hueso húmero 69

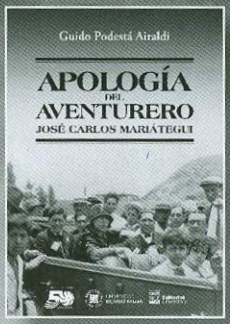
DESDE LOAYZA / LUIS LOAYZA / MAGDALENA CHOCANO / JOSÉ CARLOS HUAYHUACA / RAÚL PRO / JULIO ORTEGA / MICHELE FIANCO / GUILLERMO NUGENT / MAYRA SALAS / MILAGROS SALDARRIAGA / FRANÇOIS RASTIER / DANIEL LOAYZA / ROLAND BARTHES / DANIEL ARENAS / JOSÉ IGNACIO PADILLA / CAMILO TORRES / ENRIQUE BRUCE MARTICORENA

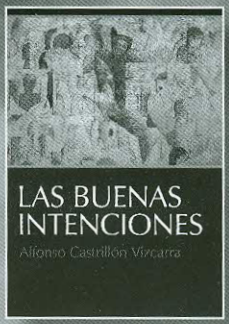


UNMSM

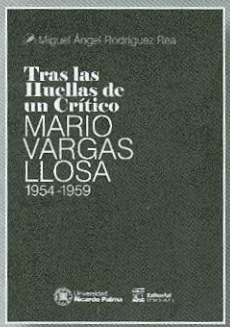
UNIVERSIDAD RICARDO PALMA

www.urp.edu.pe

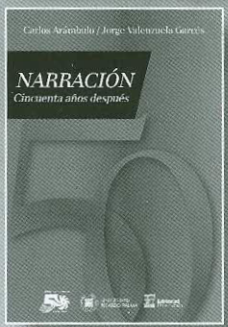












EDICIONES DE ANIVERSARIO

1969 - 2019

Editorial Universitaria

De venta en:

Campus URP
Av. Benavides 5440, Surco
T. 708-0000 Anexo: 8005, 8009, 8010
E-mail: 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. 69 agosto 2018

SUMARIO

ABELARDO OQUENDO CUETO (1930-2018) 3
LUIS LOAYZA / Seis textos inéditos 5
MAGDALENA CHOCANO / Seis poemas 32
JOSÉ CARLOS HUAYHUACA / El caso de Manuel Figueroa Aznar y su relación con Martín Chambi. Re-visión de dos grandes de la fotografía cusqueña 37
RAÚL PRO / La ruta del búho 53
JULIO ORTEGA / Brevemente, Luis Loayza 65
MICHELE FIANCO / Y me y te (una cuestión metapoética, de amor y demás) 72
GUILLERMO NUGENT / ¿Por qué está apurado Spinoza? El pensamiento ceremonial como forma de intolerancia 75
MAYRA SALAS / Hijos del silencio. El rol de la polis en *El avaro* de Luis Loayza 93
Conversación con MILAGROS SALDARRIAGA 101
FRANÇOIS RASTIER / En torno a la "posverdad": convergencias amenazantes 111
DANIEL LOAYZA / La razón loca de Antígona 125

EN LA MASMÉDULA

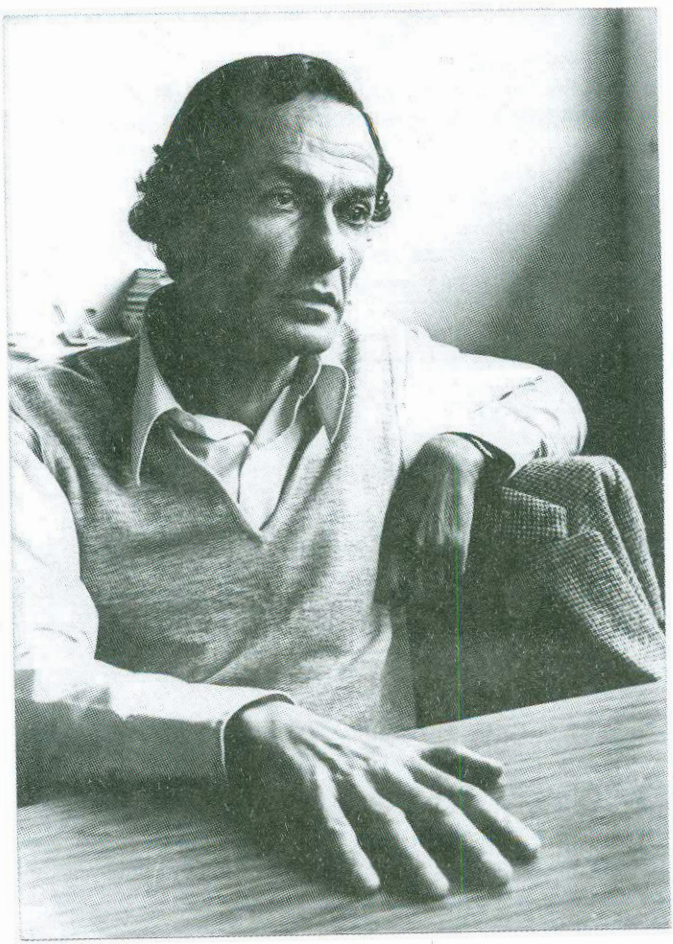
ROLAND BARTHES / Piano 133

LIBROS

DANIEL ARENAS / Regreso a *Otras tardes* 137
JOSÉ IGNACIO PADILLA / Magdalena Chocano, en este puerto terrible de la historia 143
CAMILO TORRES / El aullido de una mariposa 152
ENRIQUE BRUCE MARTICORENA / El vaquero solitario. En busca de un destinatario en el desierto en la poética de Rafael Espinoza 155

En este número 164
TAPA: De la serie *Los azules de Vallejo*, de Ricardo Wiesse, 2018
VIÑETAS: Alejandro Alayza

UNMSM



Abelardo Oquendo (1930-2018)

El 31 de julio falleció Abelardo Oquendo, quien dedicó la mitad de su vida a esta revista. La fundó en 1979, la dirigió desde entonces y le imprimió su carácter. Oquendo fue un gran huésped de ideas, las acogió con criterio y sobre todo con generosidad. Y sobre ellas impuso la célebre certeza de su juicio, esa singular facultad suya de discernir con claridad lo banal y lo serio. Por ello, fue uno de los grandes lectores que tuvo este país. Ya las líneas anteriores le hubieran parecido un exceso. En efecto, ¿es posible homenajear a quien rechazó sistemáticamente, casi como una forma de vida, cualquier homenaje? La amistad que prodigó a cuantos trabajamos y gozamos con él en las tareas de la revista sobrevivirá en nosotros. Descansa en paz, Abelardo.

