaqallu’ (“lengua de la papa”) que es como “le dicen a los runas medialengua / a los que ganguean, no articulan bien las palabras”. *Papagallo* es entonces el “nombre de los loros que pretenden hablar / balbucir con la lengua trabada *Runa simi*” (p. 40).

Una de las formas de entrarle a *Ciudad [c]oral*, el último poemario de Odi Gonzáles, tal vez la vía regia hacia él, es a partir de esta idea de la lengua trabada, de este balbuceo de quienes, como los loros, pretenden hablar.

Toda lengua es una trabazón, es decir, un difícil ensamble de varias cosas que terminan conectándose con recelo. Y es por eso que toda lengua, inevitablemente, se balbucea; y es por eso también que toda lengua, inevitablemente, se articula mal. Este es, a mi juicio, el tema central de *Ciudad [c]oral*—y es doble. Por un lado, el tema del balbuceo inevitable y por el otro, esa idea curiosa pero universalmente frecuente de que tenemos una lengua materna y que es ahí, en el seno de la lengua materna, que no balbuceamos.

Pero, ¿quién puede decir que *tiene* una lengua? ¿Quién puede decir que tiene una lengua *materna*?

Se trata de una idea extraña, la idea de una lengua materna, tan extraña como la idea de que uno (de que Odi Gonzales, de que yo, de que muchos de ustedes) puede ser peruano de nacimiento. Derrida (en un texto al que regresaré varias veces aquí) propone pensar las antípodas, pensar, paralelamente a la idea de ser peruano de nacimiento, la idea de ser peruano de muerte. Si ser peruano de nacimiento determina una serie de condiciones de pertenencia (a una nación, a una nacionalidad), ser peruano de muerte determina también una serie de condiciones desde el extremo opuesto.

Para ser peruano de muerte no es necesario morir físicamente; es suficiente afiliarse a una cultura por el lado de la muerte (para decirlo sin ninguna propiedad), por el lado en el que uno es morido por esa cultura más que por el lado en el que uno es matado por ella. Morir es un proceso que lleva toda una vida y es

individual y es complejo; matar o ser matado es un acto puntual y es social y es muchas veces banal. Más importante aún, morir supone —como en el caso de la lengua— una trabazón, el difícil ensamble de varias cosas.

Repito entonces la pregunta doble: ¿qué es *tener* una lengua; qué es tener una lengua *materna*? Me gustaría abordar la cuestión a partir de una distinción a la que le he estado dando vueltas últimamente en diversos textos. Hay escritores que tienen fe en el lenguaje. ¿Qué es tener fe en el lenguaje? Tener fe en el lenguaje es creer que con un poco de tenacidad y convicción uno puede retorcerle el pescuezo al lenguaje para hacerlo decir lo que uno quiere. Casi todos los que llamamos “grandes escritores” la tienen. Homero la tuvo: estaba convencido de que cantaba la ira del Périda Aquiles. Garcilaso, el no-Inca, la tuvo: sabía que su impecable soneto XXIII cantaba la fugacidad de la belleza. Melville con su ballena y Dostoievski con su idiota tuvieron fe en el lenguaje.

Pero hay escritores que la han perdido. J. M. Arguedas, por ejemplo, la pierde cuando traduce sus poemas del quechua al castellano. (El caso de Arguedas es más complejo. Creo que mantiene la fe en sus novelas pero la pierde al final con los *Zorros*, pero todo esto sin duda requiere de un análisis más detallado.) Garcilaso, ahora sí el Inca, tiene fe en el lenguaje en *La Florida* pero la pierde en los *Comentarios*. Dereck Walcott la pierde cuando describe el atardecer en Santa Lucia y luego de decir que las franjas ocre del celaje hay que leerlas como se lee a Dante, de a tres líneas, como si fueran tercetos contra el cielo, canjea esa lectura por una felicidad mayor, la de sentarse al final del muelle con un amigo y un vaso de vino. Blanca Varela la pierde progresivamente luego de su primer libro hasta que estalla en sus dos últimos libros.

¿Qué es perder la fe en el lenguaje? Perder la fe en el lenguaje es intuir que es el lenguaje el que habla a través nuestro, que somos dichos por el lenguaje. Quiero decir que Odi Gonzales ha perdido la fe en el lenguaje. No sé si alguna vez la tuvo: tal vez la tuvo hace un par de libros, pero creo que ya no la tiene. Es innecesario decirlo pero lo haré: la noción de no tener fe en el lenguaje no es una idea peyorativa. Al contrario, creo que es una marca de la mejor poesía que se escribe hoy. No se trata de un gesto retórico vacío, la eterna queja contra los límites expresivos del lenguaje, sino de un gesto que termina siendo ético, un gesto que no se despega de la pregunta de para qué y cómo escribir algo que realmente valga la pena.

Para nosotros lo importante aquí es quien pierde la fe en el lenguaje ya no puede decir “tengo una lengua materna”. Cuando uno pierde la fe en el lenguaje uno pierde la lengua materna.

Tener una lengua, poseer una lengua, tener una lengua que decimos materna, repito: es algo muy extraño. Porque para tener una lengua materna dos cosas son indispensables: uno, hablar una sola lengua y dos, desconocer la idea de “lengua materna”. Solo aquel que no conoce la idea de “lengua materna” puede tenerla. Odi Gonzales no es monolingüe y Odi Gonzales conoce de sobra la idea de “lengua materna”. Tanto la conoce de sobra que solamente escribe sobre la imposibilidad de tenerla. Y de eso va su libro.

Regreso a Derrida. En ese hermoso texto que es *El monolingüismo del otro*, Derrida dice “hablo una sola lengua —y no es la mía”. Lo mismo pudo haber dicho Odi. Que a pesar de su plurilingüismo (o, tal vez, gracias a él) habla una sola lengua —pero no es la suya. No la posee, no le pertenece.

Nuestra idea de lengua materna es acumulativa. La lengua materna es la que decimos hablar *con propiedad*. Es decir, es la nuestra, la que nos pertenece, la que es nuestra propiedad. La idea es muy cercana a la del capital. Permítanme decir: hay pocas ideas más ridículas que la de creer que uno posee una lengua, que uno tiene una lengua, que uno es propietario de una lengua. Pero es en tanto creemos eso que creemos que podemos decir lo que queremos, cuando en realidad somos dichos por el lenguaje y, si algo, somos propiedad del lenguaje.

Tomemos, por ejemplo, la cuestión de la libertad de expresión, unos de los pilares fundamentales sobre el que descansa el estado democrático-financiero que muchos países padecen estos días. Observen que la idea de libertad de expresión va directamente en contra de la idea de que somos dichos por el lenguaje, de que el lenguaje habla a través nuestro. Pero en realidad esa es la libertad que defiende el estado liberal moderno: la libertad de ser dichos por el lenguaje. Somos libres de ser dichos por el lenguaje. O mejor: somos libres *si* somos dichos por el lenguaje. La libertad de expresión que todo estado liberal defiende es aquella en la que se da la ecuación

lo que queremos decir = lo que el lenguaje nos hace decir

Mientras lo que queremos decir coincida con los que tenemos que decir, con lo que el lenguaje nos hace decir, el sistema funciona bien. Somos libres, en fin, de decir lo que se nos hace decir. Y ¿qué se nos hace decir? La lista es interminable:

a) que nuestro principal problema es la inseguridad ciudadana;

- b) que debemos acabar con los corruptos;
- c) que el lomo saltado es la mejor idea peruana desde que Pedro Paulet diseñó una nave espacial en el siglo XIX;
- d) que una imagen vale más que mil palabras;
- e) que la economía no pasa por la ideología;
- f) que... ;

...la lista es interminable.

Regresemos al libro de Odi Gonzales para observar cómo se ejecuta en él el balbuceo inevitable, su encuentro con la lengua trabada y la cuestión de la lengua materna. ¿Cómo es que se articulan los temas centrales de su libro? El primer poema, “Kundera o Condori...”, es una buena exposición de motivos y dispositivos.

Desde el título Odi plantea que la distancia entre Kundera y Condori es apenas de dos vocales; con más generalidad, que entre el mundo occidental y el andino hay apenas dos vocales de distancia —pero la suficiente para abrir AHÍ un abismo cosmológico. Explica Odi: Kundera “interroga al ser, el Arquetipo Platónico, la Impermanencia / el Eterno Retorno” mientras que Condori (interroga) a “la muerte de sus asnos de carga / impreca en el santuario de Huanca” (p. 9). No hay abstracciones en el habla de Condori (Odi lo dice explícitamente en la p. 10) y por ello “el ladrido de un perro es percibido de formas distintas / por Kundera y Condori” (p. 11).