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, Mario Montalbetti, Julio Ortega, Aníbal 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

23/8/66

Simultáneas de Portisch en el Manhattan Chess Club. Idea para un cuento: una exhibición de simultáneas; el gran maestro es una especie de dios o la representación del destino, pero, naturalmente, esta idea, vaga y grosera, solo se sugiere muy indirectamente. La narración de una partida de ajedrez en imágenes, sin recurrir a términos técnicos (como esas líneas de E. M. Forster sobre el [...] Evans). El ambiente. Comienzo casi ritual: jugadores erguidos en sus sillas, espectadores silenciosos y algo distantes, el maestro que pasa rápidamente. Dos horas después: mucho calor, casi no queda nadie con chaqueta, los espectadores que han comenzado por hacer algunos comentarios dan ahora consejos en voz alta, meten las manos al tablero. Portisch: un hombre joven, [...], parecido a un campeón de atletismo más que a un maestro de ajedrez.

Antes que te vayas

Not with a bang but a whimper

T. S. Eliot

La mañana era blanca y fría. Los mozos limpiaban el salón de té y, sobre algunas mesas, estaban puestas las sillas, con las patas hacia el techo.

La cajera vio entrar una pareja de jóvenes. No era extraño: seguramente, como otras veces, enamorados que venían de escuchar misa en la iglesia cercana. Los miró cuando pasaron junto a ella: las caras eran tensas y llenas de seriedad.

Se sentaron en una mesa y un mozo se acercó para atenderlos. Cruzaron las manos sobre la mesa, sin tocarse.

—¿Qué tomas? —preguntó él.

—Cualquier cosa —dijo ella—. Una naranjada.

—Come algo —dijo él.

Ella movió la cabeza, negándose.

—Una naranjada y un café —dijo él, levantando la cara hacia el mozo.

Quedaron en silencio, con los ojos bajos, hasta que el mozo regresó. No tocaron lo que habían pedido pero levantaron la vista, como a una señal, y sonrieron.

—Es lo mejor —dijo ella—. De veras.

—Por supuesto —dijo él.

Tomó el azucarero y se sirvió dos cucharaditas, midiéndolas, y después removió el café cuidadosamente. Se lo llevó a la boca y bebió un sorbo. Hizo un gesto de desagrado.

—Pésimo —dijo. Miró el café con atención. Después miró, sobre su compañera, la ventana que daba a la calle. Un ómnibus se detuvo en la acera del frente y vio subir a los que esperaban, oyó el golpe de aire de la puerta al cerrarse y el ómnibus partió con pesadez.

—Es mejor para los dos —dijo ella.

—Ya sé —dijo él.

Encendió un cigarrillo y, entre el humo, la miró como si la viera por primera vez. Tenía ojos grandes y dorados y largas mejillas. Greco, pensó. Cuando recién la conoció había pensado: parece un Greco.

—Está bien —dijo, tocando sus manos.

—¿Qué quieres que yo haga? —dijo ella.

—Nada —dijo él— Está bien.

—Yo quisiera pero no puedo —dijo ella—. Tú no sabes cómo es en mi casa.

—Sí —dijo él —. Me doy cuenta. No te pido que hagas nada. No hay que amargarse.

—Cómo no voy a amargarme —dijo ella.

—Pero no hay que amargarse —dijo él.

Entró un hombre, volvió la cabeza hacia ellos al pasar y ellos lo miraron con recelo. Se sentó en el mostrador, lejos, el cuerpo inclinado sobre los brazos.

—Habrá otras —dijo ella.

—No creo que tenga muchas ganas de hacer la prueba otra vez.

—No digas eso —dijo ella.

—Mentira —dijo él—. Lo dije por decir.

—No debes decir eso.

—Lo dije por decir —dijo él—. De veras. No me hagas caso.

Bebieron. Era una mañana de agosto y el frío estaba en las cucharitas de metal y en el cuero de los asientos y, amplio, en la avenida por donde él miraba la niebla que el viento traía desde el mar. Pasó una mujer, con una mantilla y un grueso libro de misa en la mano.

—Quizá después de un tiempo cambien las cosas —dijo él. Pero decía eso sin creerlo él mismo y ninguno de los dos tenía esperanza. Estuvieron sentados, en silencio, y cuando uno de ellos parecía sonreír, el otro también recordaba algo de los últimos meses. ¿Sabes lo que es querer a una persona? pensó él, mirándola. Que esa persona, entre todas, puede hacerte daño.

—Me tengo que ir —dijo ella—. Hace rato que acabó la misa.

—Todavía no te vayas —dijo él—. Espérate un momento.

—Me estarán esperando —dijo ella.

—Es temprano todavía —dijo él—. ¿Qué vas a hacer ahora?

—No sé, no tengo ganas de nada.

—Irás al cine en la tarde —dijo él, encendiendo otro cigarrillo.

—No creo —dijo ella—. Fumas mucho. Ahora que yo no te vea vas a fumar más. Te hace daño.

—Mucho —dijo él.

Ella hizo un gesto de desaliento. Estuvieron todavía un rato más y hablaron de muchas cosas, casi sin escucharse, como dos amigos que apenas se conocen. Por fin ella dijo que se tenía que ir y se despidieron enlazando sus manos sobre la mesa y mirándose a los ojos. Pareció que ella iba a llorar pero se levantó rápidamente. Estuvo así un instante y se dio vuelta.

—No quiero que te quedes así —dijo.

—No tiene importancia —dijo él, intentando sonreír. La vio irse: erguida y con pasos pequeños y ligeros, como ella caminaba.



Cerca de la selva

El escenario representa una choza, una sola habitación en un pueblo cerca de la selva. Al fondo hay una entrada, sin puerta, cubierta por una tela de yute a manera de cortina. A la izquierda, en el suelo, una especie de fogón, algunos implementos de cocina, una gran vasija de barro cocido donde se guarda el agua. No hay ningún mueble en la habitación, pero sí un colchón a la izquierda y al fondo, junto a la entrada, el lado derecho de la escena está vacío. Las paredes son precarias y al fondo pueden verse pegados sobre el muro algunos periódicos amarillentos que fueron utilizados como material de construcción o quizá como adorno.

Entran Juan, Teresa y el Viejo.

EL VIEJO.— Aquí es pues. Si quieren, pueden quedarse. Como hace calor yo duermo afuera o a lo mejor voy a casa de mi compadre.

TERESA.— Nosotros nos vamos ahora mismo. Queremos descansar un poco nomás.

(El viejo va hasta el colchón y lo remueve un poco, como arreglándolo. Levanta la vasija de barro y vuelve a dejarla en su sitio.)

TERESA.— Venimos de muy lejos.

EL VIEJO.— Desde Huancayo a lo mejor vienen.

TERESA.— Desde lejos.

EL VIEJO.— Aquí hay agua (señalando la vasija). Por si gustan. Ya hace años que no voy ni a Huancayo. No sé qué hay más lejos.

JUAN — Ahora vamos a dormir un poco antes de irnos.

EL VIEJO.— A lo mejor vienen de Lima pues. Quién sabe a lo mejor vienen de Lima.

JUAN.— Quién sabe. Pero si vamos a seguir hablando, no vamos a dormir nunca.

EL VIEJO (a Teresa).— Cuando tú estabas chiquita decías que ibas a ir a Lima. Me acuerdo.

(Juan se quita el saco, busca dónde colgarlo, acaba por tirarlo sobre el colchón. Visiblemente le molesta la presencia del viejo.)

TERESA.— Ahora hablamos. Ahora después que descansemos vamos a hablar.

EL VIEJO.— ¿Van a meterse a la selva?

TERESA.— A lo mejor.

(Juan se tira sobre el colchón, se encuentra una posición cómoda, se sienta apoyando la espalda en la pared. Teresa empuja suavemente al viejo hasta la puerta.)

TERESA.— Ahora hablamos, ahora hablamos. Muchas gracias por todo.

(Sale el viejo.)

JUAN.— Al fin se fue ese viejo de porquería. No tenía cuándo dejarnos tranquilos.

TERESA.— Gracias a él tenemos dónde descansar.

JUAN.— Imbécil. ¿Por qué tenía que hacer tantas preguntas? Seguro ya está pensando llamar a la policía.

TERESA.— No hay policía aquí.

JUAN.— Irá al otro pueblo.

TERESA.— No. ¿Cómo se le va a ocurrir? Aquí no llegan periódicos.

(El viejo vuelve a entrar, va rápidamente, como a escondidas hasta el fogón y saca una botella llena de un líquido oscuro que ofrece a Teresa.)

EL VIEJO.— No me acordaba. Aquí tienen por si gustan tomar algo.

(Teresa hace un gesto de impaciencia.)

EL VIEJO.— Ya me voy, ahora mismo me voy.

TERESA.— Gracias.

(Sale el viejo.)

JUAN.— ¿Qué te ha dado?

TERESA.— Una botella. Por si quieres tomar.

JUAN.— Vamos a estar solo un rato. Vamos a descansar para volver a salir pronto. Ya deben haberse dado cuenta de que vengo para acá.

TERESA.— Podemos pasar la noche acá y salir mañana temprano. Es mejor estar frescos al entrar a la selva. Tú no conoces.

JUAN.— ¿No has visto en los periódicos que ya se dieron cuenta de que fui a tu casa? Lo primero que se les va a ocurrir es que nos vinimos para acá. Ya un periódico dice que van a poner guardias a las salidas de Lima. Ya estarán viniendo.

TERESA.— Como quieras. Yo estoy cansada.

(Bosteza. Va hacia el colchón y, de alguna manera, replegando las piernas, encuentra una posición para acostarse. Juan sigue sentado, saca un cigarrillo y empieza a fumar.)

JUAN.— ¿Tú eres de aquí, de este pueblo?

TERESA.— No, de aquí cerca. Pero también he estado aquí cuando era chica.

(Su voz es algo somnolienta.)

JUAN.— ¿Lo conoces hace tiempo al viejo?

TERESA.— Sí. Es un viejo estúpido, se pone contento cuando ve gente, no va a hacer nada.

JUAN.— Se pone contento cuando ve mujeres. ¿No te fijaste cómo te miraba las piernas?

TERESA.— Oh.

(Juan trata de acostarse pero vuelve a su posición anterior.)

JUAN.— No hay sitio para los dos aquí.

(Juan se pone de pie. Mira alrededor, fumando.)

JUAN.— No está muy bien amoblado esto.

(Va hasta el fogón y coge la botella que ha quedado encima. La mira con cierta desconfianza y bebe un trago. Se limpia la boca con el dorso de la mano y hace una mueca diciendo:)

JUAN.— Es fuertecito.

(Va hasta la entrada y levanta la tela que sirve de cortina. Mira hacia afuera.)

JUAN.— Como quien tiene un jardín en la puerta de su casa este viejo tiene la selva. Parece. Parece una cabeza llena de pelos verdes. Hay una manta, una parte que sube. Todo verde, no ve otra cosa, como si fuera el agua del mar.

(Vuelve hasta el fogón, toma otro trago y regresa a la entrada después de mirar un instante a la mujer, que parece dormir.)

JUAN.— No hace mucho calor. ¿Por qué dicen que hace tanto calor en la selva? En Lima, en el verano, hace más.

(Regresa, vuelve a beber. Esta vez dos tragos, el segundo largo. Hace un gesto de satisfacción, mira la botella, que ya se está acabando.)

JUAN.— Felizmente que tú eres de la selva. A quién se le iba a ocurrir que ibas a servir para eso. Cuando fui a tu casa ni se me ocurrió. Fui nomás por miedo de ir a mi casa, como si ya me estuvieran esperando. Pero ha sido una buena idea venirse.

(Una pausa.)

JUAN.— Al vuelo se dieron cuenta de que había sido yo. En los periódicos de la tarde del día siguiente ya decía que me buscaban.