La forma de la oposición es significativa y es estructural. Hay, por cierto, una oposición entre el mundo occidental y el andino; más exactamente entre las lenguas occidentales y las lenguas andinas —pero entre las lenguas occidentales debemos excluir al castellano (al menos, el castellano peruano). El castellano es, más bien, el sitio mismo de la oposición. Me mantengo en el primer poema. Muchas de las locuciones en inglés que aparecen en él son preguntas; y muchas de las locuciones en quechua son exclamaciones. Entre unas y otras aparece el castellano, cuya función más saltante parece ser la de darle forma a dicha oposición mediante la barra oblicua (/). Como si la estructura de este poema (y metonímicamente la de todo el libro) se construyera en base a la fórmula: < ? / ! > donde la interrogación corresponde a la lengua occidental (paradigmáticamente al inglés), la barra oblicua al castellano y la exclamación a las lenguas andinas (paradigmáticamente al quechua).

Pero el castellano como articulante, como el lugar mismo de la oposición occidental / andino, es un dispositivo poroso y vulnerable. Su sintaxis está intervenida por la de las lenguas que trata de intermediar. “Hojas de coca mastican” escribe Odi en el poema “Dos líderes quechuas”, reflejando en castellano la predilección por el verbo final en quechua. Y Gonzales es consciente del gesto. El poema continúa: “flexión / torsión rotación”, como si el castellano supusiera un giro en redondo respecto del quechua, una flexión no solo gramatical sino epistemológica.

Esa lengua intermedia, este castellano no-lengua materna, padece de una gran incomodidad. Es, propiamente, una trabazón que trata de articular lo inarticulable, la distancia misma entre las lenguas. Y por ello se expresa fragmentariamente, sin ‘propiedad’, arrumando desechos de lengua. Odi Gonzales lo manifiesta con una expresión bellísima que he tomado como título de esta presentación (y que es un guiño a Ravel), Odi habla de la “elegía del lactante difunto”. El lactante no es sino el hijo de la lengua que mama de la imposible lengua materna; lactante que para poder hablar debe destetarse, abandonar a la madre y comenzar a balbucear eternamente algo que ya no es lengua materna sino trabazón inarticulada. El lactante que sigue creyendo en su lengua materna aún no supera su complejo de Edipo lingüístico —aún no ha sido castrado por la autoridad gramatical que le garantiza el “buen-hablar” y la “propiedad”. El lactante se vuelve muerto en vida y muerto en lengua.

En medio de esta ruina, de esta trabazón inevitable de las lenguas, Odi Gonzales bosqueja una salida. Re-encontrar la lengua madre “No en la rígida letra, [sino] en los sonidos, lengua oral / toda oídos” (p. 25). Desambiguando: no en la lengua escrita sino en los sonidos de la lengua oral, en el lugar en el que todo se juega con el oído. Más adelante propone, por contigüidad, que la lengua nativa es como la papa nativa (p. 39). Ser como la papa nativa es ser nutritiva (“papa duraznillo para los lactantes”, p. 38) a costa de su imposible simbolicidad. La lengua nativa / la papa nativa: pura presencia sin la postergación diferida de un significado o de un símbolo o de una referencia o de un más allá.

Odi Gonzales es muy hábil en distinguir, por un lado la lengua de los signos, la lengua saussureana de las oposiciones interminables, que es la lengua de las discontinuidades; y por otro, la lengua de los sonidos, del ritmo, de la prosodia, del movimiento, que es la lengua de la continuidad. Para Odi, la lengua materna, la lengua madre, si se halla en algún lugar se encuentra en la oralidad más radical: en todos aquellos movimientos que no terminan en una cosa, en un objeto, en una significación, en una referencia, sino en todos aquellos movimientos que

comportan la continuidad de una cierta dirección, de un cierto sentido. Y esto último no lo da la lengua sino su sonoridad, no lo da la letra sino la prosodia, el canto inexplicable de una lengua que se mueve en una dirección pero que no llega a ningún destino —en todo caso, que no llega a ningún destino que no sea ella misma.

La lectura de *Ciudad [c]joral* produce un efecto similar al de subir a las alturas andinas solo que el mal de altura es aquí “mal de lengua”. Esa experiencia es uno de los logros más redondos del libro de Odi. Hay más, sin duda, y todo se revela balbuceando esta estupenda trabazón.

## EL DOBLEZ DEL SUJETO / Mario Montalbetti

Adrián León, *Carta al desvío*. Lima: P/A Ediciones, 2016.

La mejor broma sobre mapas le pertenece a Umberto Eco: dos exploradores se pierden durante una excursión y entonces uno de ellos saca un mapa, lo estudia y señalando entusiasmado a una colina que está a unos tres kilómetros exclama: “¡Ya sé. Estamos allá!”.

La segunda mejor broma es de Borges sobre un tema de Lewis Carroll: la creación de un mapa que es idéntico al territorio. El texto de Borges se llama “Del rigor en la ciencia” y apareció en 1946 en su *Historia universal de la infamia*. El tema de Carroll está en el Capítulo XI del segundo volumen de su *Sylvie and Bruno* de 1893: “And then came the greatest idea of all. We actually made a map of the country on the scale of a mile to a mile!”.

La mención honrosa pertenece al gremio de los arquitectos que construyen mapas (planos) de objetos y paisajes inexistentes.

La broma de Eco apunta a la noción de orientación del sujeto: ¿dónde está el sujeto? ¿Cómo es que el sujeto pretende ubicarse leyendo un mapa? La broma de Carroll/Borges alude a la indispensable distinguibilidad entre mapa y territorio. En este caso el sujeto es dejado de lado. El sujeto no entiende la diferencia. De hecho, en el texto de Carroll los habitantes usan el territorio como mapa. Y la mención honrosa habla de la posibilidad de construir mapas de nada, de objetos y territorios inexistentes.

Adrián León ha empleado el término ‘carta’ que añade la polisemia de un mensaje dirigido a un destinatario. Y aún más: al titular su carta *Carta al desvío*, no sabemos si el desvío es el objeto de la carta (es decir, un mapa para desviarse) o el destinatario de la carta (como cuando Maimónides propuso su maravillosa *Guía para perplejos*).

Revisemos la carta. Tiene dos lados. En cada lado hay anotaciones, palabras, ¿versos?, sobre un contorno topográfico. Pero los lados son distintos. En uno las palabras están, por así decirlo, sueltas. Casi una invitación para armarlas y construir algo con ellas. En el otro están un poco más armadas, pero no mucho más. Curioso, la topografía parece más detallada en este lado. También, el tipo de letra es más uniforme. Pero en ninguno de los lados se trata aún de lenguaje.

¿Cuál es la relación entre los textos y la topografía? Si vemos un mapa convencional en el que aparece un punto y la anotación “Arequipa” se nos ha educado para decir “Ah, ahí está Arequipa”. Pero el mapa sirve solamente si también hay otros puntos con sus anotaciones. Arequipa siempre estará en relación a Juliaca, a Islay y a Atico. ¿Debemos aplicar esta misma educación en el caso de la carta de Adrián? Repito la pregunta: ¿cuál es la relación entre el texto y la topografía?

Para responder esto es indispensable retomar la broma de Eco. La orientación del sujeto supone una cierta forma de leer la carta. Supone también un sujeto que la lea. Y ello nos trae a una pequeña historia del sujeto, de cómo el ‘yo’ romántico devino en ‘sujeto’ moderno gracias a la debacle de lo que se llamó “metafísica occidental”. El yo exaltado e ideal del romanticismo fue reemplazado por el sujeto determinado por las relaciones de estructura. El yo no es nada substancial sino simplemente “lo que no son los otros” y eso funda al sujeto moderno. Un sujeto diferencial. Lo que ocurrió fue previsible: el sujeto aceptó ser estructural solamente si podía instalarse en el centro de la estructura y hablar desde ahí (como si el yo romántico aún persistiera entre nosotros). Un ejemplo claro de esto entre nosotros es Antonio Cisneros, que nunca dudó que hablaba desde el centro del lenguaje. Pero muy pronto, Benveniste primero y Barthes después, se encontraron motivos de fastidio con este sujeto estructural; se descubrió que en realidad había dos sujetos, uno de la enunciación y otro del enunciado (la diferencia que conocemos de sobra entre la primera persona del singular y Vallejo en el verso *Moriré en París con aguacero*). Y acto seguido los dos sujetos estructurales fueron desplazados a la periferia del sistema y en cambio se instaló en el centro del lenguaje un gran hueco vacío, cortesía de Lacan / Derrida (cada uno de forma distinta). Ya no hay centro del lenguaje desde el que

se pueda hablar; ya no hay centro del lenguaje que no sea un gran hueco alrededor del cual gira toda la trama lingüística como un par de estrellas gemelas, una vacía y la otra rodeando ese vacío de gases de lenguaje.