(Sonríe, con cierta satisfacción.)

JUAN.— A lo mejor porque me vieron bien la cara o porque el Gordo dijo que me prestó la pistola. A lo mejor encuentran en tu casa la camisa manchada de sangre. Te dije que la quemaras pero te dio miedo. De todas maneras es mejor venirse que quedarse ahí esperando que le agarren a uno. Mañana nos metemos a la selva y ya no nos ven más.

(Vuelve a mirar la selva desde la entrada.)

JUAN.— Tal vez todo es para bien. En la selva está la plata, todo el mundo dice eso y lo que faltan son hombres como yo, hombres para todo. Dicen que hay oro en los ríos. Se agarra la arenita, se lava, y al fondo queda el oro. O se le compra el caucho a los indios y se vende. Para eso nada más hay que ser hombre.

(Bebe el resto de la botella que tiene en la mano y la arroja a un rincón, con alegría.)

JUAN. — Dentro de unos años vuelvo a Lima lleno de plata, lleno de plata. La gran vida. El Gordo seguirá siendo un ratero o ya habrá acabado en la cárcel. Cuando tenga plata nadie se meterá conmigo.

(Es inútil, parece que quiere entusiasmarse pero no lo consigue. Va junto a Teresa y se sienta en el colchón. Una pausa.)

JUAN.— Oye, ¿sabes la cara que puso cuando vio que tenía un revólver?

(Toca el hombro de la mujer y esta se agita y vuelve la cabeza, sin abrir los ojos.)

TERESA.— ¿Ah?

JUAN.— ¿Sabes la cara que puso cuando vio el revólver? Abrió tremendos ojos. Era todo elegante. Estaba sin saco pero con corbata y una camisa blanca. Oye.

(Toca el hombro de Teresa.)

UNMSM

TERESA.— Sí, ya me contaste.

(Teresa se despierta.)

JUAN.— Creo que el pantalón era azul.

TERESA (...).— Seguro era un señor rico.

JUAN.— Claro que era rico. Viviendo en esa casa cómo no iba a ser rico. Pero se puso pálido cuando vio el revólver.

TERESA.— Para qué tiraste.

JUAN.— Antes me dijo: "¿Qué hace usted aquí?". Y me insultó y me dio rabia. Entonces hubieras visto su cara.

TERESA.— Te hubieras ido nomás.

JUAN.— Era más grande que yo, más fuerte. Además me dio rabia. Cuando tiré la primera vez levantó las manos pero no hizo nada y tiré otra vez. Entonces vi la sangre en la camisa y se cayó para atrás. Me parece que se quedó un rato ahí hasta que alguien gritó. Fue como si me despertaran.

TERESA.— No pienses en eso. Ahora descansa.

JUAN.— No tengo sueño. Quién sabe quién era.

TERESA.— En el periódico decía el nombre.

JUAN.— Yo estaba abriendo el escritorio cuando entró. Sobre el escritorio había la foto de una mujer.

TERESA.— Su señora.

JUAN.— Quién sabe. En el periódico había una foto de una mujer llorando pero no era igual.

TERESA.— Ya no te preocupes.

JUAN.— No, pero cómo se habrán enterado de que fui yo y tan rápido.

TERESA.— A lo mejor te vieron.

(Juan enciende otro cigarrillo. Después de un momento toma la botella pero ya está vacía, y la tira a un lado.)

TERESA.— Descansa un poco. En el camión dijiste que ibas a dormir.

JUAN.— No tengo sueño.

TERESA.— Descansa.

(Juan se acuesta en el colchón al lado de Teresa.)

JUAN,— ¿Estás segura de que sabes el camino?

TERESA.— ¿El camino?

JUAN.— Sí pues, para entrar a la selva.

TERESA.— Sí.

JUAN.— Una vez que entremos ya no me pueden agarrar.

TERESA.— No. En la selva no entra la policía. Así entre es fácil escaparse.

JUAN.— ¿Habrá trabajo?

TERESA.— A lo mejor, con los caucheros. A lo mejor todavía quedan algunos de los amigos de mi padre.

JUAN.— A lo mejor, a lo mejor. A lo mejor nos comen las hormigas.

(Se pone de pie otra vez, se pasea por la habitación.)

TERESA.— Tengo hambre.

(Se pone de pie, va junto al fogón y busca entre los trastos.)

TERESA.— No hay nada para comer.

(Juan hace como si no la escuchara, mirando algún periódico pegado en la pared o una mancha de humedad.)

TERESA.— Puedo salir a buscar algo, ¿quieres? Si vamos a irnos rápido, podemos conseguir algo después, pero si vamos a pasar la noche es mejor que salga ahora.

(Una pausa, Juan no contesta.)

TERESA.— ¿Quieres?

JUAN.— No.

TERESA.— ¿Nos vamos a quedar aquí toda la noche?

JUAN.— Déjame tranquilo, ¿quieres? ¿Quieres dejarme en paz un momento?

(Una pausa, Juan está ahora junto a la entrada.)

JUAN.— No se oye nada. No hay ningún ruido.

TERESA (yendo junto a él).— Pero sí. (Escucha un momento.) Los pájaros.

JUAN.— No oigo nada.

TERESA.— Y el viento entre los árboles.

JUAN.— Sí, pero ningún ruido. Ni automóviles, ni bocinas, ni voces.

TERESA.— Cuando estaba chica a veces me quedaba despierta oyendo a los grillos. Mi papá hablaba de Lima. Después, en Lima, una vez se metió un grillo a la casa. Todas las muchachas lo buscaban, para matarlo. La Loca —¿te

acuerdas de la Loca?— lo buscaba medio desnuda con un zapato en la mano. Hasta se metía en los cuartos. La patrona tuvo que gritarla.

JUAN.— ¿Qué pasó?

TERESA.— Lo encontró un cliente y lo mató. (Una pausa.) ¿Por qué?

JUAN.— ¿Por qué qué?

TERESA.— ¿Por qué mataron al grillo?

JUAN.— Qué sé yo. Así se hace. Así es.

(Teresa ha ido junto a él, pero Juan se aleja un poco.)