La historia, sin duda, continúa con los últimos efluvios del posmodernismo. Un nuevo tipo de sujeto ha emergido. Si Benveniste descubrió al sujeto del enunciado, el posmodernismo ha descubierto al *objeto* del enunciado. El sujeto posmoderno, desplazado del centro y de la multiplicidad de centros, encuentra uno cualquiera y se instala ahí como resultado de su propia creación para hablar de sí mismo. Es la aparición del sujeto histórico de lo que ha venido en llamarse auto-ficción. El género es popular entre nosotros.

Entonces podemos pasar a leer esta *Carta al desvío* de Adrián. ¿Dónde está el sujeto? Creo que uno de los datos claves de la carta es que viene doblada, doblada de una manera singular, de una manera que resulta casi imposible re-establecer al doblado original una vez que hemos desplegado completamente el mapa. Y es que, creo, una de las reflexiones más importantes de este texto es que el sujeto está en los pliegues y en los dobleces de la carta. Porque cada doblez pone en contacto ambos lados de la carta. Y uno comienza a dudar si en realidad son dos lados o si como en la Banda de Moebius se trata de un solo lado que podemos recorrer sin interrupción en su totalidad. La idea del sujeto como doblez que lee una carta para encontrar su propia orientación y al mismo tiempo su propio desvío como si fueran un solo lado de una cinta interminable es uno de los grandes hallazgos de este trabajo de Adrián León. Pero se trata de un doblez al que no podemos regresar sino de uno que creativamente inventamos cada vez que doblamos, desdoblamos, doblamos.

## EL INMENSO EDIFICIO DEL RECUERDO / Jorge Wiese Rebagliati

Luis Fernando Jara. *Tu luz de invierno*. Lima: Intermezzo Tropical, 2017.

Con la serena discreción de quien —como el emperador Adriano— posee una exquisita colección de anillos y sortijas, pero se presenta con los dedos desnudos<sup>1</sup>, Luis Fernando Jara dialoga con la tradición sin estridencias. Lo hace,

1 Lo cuenta Marguerite Yourcenar en *Memorias de Adriano*.

por ejemplo, en el primer poema de *Luz de invierno* (p. 9), un homenaje a Rodrigo Caro y a la correlación barroca:

*El instante de un tartamudeo*

*Esto que ves que te rodea, que te cubre casi la cintura  
no es un bosque de huesos como extensión de tu letargo,  
esto que ves que te refleja no es lluvia acumulada  
y abandonada al trajín de los insectos y las horas,  
este mundo que no cesa de crecer buscando*

la pirámide del canto

*no es una noche olvidada por la estrella indolente del día,  
este bosque, esta lluvia, este mundo  
son tus palabras que viven y respiran el instante  
de un tartamudeo, frutos secos que cayeron al vacío  
esperando una mano abierta, una boca consentida.*

La anáfora de los versos primero y tercero —“Esto que ves”— remite a la *Canción a las ruinas de Itálica* de Rodrigo Caro. En la mejor tradición romántica, lo que el poeta ofrece son restos, vestigios, de lo que no es: la experiencia de la naturaleza, que se aprecia individualmente y, luego, como conjunto —bosque, lluvia, mundo—, y de lo que al final sí es: palabras, frutos secos que esperan una mano —un lector— que las recoja, una boca que se anime a paladearlas. Como el poema aparece al principio, precedido solo de una cita de Proust (*L'édifice immense du souvenir*) y antes que cualquiera de las secciones que siguen (*Un lugar en el caos*, *Álbum de familia*, *Elegías* —sección dividida en dos: *Qualis pater* y *Un país más casto que la muerte*—, *La herida en el paisaje* e *Inventario de invierno*), debemos considerarlo como el proemio del poemario: barrocammente también, el triunfo del arte sobre la naturaleza, de la palabra sobre el objeto. Es, sin embargo, un triunfo pírrico. El poeta ofrece “el instante de un tartamudeo” —ni siquiera una palabra completa—, “frutos secos que cayeron al vacío”.

Ello no debe entenderse como falsa modestia o como mera hipérbole, sino como constancia verdadera de una emoción lírica que siempre se escapa y que vive en lo sutil, en lo delgado, en lo vago. Considérese el título: *Tu luz de invierno*. A su manera, recoge la experiencia del poema *Sol de invierno*, de *Soledades*.

*Galerías. Otros poemas* (1907) de Antonio Machado, que describe la conmoción de un viejo que aprecia la belleza del sol en invierno mientras los niños juegan, indiferentes, alrededor de él. La luz en invierno es hasta cierto punto una rareza: su inclinación y su frecuencia la vuelven valiosa, las cosas se ven de otra manera cuando esta las inunda. Estas cualidades coinciden con el sentimiento del poema machadiano: tanto este como los de Luis Fernando son poemas sobre la mirada. Al agregarles un “tú”<sup>2</sup>, Luis Fernando Jara les otorga una **condición apelativa, en tanto incitación al diálogo o producto de él. Es manifiesta la condición “vocativa”** de muchos de los poemas de *Tu luz de invierno*. El destinatario es un tú que puede ser la voz poética o una segunda persona innominada, a la manera de consejo, sentencia o, en general, texto gnómico; o puede ser un tú que remite a la persona amada. La poesía puede ser el destinatario de estas dos últimas categorías. En “Página blanca del amor” (p. 107), la relación amorosa se escribe como si fuera un texto. En “Dialéctica de la mirada”, 6 (pp. 90-91), una experiencia mística laica y probablemente atea, también.

Como el libro de Luis Fernando Jara acude a diferentes registros —mezcla de crítica y poesía en la prosa poética sobre Vallejo y en los poemas a César Moro y a Blanca Varela de “Un lugar del caos” —biografías familiares y autobiografías líricas en “Álbum de familia” y en “Elegías”(debe notarse el paralelismo entre el padre y el país de “Qualis pater” y “Un país más casto que la muerte”)—, me permito seleccionar y comentar dos textos de una de las secciones finales del texto, que pueden dar una idea de la seguridad y la pulcritud con que Luis Fernando Jara elabora su experiencia en conjuntos más unitarios. El primer texto es el inicial de *La herida en el paisaje* (pp. 90-91):

### *Dialéctica de la mirada*

¿Oyen tus ojos mis labios  
que esperan tu luz ardiente desparramada  
como manso aceite en mi pecho?  
Con las manos humildes como pájaros muertos  
imploro tu amor limpio de grasa y estiércol.  
Haz que la música que crece entre mis piernas

2 Según testimonio del propio Jara, “Tu luz” evoca nostálgicamente a “Toulouse”, ciudad francesa en la que vivió varios años. El invierno tolosano es añorado por el poeta, quien, en Lima, solo puede reproducir la experiencia de esa estación mediante el recuerdo.

como hierba enajenada  
 no sea ronca ni se oxide. Derrama tu aliento  
 sobre el murciélago que duerme entre mis omóplatos  
 y despabila su luz redimida para que no lo ahoguen  
 los ríos negros que bajan del amor desmantelado.

La poderosa sinestesia del primer verso presenta las imágenes visuales y acústicas que se desarrollan continuamente a lo largo del poema (“luz”, v.2; “música”, v.6; “aliento”, v.8, “luz”, v.10). La luz del tú es a la vez conocimiento, pasión, generación de música, incitación al vuelo (aunque sea el del murciélago), despertar, animación y, finalmente, oposición al “amor desmantelado”. Es la apelación de un sujeto enamorado que se dirige al objeto de su amor en clave de súplica, si no de oración. La intensidad no decae un instante. Términos rudos (“pájaros muertos”, “el murciélago que duerme en mis omóplatos”, “los ríos negros que bajan del amor desmantelado”), de probable origen surrealista, ayudan a mantener el tono elevado e intenso del texto.

El segundo texto es una prosa poética, también de *La herida en el paisaje* (pp. 117-118):

*Estación en ruinas*

No ignoraba tu herida. No ignoraba esa soledad persistente que te empujaba a piélagos ondulantes, la náusea que quebraba tus cantos adelantados.

Jurabas fidelidad al sol, pero no había claridad en tus sorbos de vida. Y aunque insistieras con flores que recogías del agua tibia del recuerdo, tu rostro era siempre espejo de la noche, umbral de bosque apagado.

Iba hacia ti como los lobos van al deseo, conjurando esos rituales blancos donde te tendía mi mano oscura. El resto del viaje era un abrazo mudo, fragmentos de cuerpos recomponiendo un cuadro imaginario. Por ti y por tu santa fiebre, mi otro costado se quemaba más puro.

No hubo violencia, no hubo súbita huida de la gracia. Fue una amenaza sutil, como la gota incesante que termina por horadar la piedra. Un estruendo suave y la estampida del polvo. Fue otra página, pero pudo ser un desastre feliz.