JUAN.— Si te gustan los animales, te hubieras quedado aquí. (Con ironía.) Claro que aquí no hubieras podido trabajar. Aquí no hay casas.

TERESA.— Juan.

(Se acerca a él e intenta abrazarlo pero Juan se desprende.)

JUAN.— Déjame tranquilo. Quiero tomar algo. Consígueme algo para tomar.

TERESA.— Tú dijiste…

JUAN.— Anda, busca algo, aunque sea esa porquería que tenía el viejo.

TERESA.— Pero tenemos que salir ahora mismo, antes que caiga la tarde. Tú dijiste que seguro ya están viniendo.

JUAN.— Ahora digo que vayas a buscar algo para tomar.

(Teresa lo mira, todavía indecisa.)

JUAN.— Anda.

(Teresa sale. Después de un momento Juan se sienta en el colchón.)

JUAN.—Ya no me agarran.

(Toma el revólver, que está en el saco y lo mira un momento.)

JUAN.— Si quieren, que vengan. Los estoy esperando. El otro también creyó que me iba a gritar. Tenía una casa que olía bien, y el retrato de su mujer sobre el escritorio pero ahí lo dejé con una bala en la barriga.

(Una pausa.)

JUAN.— En la selva se puede ganar plata rápido, todo el mundo dice. Hace falta ser hombre, nada más. Dentro de poco se van a olvidar de mí y podré regresar. O irme, si me da la gana, con plata se puede ir a cualquier parte. Uno a dos años, nada más. A lo mejor menos, si tengo suerte.

(Pone el revólver a un lado y se acuesta. Se oscurecen las luces y cuando la

escena vuelve a iluminarse, muy tenuemente, se oye la voz del señor, vestido elegantemente que grita:)

SEÑOR.— ¿Qué hace usted aquí, pedazo de sinvergüenza? Ahora vas a ver.

(Se acerca a Juan, que está inclinado como en actitud de abrir un cajón. Cuando está más cerca de él, Juan dispara. El señor levanta los brazos, lentamente.)

SEÑOR.— No.

(Juan dispara otra vez, el señor cae sobre él, luego cae al suelo. Se oscurecen las luces un momento y el señor está caído cerca del colchón donde Juan se durmió.)

JUAN.— Para qué me gritaste. Para qué me gritaste.

(Una pausa.)

JUAN.— No te mueras.

(Una pausa.)

JUAN.— Es tu culpa. No me hubieras gritado.

(Las luces se oscurecen otra vez.)

JUAN.— Perdóname, hombre.

(Cuando las luces se iluminan el señor ha desaparecido y Teresa está junto a Juan, tratando de despertarlo.)

TERESA.— Juan. Despiértate.

(Juan se despierta, sobresaltado.)

TERESA.— Estabas gritando.

JUAN.— ¿Qué?

TERESA.— Estabas gritando mientras dormías. Aquí tienes la botella.

(Le tiende una botella y Juan bebe un trago.)

TERESA.— ¿Quieres cenar algo?

JUAN.— No.

TERESA.— Tienes que cenar antes de salir.

JUAN.— Voy a descansar un poco.

TERESA.— Tenemos que salir ahora mismo; si no, hasta mañana.

JUAN.— Entonces salimos mañana.

TERESA.— Pero tú dijiste…

JUAN.— ¿Qué importa? Salimos mañana.

(Bebe otra vez. Teresa se acuesta junto a él. Juan bebe un trago largo en la botella. Teresa le acaricia el cuello.)

JUAN.— Déjame.

(Bebe. Teresa trata de dormir otra vez.)

JUAN.— Estaré solo un tiempo, hasta que se olviden de mí. Todas estas cosas siempre hacen mucho ruido al comienzo pero se olvidan pronto. Con ir por los sitios donde no me conocen se arregla todo.

(Bebe.)

JUAN.— Puedo vivir como cualquier otro. Ir al billar por las tardes. Los domingos puedo ir al fútbol. Todo está en que se olviden de mí. El lío lo hacen los periódicos. Qué se va a ocupar la policía de mandar a alguien hasta aquí.

(Bebe.)

JUAN.— Uno solo pide estar tranquilo. Si consigo un buen trabajo, me quedaré tranquilo. Puedo ir a la playa en verano.

(Bebe. Las luces empiezan a oscurecerse.)

JUAN.— ¿Cómo dijo que se oían los pájaros? Yo no oigo nada. Tengo que hablar solo para oír algún ruido. Podemos quedarnos acá algún tiempo y después regresar, cuando empiecen a olvidarse. Como si no hubiera pasado nada.

(El escenario está a oscuras. Se oye la voz del señor, gritando:)

LA VOZ DEL SEÑOR: ¿Qué hace usted aquí? Ahora vas a ver.

JUAN.— No. No. No.

(Un disparo. La escena vuelve a iluminarse.)

TERESA.— ¿Qué pasa?

JUAN.— Nada, estabas soñando.

TERESA.— No, tú gritaste. Tengo miedo, Juan. Creí que eran ellos.

(Juan toma el revólver.)

JUAN.— ¿Ves esto? Ya pueden venir si quieren, los estoy esperando.

TERESA.— Vámonos, mejor. Todavía hay tiempo. Hace calor, podemos dormir por ahí y mañana llegamos a un pueblo, ya adentro.

JUAN.— Ya no te preocupes. Hasta aquí no van a llegar.

TERESA.— Mejor entrar a la selva de una vez. En el periódico dice que fueron a buscarte a mi casa y ahí saben de dónde soy. Seguro vienen para aquí. Vámonos mejor de una vez.

JUAN.— Mañana.

(Bebe.)

JUAN.— Estoy cansado, ese viaje me puso nervioso. Primera vez que viajaba por la sierra.

(Teresa intenta acariciarlo otra vez pero Juan retira sus manos.)

JUAN.— Mañana veremos.

TERESA.— Tú me dijiste que era buena idea venir, que querías entrar a la selva.

JUAN.— Porque no tenía plata. Si hubiera tenido plata me hubiera quedado en Lima, es fácil esconderse.

TERESA.— Pero…

JUAN.— Déjame trasquilo.

(El viejo aparece en la puerta como queriendo decir algo.)

JUAN.— ¿Y usted, qué quiere? No puede dejarnos en paz ni un momento.