Ahora, tu furor ya no acumula ni despeja la tristeza, y en el camino a mi corteza desarmada la simiente del rayo crece con el volumen de mis sueños.

Te debo este canto y el entierro improvisado. Desgarros, cuadros negros, palabras nocivas: estos son los signos de una estación en ruinas.

Los breves párrafos del texto tienden al versículo. El ritmo viene dado por la tendencia a alternar la brevedad de la oración inicial y el desarrollo de las siguientes. Cito algunas de estas oraciones iniciales: “No ignoraba tu herida.” (primera oración); “No hubo violencia, no hubo súbita huida de la gracia.” (cuarta oración); “Te debo este canto y el entierro improvisado” (última oración). La expansión produce efectos poéticos, paralelismos y otros; por ejemplo, en la segunda oración: “Y aunque insistieras con flores que recogías del agua tibia del recuerdo, tu rostro era siempre *espejo de la noche, umbral de bosque apagado.*”

La narración se recoge en los matices de la ruptura de una pareja que se enuncia desde el título y que se remacha con su repetición en la última oración del texto: “Desgarros, cuadros negros, palabras nocivas: estos son los signos de una *estación en ruinas*”. Los hitos de la historia se notan, a veces porque están claramente marcados (como el “Ahora” de la penúltima oración), o el inicio y el final del texto. Sin embargo, la secuencia está envuelta por el misterio de una subjetividad que no se manifiesta sino indirectamente, con metáforas amplias y lujosas: “esa soledad persistente que te empujaba a piélagos ondulantes”, “flores que recogías del agua tibia del recuerdo”, “la simiente del rayo crece con el volumen de mis sueños”.

Misterio, intensidad, intimidad: la poesía de Luis Fernando Jara ofrece sus frutos para que el lector recomponga, reconstruya, reinvente una experiencia que, si bien tiende al fragmento, está expresada con seguridad y solvencia, y, por ello, sugiere el mundo completo que es siempre el signo de la obra lograda.

## DISCURSO SOBRE EL ESTAR / Francisco Tumi

Rossella Di Paolo, *La silla en el mar*. Lima: Grupo Editorial Peisa, 2016.

Los dos personajes más célebres del clásico estadounidense Herman Melville: el escribiente Bartleby y el capitán Ahab, protagonistas, respectivamente, de su relato *Bartleby* y de su monumental novela *Moby Dick*, son el punto de partida de *La silla en el mar*; el quinto libro de Rossella Di Paolo (Lima, 1960) después de *Prueba de galera* (1985), *Continuidad de los cuadros* (1988), *Piel alzada* (1993) y *Tablillas de San Lázaro* (2001).

Desde su enigmático título, el nuevo poemario plantea una reflexión acerca de la compleja y crucial dicotomía relacionada con el hecho de estar en el mundo, encarnada por ambos personajes arquetípicos: por un lado, la natural propensión a la inmovilidad existencial del escribiente Bartleby, famoso por su irreductible negativa “preferiría no hacerlo”, y, por el otro, la búsqueda de la aventura en pos de la gran ballena blanca del capitán Ahab.

La silla desde la que Bartleby se consagra a la inacción y a la nada y el océano total donde Ahab se empeña en encontrarle sentido a su vida simbolizan las dos posiciones en pugna que el poemario aborda y contrasta: el no hacer, es decir, la pura e inmóvil contemplación, por un lado, y el hacer o la acción vigorosa y épica, por el otro. Estas opciones extremas de la condición humana, particularmente sensibles para Di Paolo, se entrelazan en contrapunto dialéctico en las distintas imágenes que el libro construye, y crean un universo simbólico donde la pregunta de fondo, desde el primer poema, resulta ser el *para qué* de la existencia: “Qué muere cuando muere...” (p. 11).

Según confesión propia, es la primera vez que Di Paolo compone un libro como proyecto global y con un plan premeditado, es decir, no reuniendo bajo un título poemas escritos independientemente, sino creando una serie de textos a partir de un tema predefinido. La ambición creativa y la destreza expresiva que Di Paolo ha acopiado a lo largo de casi cuatro décadas de escritura la han llevado a fabricar un libro complejo y valioso, muy atractivo para la vista y el oído, que confirma no solo la singularidad de su obra, sino también su importante lugar en la poesía peruana.

Mediante registros expresivos distintos, en versos de diferente longitud, con tonos y “yos” cambiantes, incluso con algunos experimentos verbales, los 51 poemas del libro, acomodados en cuatro partes bien definidas, abordan diversas aristas de la flagrante oposición ya señalada. Las dos primeras partes, “Nido” y “Dos cuervos”, se centran en el espíritu de inacción de Bartleby, a veces apelando al propio personaje de Melville, a veces apelando a referentes e imágenes extraídos de otros ámbitos de la realidad que la mirada de la poeta transforma en estremecedores y bien logrados símbolos.

Ejemplos de ello son, respectivamente, “Silencio”: “Entonces los teléfonos de la historia no sonaban / ninguna voz sin cara venía a arrancarte la cabeza / no tenías que decir aló no estoy / preferiría no estar...” (p. 30) y “Recinto I / Huánuco”: “Todas las mañanas / vengo aquí y barro la tierra / como una oración / muevo la escoba / de un lado a otro / movería las piedras / si pudiera...” (p. 18).

La tercera parte, “Destiempo”, desarrolla la proactiva perspectiva del capitán Ahab, también con diferentes distancias. En “Meditaciones”, una voz exterior a él (la voz interior de la ballena) dice, por ejemplo: “¿Por qué no persigue arcones con monedas / como todos los cojos mancos tuertos que salen debajo / de las olas blasfemando / por qué ballena por qué va llena su cabeza de odio contra mí / por una verga una vela una cuerda una pierna?”. En “Vigía”, el mismo capitán afirma: “Hablen de mí todos / escriban sobre mí los que puedan...”.

La cuarta parte, “Partida”, y los dos epílogos: “Propagación (12 de noviembre de 2014)” y “A vs. B”, están dedicados a entremezclar las perspectivas de ambos personajes, en un logrado esfuerzo formal por intercalar las dos visiones del mundo con el fin de magnificar el contraste, como por ejemplo en “Licencias literarias (graves)”: “démosles licencias (todas) y naveguen días / más largos que los tres de Jonás que fueron / solo noches retumbando en los pasillos / o dejémoslos por fin en una costa melancólica: / Ahab el indetenible devenido / en el detenido Bartleby / que mira sin amor sin odio si es que mira...” (p. 59).

El tono irónico, por momentos burlesco, con el que el libro menciona o se ocupa de algunas gestas y celebrados emprendimientos humanos, desde Troya y Jericó hasta el larguísimo viaje de diez años de la sonda Rosetta en pos el cometa 67P / Churyumov-Gerasimenco, delatan implícitamente la decantación de Di Paolo por la inacción de Bartleby. Sin embargo, esa aparente elección abona una doble paradoja. Por un lado, el esfuerzo puesto en la composición de un poemario de la características de *La silla en el mar*; su planificación meticulosa, que sin duda involucró la cuidadosa lectura y relectura de por lo menos ambas obras de Melville, así como el recojo de numerosa información de diferentes campos, para no mencionar el proceso de escritura, hablan de un emprendimiento personal más parecido al del capitán Ahab que a la inacción de Bartleby. Es decir, a diferencia de este, Di Paolo “prefirió sí hacerlo” (el libro).

Por otro lado, la manera en que están tejidos los poemas y los versos, la sintaxis ambigua y la puntuación casi invisible (solo hay lugar para algunos dos puntos y signos de interrogación), es decir, las propias marcas poéticas de Di Paolo, indican que esta apostó no por un lector indiferente y pasivo, a lo Bartleby, al que, en el mejor de los casos, debe dársele todo precocinado, sino por un lector aventurero y activo, amante de la dificultad, que gusta sumergirse en el océano varias veces para encontrar el sentido, y que debe mirar y remirar cada elemento de la página en busca de sus claves semánticas.

Entre el hacer y el no hacer, entre la emprendedora acción y la pasiva contemplación, Di Paolo —contra lo que ella misma podría declarar— opta por la

laboriosa y arriesgada inmersión en aguas profundas, por el desafío de la creación activa, por el trabajo de cada día, palabra por palabra. Hace a un lado el “Preferiría no hacerlo” del famoso escribiente y se inclina por la ambiciosa gesta personal, por la caza mayor. El botín que presenta tras su gigantesco esfuerzo es este libro apreciable, absolutamente personal, casi íntimo, que, sin embargo, nos revela también claves vitales a los otros.

## LAS MORADAS PERUANAS DEL ARTE “MODERNO” / José Ignacio López Soria

Luis Rebaza Soraluz, *De ultramodernidades y sus contemporáneos*.  
México/Lima: FCE, 2017.

Me tocó hace unos meses, con Augusto Del Valle y Felipe Aburto, presentar el último libro de Luis Rebaza Soraluz, un intelectual peruano que recorre frecuentemente los escenarios artísticos europeos aprovechando su afincamiento académico en el King’s College de la Universidad de Londres, en donde ejerce la docencia sobre cultura, artes visuales y literatura latinoamericanas.

No es, por cierto, esta la primera vez que Rebaza nos enriquece con sus aproximaciones transdisciplinarias al mundo de las artes y la literatura. Lo hizo ya en el 2000 con un estudio sobre la poética y la identidad nacional en Arguedas, Westphalen, Sologuren, Eielson, Salazar Bondy, Szyszlo y Varela; en 2004, con la edición de la antología de Eielson *Arte Poética*, que trabajó con Ricardo Silva Santisteban; y en 2010, con una selección de textos de Eielson sobre arte, estética y cultura de 1946-2005, que fue luego, en 2013, ampliada con nuevos textos, incluyendo en ambos casos muestras de la recepción crítica de nuestro polifacético autor. Rebaza, además, interviene como curador de exposiciones artísticas. La que presentó, con Armando Williams, en la Universidad Católica con motivo del centenario del nacimiento de Westphalen tuvo por título *En el dominio del arte hay muchas moradas*, expresión que alude evidentemente al homenajeado, pero que trasluzca también los andares del propio Rebaza, quien frecuenta desde hace lustros varias de esas moradas, tratando de avanzar en el (re)tejimiento (con disculpas por el neologismo) de la red que las enlazaba.

El último libro de Rebaza es un nuevo aporte en esta misma línea. Se trata de un texto de lectura no fácil porque estudia diversas formas de expresión artística (poesía, pintura, arquitectura, urbanismo, artes visuales y performances), tiene una muy abundante información, cubre una época relativamente larga (desde la década de 1920 hasta la primera década del siglo XXI), se refiere a un elevado número de autores peruanos y extranjeros, y entrecruza historias culturales diversas (peruana, europea y norteamericana). A esto hay que añadir que para **Rebaza el universo estudiado no es un objeto concluido** y abordable con el andamiaje tradicional de las disciplinas pertinentes (literatura, pintura, escultura, arquitectura, etcétera), sino una realidad reticular incompleta a la que el autor se acerca no tanto para “representarla” cuanto para “presentarla” (traerla a la presencia) —a lo Heidegger— desde una perspectiva transdisciplinaria y performativa, es decir, partiendo de la cosa misma (si ello es posible) y no de las disciplinas, con el propósito de seguir hilvanando el tejido de la red del mundo estudiado. Aludo a Heidegger, aunque el autor no lo haga, porque, como es sabido, fue este filósofo alemán quien puso en agenda el tema de la palabra como casa del ser y morada en la que habita el hombre, casi como cobijo, ante las inclemencias de una modernidad en la que se adivinaban ya signos crepusculares. Así entendida, la palabra es presentación y no representación (como en Descartes) de la cosa. Recuérdese que Nietzsche había sentenciado ya que no existen hechos sino palabras, que el mundo verdadero se nos había vuelto fábula, y Wittgenstein había anotado que nuestro mundo no va más allá de nuestra propia lengua. Dada la importancia atribuida por entonces al lenguaje, ya no solo escrito u oral sino gestual y hasta como performance e instalación, no es raro que el arte se interese en “presentar” la realidad misma, sin la mediación de disciplina alguna y hasta explorando —como anota Rebaza— dimensiones conceptualmente no decibles.

La información, las reflexiones y el referido trabajo de (re)tejer la red está centrado especialmente en Abril, Westphalen, Eielson, Arguedas, Szyszlo, Varela, Sologuren y Sebastián Salazar Bondy, con un cierto predominio de Eielson. Pero el autor se ocupa también de los arquitectos Velarde, Harth-Terré, Miró Quesada y Belaúnde, y se refiere igualmente al papel desempeñado por Mariátegui, Vallejo, Eguren, Adán, Oquendo de Amat y pocos más en el primer tejido de la red. Los autores más trabajados tienen en común varios aspectos significativos: son mayoritariamente sanmarquinos, urbanos y, concretamente, limeños de nacimiento o de adopción; se adhieren a la democracia representativa; son viajeros no solo físicamente, que lo son varios, sino culturalmente, es decir,

buscadores de medios expresivos más allá de los espacios tradicionales; son profesionales del arte y colaboran en *El Comercio* y *La Prensa* y escriben artículos en revistas como *El Arquitecto Peruano*, *Las Moradas*, *Espacio* y *Amaru*. Añado una última característica que me parece de particular importancia: pertenecen, por lo general, a una clase media urbana y profesionalizada que quiere decir su propia palabra y ya no, como los intelectuales de la década de 1920, prestársela a otros sectores sociales para que pongan en la agenda pública sus demandas. Se trata, entonces, como bien subraya Rebaza, no de autores sueltos ni de un grupo coadunado, sino de una red, que se va tejiendo, de artistas e intelectuales empeñados en desprenderse de las durezas de la cultura heredada para abrirse a mundos nuevos y profundizar en el propio. No es ciertamente casual, y Rebaza lo reitera en su texto, que, al mismo tiempo que buscan novedades más allá de nuestras fronteras culturales, los mencionados autores se acerquen a lo precolombino directamente o a través de los ya entonces serios estudios sobre el hombre, la historia y la cultura de los Andes. Y hay que anotar también que esa búsqueda dúplice —como nos enseñaran tempranamente Vallejo y Mariátegui— obedece realmente a la necesidad de construirse una identidad hecha de modernidad y de andinidad al mismo tiempo, lo que socava los cimientos del homogeneizador mestizaje, de la oposición identitaria *ad usum* (hispánica/indígena) y del supuesto dilema tradición/modernidad, para embarcarse en una exploración performativa de las identidades que nos sigue acompañando como tarea.

El propósito del libro queda explícito en las “Consideraciones preliminares”. Siguiendo la línea de trabajo iniciada con *La construcción de un artista peruano contemporáneo* (2000), Rebaza se propone ahora, primero, aclarar qué significan las diversas modernidades y “cómo se articulan entre sí, cuál es su ubicación en la discusión internacional y de qué manera son vistas por sus contemporáneos...” (p. 24), y, segundo, mostrar que “la versión del ultramodernismo que elabora un grupo de intelectuales y artistas peruanos implica tanto una articulación con lo local como la construcción consciente (...) de un modelo **dinámico de apropiación cultural que es aplicable en otras zonas del mundo**” (p. 24). Estos dos objetivos no son abordados secuencial sino simultáneamente a lo largo de los diversos capítulos del libro. Se trata, por tanto, como de dos miradas desde las que se observan los fenómenos abordados en cada uno de los cinco capítulos y subcapítulos. Lo que realmente le interesa al autor está simbolizado en la imagen de la portada y en consideraciones del propio Rebaza. La portada es un montaje de un tejido reticular prehispánico y el índice de *Front* (un magazine

radical en tres lenguas y tres secciones editoriales: URSS, Europa y EE. UU.). Los hilos de la red trenzan con naturalidad los nombres de los escritores de la afamada revista, como queriendo decir en voz alta que modernidad y andinidad se llevan bien, que nombres como Arguedas, Szyszlo, Salazar y Sologuren se pueden entremezclar con otros como Le Corbusier, Wright, Pound, Klee, Ford, Hardy, Mondrian y MacLeod. Y esto que dice la imagen lo manifiesta explícitamente Rebaza cuando habla, con una expresión recogida de Sologuren, de “feliz promiscuidad” (p. 15) entre tradiciones culturales y períodos históricos diversos, o cuando se refiere a la necesidad de los europeos de la postguerra y de los peruanos de las décadas de 1940 y 1950 de afrontar retos semejantes de autodefinition y “redención antropológica” (p. 339), o cuando reitera, en una entrevista para *El Comercio* (19.05.2017), que su libro “es una propuesta para entender el Perú no como una historia lineal sino más bien como una red tridimensional hecha de hilos y nudos que se cruzan y encuentran”. Para (re)tejer esa red se apoya Rebaza en sus propios trabajos sobre los autores estudiados y en aportes de M. Canfield, A. Castrillón, A. Flores Galindo, M. Lauer, W. Ludeña, M. Martos, E. Núñez, J. I. Padilla, R. M. Pereira, G. Rochabrún, M. Senaldi, R. Silva-Santisteban y otros muchos estudiosos. En la larga lista de la bibliografía trabajada llama la atención la ausencia de figuras como A. Cornejo Polar, J. Cotler, G. Gutiérrez, J. Matos Mar, F. Miró Quesada C., A. Quijano, R. Porras y A. Salazar Bondy. Es como si estos y su trabajo intelectual no tuvieran nada que ver con esa “redención antropológica” que, según Rebaza, tuvo que afrontar el Perú a mediados del siglo XX. Hay que añadir, en beneficio del autor, que es el propio Rebaza quien asevera que su trabajo no tiene la pretensión de haber terminado el tejido de la red ni de que su libro sea leído como una historia del arte y la literatura en el Perú de la época estudiada. Lo que sí pretende el libro es replantear el tema de la construcción de lo nacional. A partir de la consideración de que el Perú de las primeras décadas del siglo XX centró la mirada en la construcción del Estado-nación desde una perspectiva que acentuaba la difícil articulación dentro/fuera, propio/extraño o tradición/modernidad, la idea de los “ultramodernos” de Rebaza es superar este dilema haciendo prevalecer, a lo Eielson, el principio “multiculturalidad” (que no debería confundirse con el de “interculturalidad”) que acerca y hasta fusiona espacialidades y temporalidades diversas, percibidas antes como incasables. Tema este, digo yo, para un debate mucho más largo y en el que el recurso a autores no trabajados por Rebaza me parece imprescindible.