(El viejo está en la puerta, dudando.)

JUAN.— Váyase.

(El viejo se va.)

TERESA.— No le hubieras hablado así.

(Juan bebe.)

JUAN.— Duérmete otra vez. Estoy cansado.

TERESA.— A lo mejor quería decir algo.

JUAN.— Quería su choza, pero yo me quedo con ella.

(Toma otra vez el revólver.)

JUAN.— Que venga otra vez para que veas.

(Bebe.)

JUAN.— Y si no te gusta, te vas. No creas que porque me has traído vas a mandar tú.

TERESA.— No, Juan.

(Una pausa.)

TERESA.— Mañana llegaremos al pueblo de indios en la selva. Puedes comprarles el caucho que dijiste. Ganarás toda la plata que quieras.

(Juan se acuesta al lado de Teresa, que sigue hablando mientras se oscurecen

las luces.)

TERESA.— Yo puedo venir a venderlo, si quieres. Ya vas a ver cómo todo sale bien. Desde mañana mismo puedes comenzar.

(En la oscuridad, Juan contesta.)

JUAN.— Sí, mañana. Ahora déjame tranquilo.

(Cuando la escena empieza a iluminarse hay alguien en la puerta. Entran, uno tras otro, cuatro investigadores. Uno de ellos, el primero, parece el jefe.)

EL JEFE.— Como si no estuviera esperando.

PRIMER INV.— Hay que tener cuidado, debe estar armado.

SEGUNDO INV.— Parece borracho.

EL JEFE.— Sí está borracho.

(Toca a Teresa en el pie.)

TERESA (gritando).— Qué pasa, no hemos hecho nada.

(Se pone de pie pero los investigadores la sujetan. Juan se despierta lentamente. Su mano derecha sale de las mantas con el revólver pero sin apuntar. Uno o dos investigadores sacan sus revólveres.)

EL JEFE (extendiendo la mano).— Dame eso.

(Juan le da el revólver, luego se pone de pie, lentamente. El jefe lo abofetea.)

EL JEFE.— Vamos.

(Los tres investigadores salen, llevando a Teresa que todavía protesta. Después de un momento uno de ellos vuelve a entrar. Juan se pone el saco, en silencio. El investigador que ha entrado dice:)

INV.— Ya está cayendo la noche, jefe. Mejor salir rápido.

(Una pausa.)

INV.— ¿Ha visto cómo se ve la selva desde aquí? Es grande.

(Salen).

Telón.

La gente empezó a llegar desde muy temprano

La gente empezó a llegar desde muy temprano. Todo el barrio, que solía ser silencioso y desierto, se llenó con la presencia ruidosa de los automóviles. Además, una corriente de visitantes venía desde el centro de Barranco, adonde llegan los tranvías y los colectivos de Lima. Al comienzo, quienes habían pasado la noche en la casa, un grupo de amigos y familiares de D. Alfonso, y varios estudiantes, entre los cuales estaba Pablo, formaron algo así como un espontáneo comité de recepción, que estrechaba las manos, recibía los pésames y contestaba a las invitaciones de conversación. Pero pronto el comité quedó disuelto. Los familiares terminaron por quedar en la capilla ardiente, prácticamente cercados por la multitud. Pablo y los otros fueron diezmados. Pronto la casa estuvo llena, como un ómnibus listo para partir, y el motor que la hacía vibrar —pues el rumor creciente de las conversaciones, daba en efecto una impresión de vibración— era la curiosidad. Los visitantes querían ver, querían saber, y cada vez lo disimularon menos. Parecieron enardecerse con la llegada de periodistas y fotógrafos, que disparaban sus flashes en todas partes, incluso por cierto a centímetros del rostro de D. Alfonso, abrían todas las puertas, preguntaban. Al comienzo todos parecían más bien satisfechos. Llegaban por primera vez, la mayoría de ellos, a la alejada casa de Barranco de la que habían oído hablar muchas veces y que hasta ayer había permanecido cerrada para ellos. Al entrar se dirigían, como atraídos por las luces y las flores, hasta el féretro y se inclinaban un momento para mirar a D. Alfonso. Parecían buscar en su rostro algo que no encontraban. Luego recorrían la casa. En ellos parecían luchar dos sentimientos, dos tendencias. De una parte se sentían integrar un día, un acto extraordinario, seguramente histórico, como si los espectadores, oscuros hasta ser imperceptibles en el fondo del teatro, subieran al escenario para tener también su momento de gloria en momentos en que una de las principales figuras hacía su venia y se retiraba. Así pues todos ellos se sentían actores porque se sentían testigos de esta muerte, de esta casa, de tantas cosas ilustres que trataban de retener quizá para

UNMSM

contarlas después ante un auditorio curioso y respetuoso. Pero, por otra parte, lo que los irritaba era precisamente la falta de detalles que recoger. Algunos empezaron a decir muy pronto, en un tono de protesta y casi de resentimiento, que D. Alfonso tenía muchos menos libros de lo que ellos creían, que los cuadros eran feos y los muebles viejos. Pero estas eran solo las razones más superficiales, que disimulaban una desilusión más profunda que no alcanzaba a expresarse; lo cierto es que descubrían, o mejor dicho tenían las pruebas ante ellos pero no querían desçubrir, que la muerte de un gran hombre —así lo llamaban los periódicos— era más bien banal, igual a la de cualquier señor más o menos acomodado. Casi todos se resistían a creerlo y seguían por eso a los periodistas que estaban decididos a encontrar algo de sensacional o a inventarlo. Pablo y los otros estudiantes que habían trabajado en la biblioteca de D. Alfonso fueron cercados e interrogados, pero no fueron capaces de las respuestas que se esperaban de ellos. D. Alfonso se había muerto de un ataque al corazón mientras dormía; probablemente no se había dado cuenta de nada y no había tenido tiempo de pronunciar últimas palabras. No, no había tenido ese día ningún disgusto ni emoción fuerte; era cardiaco desde hacía varios años y alguna vez tenía que ocurrir. Alguien insinuó que, a pesar de su terrible enfermedad, D. Alfonso había seguido trabajando hasta el fin, jugándose la vida para completar su obra. Creyendo ingenuamente que se esperaba de ellos la verdad, los jóvenes se apresuraron a negar también esta versión. D. Alfonso se cuidaba como cualquier cardiaco que ha pasado los setenta años; al igual que todo el mundo, no tenía ganas de morirse pero la idea tampoco parecía desesperarlo: no hablaba de eso. No, no había tenido ningún presentimiento.