Ateniéndose al Marshall Berman de *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad* y recogiendo expresiones de los autores estu-

diados, Rebaza, por un lado, elabora categorías de análisis que traduce a conceptos como modernidad, modernismo, ultramodernidad y contemporaneidad, y, por otro, ofrece una periodización que organiza la historia de la modernidad distinguiendo tres fases: siglos XVI-XVIII, siglos XVIII-XIX y la sociedad de masas del siglo XX. Dentro de esta última distingue “oleadas” para referirse a la manera de darse de la modernidad (más preciso sería decir del “modernismo”) de la década de 1920 en adelante. De la mano de Berman, Rebaza entiende por “modernidad” el proceso histórico de la época mencionada; por “modernización”, las fuerzas que hacen posible esa experiencia; y por “modernismo”, su expresión cultural. Con “ultramodernidad”, un término recogido de Eielson, el autor quiere referirse a esa “superaguda modernidad” (p. 23) de la década de 1940 que trata de diferenciarse de las oleadas de la modernidad precedentes, dejando abierta —añado yo— la definición precisa de sí misma. Esta manera imprecisa de autodefinirse hace que la “ultramodernidad” se entienda a sí misma como apertura, una especie de “Lichtung”, a lo Heidegger, de claro en el bosque, de campo abierto en el que caben múltiples moradas para el arte, pudiendo incluso llegarse a la afirmación —en este caso, recordando a Nietzsche— de que no hay objetos sino figuras artísticas, y, por tanto, el mundo se vuelve arte, lo que convierte al autor en prescindible, al menos a la idea romántica de personalidad artista.

A partir de esta aproximación a la estética, Rebaza considera que en el Perú ha habido tres de esas oleadas de modernización cultural: la primera es la de los modernistas de los años anteriores a 1930, quienes buscaron lo atemporal (léase, lo universal) en lo primitivo; la segunda, la de los modernos de la década de 1930, que exploraron el inconsciente colectivo en busca de lo atemporal; y la tercera, la de los autollamados contemporáneos o ultramodernos (Eielson es el paradigma) de después de la guerra mundial, que se alejó de la realidad física (una realidad enlodada por la barbarie totalitaria y belicista) para buscar lo atemporal. Esta última oleada retoma el tema de la nacionalización, pero entendida como componente intrínseco de la dinámica modernizadora, y cree en la posibilidad de expresarse en lenguajes universales (europeos) sin dejar de hablar en peruano. No se trata, por tanto, de modernizar la periferia a la vieja usanza de la ideología del progreso, es decir, siguiendo, algunos pasos más atrás, la huella dejada en el camino por la vieja Europa. Lo que se quiere es una modernidad que tolere ser hablada en muchas lenguas, que, como el arte, habite diversas moradas y ya no solo formales y lingüísticas sino hasta históricas. Esta apuesta por una modernidad polifónica, multilingüe y capaz de encontrarse a sí

misma tanto en la contemporaneidad como en etapas históricas dadas por pasadas, sí constituye una ruptura de hondo calado con respecto al dilema tradicional de la prédica modernizadora: o tradición o modernidad, o indígena o hispánico, o esa amalgama aforme bautizada como mestizaje.

Después de esta aproximación a los recursos conceptuales y a las pinceladas históricas del texto que comentamos, queda claro que el autor se sitúa en un campo relativamente reducido del amplísimo debate histórico-conceptual que sobre la modernidad desató Nietzsche ya en el siglo XIX, enriquecieron Weber y Heidegger en las primeras décadas del XX y —saltando referencias— llegó a las últimas décadas del siglo pasado con resonancias postmodernas y deconstructivistas, e incluso sigue presente en nuestro siglo con los aportes de Bauman y su “modernidad líquida”, para referirme solo a una tendencia. Lo que quiero decir es que un tratamiento de la modernidad cultural en el Perú no debería dialogar solo con las propuestas al respecto planteadas en Estados Unidos, Inglaterra y Francia. El universo, a este respecto, es mucho más rico. Me pregunto, para hacer caer en la cuenta de algunos vacíos, si es posible hablar de modernismo sin referirse a los debates iniciales centroeuropeos (Bloch, Lukács, Brecht...), ni a la rica “querella” modernidad / postmodernidad, ni a los atinados análisis de E. W. Said, ni a las propuestas que nos vienen de los teóricos de la subalternidad, etcétera. Llama la atención —y ello muestra que el tejido de la red tiene demasiados agujeros— que no se dialogue con nuestra propia producción (por ejemplo, *La polémica del vanguardismo: 1916-1928*, de M. Lauer), que el modernismo sea un asunto casi exclusivamente limeño, que no se discutan las propuestas de los teóricos de la liberación y, particularmente, de la colonialidad del saber y del poder de Quijano. Puede argüirse que el libro está centrado en el modernismo y no en la modernidad ni en la modernización, pero este argumento lo único que haría sería poner de manifiesto la inconveniencia de partir fundamentalmente de una sola perspectiva teórica e histórica, la de M. Berman.

Las atingencias mencionadas no le restan méritos al proyecto de Rebaza ni al último de sus avances, el libro *De ultramodernidades y sus contemporáneos*. Rebaza trabaja una época particularmente rica, que está siendo “narrada” (G. Guzmán, J. C. Agüero, R. Cisneros, J. C. Yrigoyen, R. Tola...), pero, hasta ahora, insuficientemente estudiada. El texto de Rebaza es, a mi entender, valioso, al menos, por tres razones: la abundancia y especialmente la calidad de la información que aporta, la innovadora metodología (reticular) de aproximación a una realidad compleja sin la pretensión de desmadejarla ni de entregárnosla en hilachas sueltas, y una perspectiva de análisis que pone nuevamente en agenda

el transitado tema de lo nacional, pero, esta vez, para ser pensado polifónicamente (reticularmente, diría el autor), casi como un inacabado (e inacabable) juego de lenguajes, espacios y temporalidades, en el que lo moderno se tutea con lo antiguo y lo propio no se avergüenza de habitar moradas de más allá de sus estrechas y ya obsoletas fronteras.

## TRAVESURAS Y MISERIAS EN LA EDAD DE ORO / Daniel Arenas

Wilfredo Ardito, *Los dorados años veinte*. Lima: Banco Central de Reserva, 2015.

Son varias las características que hacen de la lectura de *Los dorados años veinte* una experiencia placentera. Entre ellas resaltan la cohesión y solidez del argumento, la excelente construcción del protagonista y el humor presente en la historia. Esta obra fue la ganadora del concurso de novela corta del Banco Central de Reserva del Perú en el 2015. Es alarmante comprobar que, aunque este sea un premio a nivel nacional, la promoción de la novela y la atención de la crítica y el público han sido escasas, casi nulas.

### LA EDAD DE ORO

Para los lectores peruanos puede resultar de por sí atractiva una novela ambientada en el Perú de la década del veinte, acaso porque aprecien o admiren a alguno de los personajes que vivieron en esa época. También, por supuesto, por el extraño placer de observar un país que es el nuestro y que, al mismo tiempo, ya no lo es más: hay venados en el cerro San Cristóbal y zorros en San Borja; existen aún el Jardín de la Exposición, el Panóptico y el Palais Concert. Asimismo, por el gigantesco tapiz de lenguas y gente y conflictos que lo integran (pluriculturalidad que, aunque viva en la actualidad, ha sufrido grandes transformaciones). Pasan por la novela frases en español, en inglés, en quechua, en italiano, en francés (“Cherchez la femme!”, exclama, enfermo y escondido, Víctor Raúl Haya de la Torre). Esto, sin embargo, no es suficiente para construir una buena novela, y este escenario puede resultar de poco encanto (o ser el único encanto) si no se hilvana un argumento adecuado, que despierte el interés

por la vida de los personajes y que se desarrolle siguiendo esa ley tácita de la narrativa que es la causalidad (Borges, 1996: 226).

*Los dorados años veinte* es un grato ejemplo de cómo la causalidad puede cimentar con firmeza una serie de escenas deliciosas, brindándoles sentido y unidad. Porque, precisamente, uno de sus mayores aciertos es que *ocurren* cosas. Se trata de una historia llena de acción y de movimiento, de hechos que generan otros, peripecias tan originales como justificadas. En la primera línea de la primera página, el protagonista, Vicente Suárez, recibe una llamada desde Palacio de Gobierno. El mismísimo Augusto B. Leguía requiere de sus servicios para aprender quechua, con el fin de redactar discursos en esa lengua y poder llegar mejor a los pobladores de la sierra. No es exagerado decir que este hecho *desencadena* el argumento: porque Vicente tiene ahora el éxito profesional que tanto anhelaba es que renuncia a su empleo (es profesor en el colegio Nuestra Señora de Guadalupe); porque Vicente figura ahora entre los visitantes de Palacio es que no puede continuar siendo el novio de Isabel, la hija bastarda de un embajador<sup>1</sup>. Se le da también, naturalmente, poca cabida a la gratuidad y la casualidad: por ejemplo, no es una coincidencia que, mientras Vicente sale por primera vez del despacho del presidente, ingresen los representantes de la Cerro de Pasco Mining Corporation.

Sobre la base de escenas breves y con un lenguaje parco, que por momentos tal vez muchos califiquen de lacónico, el ritmo de la novela es sorprendente y vibrante. Vamos de escena en escena y de diálogo en diálogo, casi como saltando. Incluso se podría decir que no hay mucho espacio para lo que tradicionalmente podríamos llamar “reflexión novelística”; esa suerte de dilatada meditación que suele acompañar las decisiones de los personajes o sus acciones, sus recuerdos, sueños o aspiraciones. Tampoco encontrará el lector una exploración verbal que intente emular o se instale en la tradición de Joyce, Woolf o, ya dentro del barrio, de algunas de las mejores novelas de Vargas Llosa. El valor del lenguaje de *Los dorados años veinte* se encuentra, más bien, en la delicada narración y selección de las escenas, en su economía, pues muestran lo suficiente para sugerir lo velado. Por ello son esenciales para su arte las elipsis y los diálogos. Y buen arte hay en estos últimos, pues nunca son aburridos o cojean en ninguna página. Tan importante y frecuente es su uso, que por momentos parece que estuviéramos viendo un gran escenario teatral por el cual desfilan los personajes. Además, Ardito emplea bien los recursos clásicos del novelista moderno. Por

1 Prejuicio que era parte del sentido común de la época reconstruida. Ahora resultaría extraño descalificar a alguien por su condición de bastardo.

ejemplo, este eficiente uso del discurso indirecto libre, cuando Vicente parte de un baile en Chorrillos, que nos transmite fielmente su deseo:

Vicente se estremecía recordando esas historias y prefirió poner su pensamiento en Rosalía. ¿No hubiera sido mejor quedarse con ella en el baile? Ella le generaba más atención que todas las veraneantes de Chorrillos. Habían bailado pasodoble, fox trot y hasta *Tacna*, una especie del llamado fox trot incaico que estaba de moda. ¿Cómo iba? *Tacna, cautiva del pérfido invasor...* Pero ya había llegado. (Ardito, 2015a: 80)

Como sucede en toda novela vinculada a la historia que ha logrado sus objetivos, hay un tratamiento de problemas y temas sociales que, aunque alejados en el tiempo, siguen acechándonos. *Los dorados años veinte* tiene el mérito de reconstruir una época y también el sentido común que es indesligable de ella, pero también el de evidenciar la persistencia de determinados conflictos o las pobres soluciones que han querido imponerse. El autor parece decirnos que muchas cosas siguen intactas en el Perú, aunque hayan pasado cien años desde el Oncenio de Leguía. Los intelectuales brillantes de ese tiempo discuten y debaten con ferocidad el proyecto de nación —que recorre casi todas las páginas como un gran fantasma—, la educación popular y la emancipación de la mujer, como si la ausencia de la palabra “ciudadano” fuera una maldición no dicha.

## DESVENTURAS DE UN INDIGENISTA, UN SEÑOR FEUDAL Y UN AMANTE

Aunque no lo parezca, las tres personas del subtítulo son la misma. Vicente Suárez, el protagonista, es un personaje complejo. “Mi reto literario no era solamente la rigurosidad histórica, sino construir un personaje principal con el cual se identifique el lector, generando expectativa sobre sus romances, ambiciones, dudas y temores”, cuenta Ardito en un *post* de su blog *Reflexiones peruanas* (Ardito, 2015b). Y lo consigue, a pesar de la visible degradación moral de su personaje (uno de los temas centrales de la obra).

Vicente es como un niño, entre otras cosas porque es egoísta y casi siempre está persiguiendo sus deseos, incluso si estos son contradictorios. Lo vemos defender la causa del indigenismo con verdadera y honesta energía y luego, cuando se entera de que ha heredado varias propiedades en Cuzco, entre ellas una hacienda, se imagina a sí mismo ataviado como un gamonal: con el poncho, el sombrero y el látigo característicos, “enseñando” a los indios cómo es que

deben comportarse y dejándose besar la mano. Pero sin duda el terreno donde se hacen más evidentes estas dos cualidades es el amoroso<sup>2</sup>. Vicente rompe relaciones, consigue amantes, contrae matrimonio, comete adulterio. En ese sentido puede ser calificado de inmoral. ¿Cómo es, entonces, que podemos identificarlos con un personaje así? Me parece que la clave está, en parte, en su sencillez y carisma, cualidades que también comparte con los niños. Es, en pocas palabras, un inmoral simpático o, si se quiere, un inmoral bueno, un antihéroe.

Sin embargo, esto no es lo único que dirige el destino de Vicente. Es egoísta, pero es verdad también que, si hay algo que valora tanto como a sí mismo, es la amistad y su lealtad hacia sus amigos. Esto es lo único que podría interponerse, creemos, en el camino hacia sus distintos placeres (pero, hacia el final, esta ética pasará una dura prueba). Ahí está para darle una mano a Mariátegui cuando este más la necesita, para explicarle algunas leyes de la vida al joven panadero bolchevique Sandro Nosiglia o para interceder por Haya de la Torre ante Leguía. Estos personajes secundarios, dicho sea de paso, están contruidos con profundidad, a tal punto que el joven Haya es tan real que se resfría y sentimos que Mariátegui realmente acaba de llegar de Europa con Anna, su esposa italiana, cuando la vemos preparando *tortelloni*.

Finalmente, Vicente no sería quien es si no fuera un hijo más de la década del veinte. Suárez es hábil, astuto e inteligente; es notorio, además, que ha dedicado tiempo a su educación y, sin embargo, la reconstrucción de la época lo dota de los prejuicios y valores de su horizonte histórico, lo cual lo hace verosímil. El propio Wilfredo Ardito lo declara: “[...] Vicente debía estar ubicado dentro de la mentalidad de la época con su perspectiva sobre la situación de la mujer, los prejuicios sociales, la religión y el comportamiento de los intelectuales” (Ardito, 2015b). De ahí que se escandalice cuando se entere de las intenciones de Dora Mayer para con Pedro Zulen; que no se libere del todo del catolicismo; que no esté seguro acerca de la solución del conflicto indígena y que desconfíe de lo que puede hacer la Sección de Asuntos Indígenas, en la que trabajará; que, cuando su ex novia empiece a cultivarse y leer y “ose” pensar, la menosprecie.

## LA SONRISA VERTICAL

Además de despertar nuestro interés, *Los dorados años veinte* es una novela divertida. Ardito explora el humor con feliz éxito, a tal punto que el lector se

---

2 Estos rasgos primordiales de Vicente, la búsqueda del amor y el egoísmo, lo emparentan con los protagonistas de Stendhal, sobre todo con Fabrizio del Dongo.

sorprenderá de estar riendo con frecuencia. Este es, se sabe, un camino más bien descuidado dentro de la literatura peruana en general y en particular en la de los últimos años, que ha privilegiado la gravedad de la autoficción<sup>3</sup>. En ese sentido tiene como hermanas a algunas novelas de Bryce Echenique, a *Pantaleón y las visitadoras* y a la obra de Fernando Iwasaki. Con el cuento “El derby de los penúltimos”, de este, tiene especial cercanía la novela de Ardito, por el tratamiento del humor, la presentación de figuras intelectuales y la ambientación en la década de 1920. No es necesario aclarar que la preeminencia del humor no disminuye en lo absoluto, sino que, todo lo contrario, realza la calidad de sus logros y el tratamiento de los serios problemas que, en cuanto narración, enfrenta y resuelve. Lo mismo sucede con sus temas: el amor, la amistad, el proyecto de nación, los ideales, la diferencia y la igualdad, todos ellos conviven saludablemente y se nutren de cuotas intensas de humor.