Ante una falta de cooperación y de interés tan evidente, los jóvenes fueron abandonados. Consiguieron reunirse, retirarse a una pequeña sala en el fondo de la casa que habían cerrado con llave y que abrieron solo para encerrarse ellos. Todavía faltaba un buen rato para el entierro. Encendieron cigarrillos, se sentaron alrededor de la mesa, revisaron vagamente los libros. Casi no habían hablado entre sí de la muerte de D. Alfonso. No estaban tristes ni siquiera muy sorprendidos. Sin saberlo practicaban la lección que D. Alfonso les había enseñado, desconfiaban de la emoción, y sobre todo de las palabras que casi siempre que pretenden expresarla la falsifican. Además hubiera sido difícil decir qué sentían; quizá, sobre todas las cosas, confianza en D. Alfonso, que sabía siempre lo que hacía. Sí; Pablo había pensado en eso cuando le avisaron y venía a la casa: D. Alfonso debía haberse ido en el momento justo; antes hubiera sido demasiado pronto; después, lo esperaban quizá el agotamiento y

UNMSM

el hastío. Pablo pensaba en D. Alfonso quizá como él gustaba de pensar en sí mismo, como un temperamento clásico que cuenta entre lo que le ha sido dado la buena suerte. No había que preocuparse por él.

Pero si después de un momento y de cambiar algunas frases sin importancia los jóvenes se quedaron callados, no fue por D. Alfonso sino por ellos mismos. En esta misma sala se habían reunido más de una vez y el resultado había sido siempre una de esas obras perfectas que tantas veces fueron creadas en esta casa y de la cual los otros —los que estaban hoy mirando los libros y los cuadros, mirando al viejo extendido en la capilla ardiente y preguntándose qué tenía de excepcional— no tenían noticia: una conversación. El tono, la facilidad, la naturalidad, la riqueza, estaban seguramente en los libros de D. Alfonso; pero una cosa era leer la música en la partitura y otra haber oído el sonido, el instrumento. Ellos mismos habían sido instrumentos y nada los enaltecía más, de nada estaban quizá tan agradecidos. No es que comprendieran solo en ese momento lo que habían perdido. Eso lo habían sabido siempre; la dirección de D. Alfonso en sus reuniones había sido al mismo tiempo tácita e infinitamente presente. ¿Ahora, se dijo Pablo, vamos a estar aquí, mirándonos nada más en silencio? Hablar de la muerte de D. Alfonso, de la multitud que hoy llenaba la casa era seguramente repetir la evidencia, arriesgarse a terminar en frases de discurso; pero no decir nada parecía también demasiado espectacular, como esos minutos interminables de silencio que se guardan en las reuniones públicas y durante los cuales uno acaba por mirar el piso. Uno de ellos, Ramón, empezó a hablar, por fin. Por un instante Pablo se sorprendió; Ramón hablaba de un libro escrito acerca de otro libro, planteaba un problema técnico de ediciones, de cuya solución dependía la lectura de un texto del siglo XVI, que por otra parte no era muy importante. Era un asunto de la especialidad de Ramón, parecía muy lejano de esta mañana, en la que un rumor agitado llegaba hasta ellos de la casa, intranquila por primera vez en muchos años. Ramón parecía en el límite discreto del entusiasmo, el libro que estaba leyendo le interesaba y le hubiera gustado que alguien le aclarara sus dudas. Alguien le hizo una pregunta que replicó un tercero. Empezaron a conversar otra vez y Pablo comprendió, todos comprendieron lo que eso significaba.

Poco más tarde los interrumpió D. Ricardo. Cuando abrió la puerta el ruido llegó hasta ellos más intenso que nunca. Los grupos eran ahora absolutamente compactos y parecía imposible que nadie pudiera hacer el menor movimiento, aunque, increíblemente, algunos conseguían hablar moviendo los brazos en torno suyo.

—Vamos a salir —dijo D. Ricardo. Era el amigo de D. Alfonso, mucho más cercano a él que sus familiares. Cuando él entró todos se pusieron de pie y aceptaron naturalmente su autoridad. Era un hombre de movimientos precisos. Se quitó los anteojos y los limpió mientras hablaba tranquilamente, como si decidiera una de sus operaciones comerciales.

—Quiero que ustedes traten de organizar un poco esto. La gente de la familia está aterrada. Ya los visitantes han roto un par de vidrios en las vitrinas de libros y es mejor salir ahora.

Volvió a ponerse los anteojos.

—Si fuera posible, me gustaría que algunos de ustedes se quedaran en la casa hoy. Supongo que todos quieren ir con nosotros al cementerio pero alguien tiene que quedarse a cargo de la casa.

Miró a su alrededor.

—¿Usted, Raúl; usted, Pablo? De acuerdo.



La primera vez

Desde unos días había quedado decidido: el sábado. Entonces Julio dejó de pensar en eso, que tanto había imaginado, como si la sola decisión lo dejara ya atrás. Pero cuando llegó el día pensó, apenas despierto, hoy, y se dio cuenta de que lo más difícil era hacerlo y haberlo decidido era nada más el primer paso.

Lo habló con Guillermo esa mañana. Regresaron juntos, con los demás muchachos por la calle casi desierta que atravesaba la urbanización. Venían por el medio de la calle, apartándose para dejar pasar los automóviles. Todos fumaban, mojando los cigarrillos con los labios. Sus figuras eran casi todas iguales: largas piernas, cuerpo flaco y recién estirado, el pelo sobre la frente. Andaban balanceando los hombros, escupiendo, pronunciando con sarcasmo obscenidades viriles.

—¿Qué te pasa hoy? —le dijeron—. ¿Estás muerto?

—No me pasa nada.

—¿Vienes a jugar fútbol esta tarde?

—No puedo —dijo Julio—. Tengo que hacer.