Este es, además, un humor que se siente justificado por la época. Los *roaring twenties* fueron una explosión multicolor, carnavalesca y musical tan grande que el Perú y Lima no fueron una excepción. Es el mundo de Chaplin y del *fox trot*. Cada uno de sus personajes está atravesado, en ese sentido, por una dimensión que valora lo humorístico, lo ameno. Y el mejor de todos ellos es Vicente, a quien vemos a lo largo de las páginas en situaciones que poco más y son increíbles. Como cuando es convocado por un grupo de terratenientes para discutir sus problemas con los indios y pedirle ayuda, y se da este diálogo:

—Ahora Leguía nos está acusando de esclavistas...

—Hasta habla en quechua... ¿Quién le habrá enseñado ese idioma que solo nosotros conocíamos?

—Es difícil saberlo. Lima es una ciudad llena de oportunistas —declaró Vicente, obteniendo un murmullo de aprobación. (Ardito, 2015a: 44)

Estamos, entonces, frente a una novela singular. Bien construida y cargada de humor, con una economía de lenguaje pensada y no gratuita, dueña de personajes memorables. Esperamos que, a lo largo de los años, la obra de Wilfredo Ardito mantenga estos valores literarios y los desarrolle aún más con la misma imaginación y energía.

3 Los valores en la narrativa de autoficción que la crítica suele enfatizar parecen ser extraliterarios. En las reseñas periodísticas no es extraño encontrar una novela recomendada por “la valentía y el coraje” que su autor ha demostrado en escribirla, cualidades que tal vez serían más pertinentes en un torero.

## OBRAS CITADAS

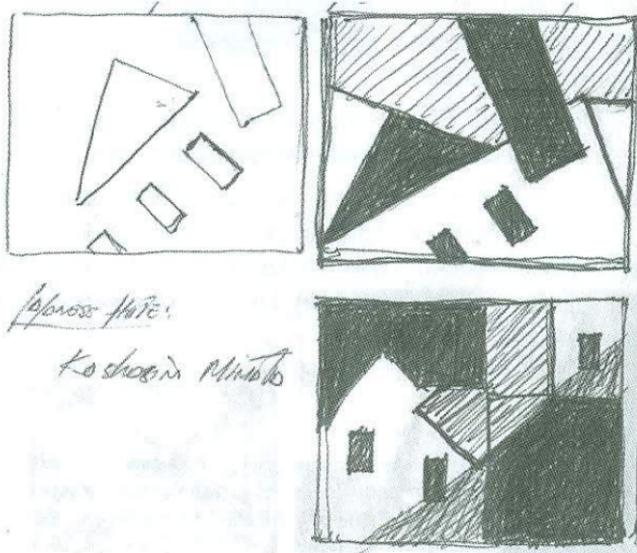
Ardito, Wilfredo

2015a *Los dorados años veinte*. Lima: Banco Central de Reserva.

2015b "Wilfredo Ardito presenta su novela 'Los dorados años veinte'". Publicado en el blog *Reflexiones peruanas*. Fecha de consulta: 07/06/2017. Disponible en: <<https://reflexionesperuanas.lamula.pe/2015/07/13/wilfredo-ardito-presenta-su-novela-los-dorados-anos-veinte/reflexionesperuanas/>>

Borges, Jorge Luis

1996 "El arte narrativo y la magia", en *Discusión. Obras completas*. Vol. I. Buenos Aires: Emecé.



RODRIGO QUIJANO —miembro del Consejo Editorial y colaborador frecuente de esta revista— fue elegido curador del envío peruano a la LVII Bienal de Venecia, con una propuesta sobre la obra de Juan Javier Salazar (1955-2016). El segundo de los textos suyos aquí reproducidos fue difundido en redes y es parte de su protesta por varios entredichos acerca de decisiones tomadas por la delegación del Perú sobre dicho envío. El texto que aparece en primer término fue escrito para el catálogo de la Bienal y es inédito en castellano. FERNANDO LA ROSA es fotógrafo y profesor de fotografía en Wesleyan College, Georgia. GUSTAVO BUNTINX, historiador del arte y curador, es operador cultural y conductor del Micromuseo, entidad que este año prepara las intervenciones alternas de Martín Bonadeo en el Callejón de Conchucos, a 4.300 msnm.

La novela que acaba de concluir CARLOS YUSHIMITO, cuyo primer capítulo damos aquí, discurre en la selva peruana y gira en torno de la búsqueda de una mariposa considerada extinta, de allí su título: *La fragilidad de las criaturas aladas*. El cuento de CAMILO TORRES es parte de un volumen inédito de relatos, policiales unos y otros fantásticos. Dos de los poemas de ODI GONZALEZ figuran en su reciente poemario *Ciudad (c)oral* que Paracaídas / Editores, contra todo pronóstico, sacó a la luz antes de que este número de HH apareciera. El autor es, además de poeta, investigador; desde 2008 enseña en New York University. Los escritos del también profesor universitario e investigador CARLOS LÓPEZ DEGREGORI pertenecen a un proyecto titulado *A mano umbría*, libro que reunirá el testimonio, el texto reflexivo, el relato breve y el poema en prosa. Está planteado —dice el autor— como una “deriva”. MARIO PERA es director de la revista *Vallejo & Co.* y editor del sello editorial del mismo nombre. Lo que le publicamos aquí es un fragmento de un poema río titulado *Y habrá fuego cayendo a nuestro alrededor*, de próxima aparición.

GINO LUQUE es autor de *Los número seis*, *Infortunio y Mientras ellas no están*, entre otras obras de teatro y dirige la maestría de artes escénicas en la Pontificia Universidad Católica del Perú. RENÁN CLAUDIO VALDIVIEZO, sociólogo por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, trabaja actualmente temas de cultura material e individualidad en el espacio urbano. En la misma universidad MATEO DÍAZ hizo estudios de literatura; ha obtenido el Premio de Poesía Juan Parra del Riego y ha iniciado estudios de doctorado en Brown University. DANIEL ARENAS siguió la especialidad de filosofía en la PUCP y está por publicar su primer poemario. El texto de CÉSAR GONZÁLEZ NAVARRETE es el primero de su pluma que ve la luz, rescatado del conjunto de sus memorias por su bisnieto el poeta, cantautor, narrador e investigador literario Alejandro Sustí.

De JOSÉ IGNACIO LÓPEZ SORIA la Universidad Nacional de Ingeniería publicará en estos días un libro titulado *Filosofía, arquitectura y ciudad*. En *Summa humanitatis*, revista de la PUCP, acaba de aparecer su ensayo "Otras miradas sobre la Independencia". Recientemente JORGE WIESSE REBAGLIATI publicó su estudio "Caleidoscopio de las interpretaciones" como prólogo del poemario *Catorce formas de melancolía*, de Eduardo Chirinos, reeditado por la Universidad Católica Sedes Sapientiae (Lima, 2017). FRANCISCO TUMI, profesor del Departamento de Humanidades de la Universidad del Pacífico, ha publicado la novela *Las jerarquías de la noche* y es coautor del libro *El síndrome del cuarto del rescate*. MIJAIL MITROVIC ha publicado recientemente *Organizar el fracaso. Arte y política en la Carpeta Negra* (Lima, Garúa Ediciones). Su texto sobre Boris Groys fue la presentación de dicho autor en el XXI Coloquio de Estudiantes de literatura de la PUCP. Sobre MIRKO LAUER y MARIO MONTALBETTI ver nuestro número anterior.



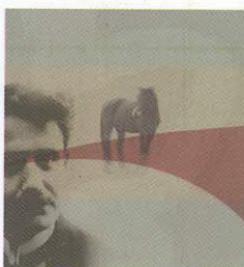
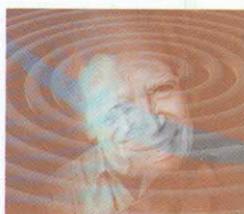
100 años son solo  
el comienzo



UNIVERSIDAD



100 años  
PUCP



**Entra a**

**WWW.ENCUENTRATUPOEMA.PE**



**y escucha poesía peruana  
en la voz de tu lector preferido.**