El lunes podrían decirlo con toda sencillez y los demás pedirían detalles. Ahora, en medio de los demás, en la mañana fría estaba solo y no sentía ningún deseo. Se separaron como siempre y quedo sólo con Guillermo. Ellos seguían juntos, vivían cerca.

—Sí —dijo Guillermo cuando le preguntó—. De todas mañeras, a las cinco.

Se habían detenido en la esquina.

—¿No es muy temprano?

—Cuando lleguemos allá ya estará oscuro.

Julio casi no pudo comer. Se echó en la cama después de almuerzo y se quedó dormido con la mano sobre los ojos. Lo despertó Guillermo.

—Van a ser las cinco.

Sentado en la cama Julio bostezó, aunque no tenía sueño. Sentía el miedo en el estómago. Fue al cuarto de baño, y quitándose la camisa se lavó la cara y el cuello. Ingresó a su habitación y se puso una corbata, como Guillermo. Se miraron, muy serios, y se rieron a la vez pero sin alegría.

—Vamos —dijo Julio.

Al salir, encontraron a su madre.

—¿Van al cine?

—Sí —dijo Julio—. A Lima. Quizá vuelva un poco tarde.

—Buenas tardes, señora —dijo Guillermo.

Empezaron a caminar hacia el ómnibus. El cielo, el aire estaban grises como con una limpieza triste, la humedad parecía entrar por el cuello, por los puños, tocando la espalda, el pecho, los brazos como una mano mojada.

—¿Tú sabes cómo ir? —preguntó Julio.

—Más o menos. Tenemos que bajarnos en la avenida 28 de Julio y desde ahí ir caminando.

Al comienzo tuvieron que ir a pie en el ómnibus. Después se sentaron, Julio junto a la ventanilla. Guillermo a su lado. Frente a ellos dos muchachas conversaban excitadamente. Una de ellas cruzó las piernas. Julio desvió la vista y miró los árboles de la avenida.

Después de un rato, en alguien que iba más adelante, Julio creyó reconocer a uno de los profesores. ¿Se dará cuenta? ¿Cómo va a darse cuenta? —Hola, muchachos, ¿adónde van? —Al cine. Quizá bajaría con ellos. —¿Adónde van? —A ver a un amigo que vive por aquí.

—Oye —dijo Julio.

—¿Qué? —dijo Guillermo.

Entonces el profesor se puso de pie y no era el profesor.

—Nada.

Miró otra vez por la ventana y trató de no pensar en nada.

Guillermo se había puesto de pie.

—Ya nos pasamos —dijo—. Tendremos que bajar en el Paseo Colón.

Bajaron y fueron a través de un parque, hacia el Paseo de la República.

—Hay mucha luz —dijo Julio.

—Tenemos que caminar bastante —dijo Guillermo—. Pero hay mucha luz,

mejor esperamos acá un rato. Se sentaron en una banca. Guillermo sacó un paquete de cigarrillos y fumaron.

—¿Vas al fútbol mañana?

—No. ¿Tú vas?

—No sé —dijo Julio—. Creo que no.

Acabaron el cigarrillo y encendieron otro casi inmediatamente. Ahora había menos luz. Empezaron a llegar parejas de enamorados que caminaban lentamente, con las manos unidas. Ocuparon todas las bancas.

—¿Tienes miedo? —dijo Guillermo.

—¿Miedo? Estoy un poco nervioso.

—Yo también. Dentro de un rato vamos.

Vieron a un mendigo que se acercaba. Se detenía frente a las parejas sentadas en las bancas y extendía la mano. Llegó junto a ellos. Tenía la barba crecida, vestía harapos, pero no suplicaba. Con la mano extendida esperó, sin siquiera mirarlos, los ojos puestos más allá, en el césped, en los árboles, en la avenida por donde pasaban los automóviles.

—Disculpe —dijo Guillermo—. No tenemos.

Pero el mendigo no se movió, siguió ahí con la mano extendida. Los dos le dieron algo y se alejó en silencio.

—Qué tipo desagradable.

—Es una buena técnica —dijo Julio—. Se para frente a las parejas y no se va hasta que le den algo. No es un mendigo, es un chantajista.

Fumaron otra vez, esperando. El atardecer todavía se mantuvo, indeciso, y el aire se hizo más brillante un momento antes de empezar a oscurecerse. Una pareja pasó ante ellos. Él la rodeaba por la cintura con un brazo. Un poco más allá se detuvieron para besarse.

—Vamos —dijo Julio—. Dejémosles la banca a estos.

Cuando llegaron a la avenida Grau se encendieron las luces de la calle y solo entonces, como atraída por esas luces, vino la noche. Caminaron por la avenida de edificios mediocres e iguales.

—Tengo el cuerpo cortado —dijo Guillermo.

—¿Cómo? —preguntó Julio.

En ese momento pasó un automóvil y Guillermo lo miró disimuladamente, con algo de temor.

UNMSM

—Digo que tengo el cuerpo cortado. Creo que me voy a resfriar. Es el frío.

—Son los nervios —dijo Julio—. Yo también estoy nervioso. Supongo que así le pasará a todo el mundo la primera vez.

—Supongo.

—Tomaremos algo, si quieres.

Entraron a un café, que tenía mesas, de mármol. Julio puso la mano sobre la mesa pero la retiró inmediatamente, asqueado por el tacto pringoso. Les trajeron un líquido oscuro, aguado, que no pudieren beber. Julio encendió un cigarrillo pero le dio náuseas y tuvo que arrojarlo.

Solo entonces pensó que lo que iban a hacer estaba mal. Haría falta coraje para decirle a Guillermo en ese momento: No voy. No porque tenga miedo sino porque creo que está mal. Pero el miedo no lo engañaba, no aceptó sus soluciones fáciles, sus huidas honorables. Bien o mal, había que hacerlo. El coraje hacía falta para eso, no para volverse. Comprendió que haría todo como estaba decidido.

—¿Vamos? —dijo Guillermo.

—Vamos. ¿Está lejos?

—Ya no mucho creo.

Tomaron otra avenida, llegaron a una plaza en cuyo centro un inca levantaba el brazo sobre un pedestal.

—El inca señala para otro lado —dijo Guillermo.

Se rieron.

Siguieron todavía, caminaron las cuadras que faltaban. En la esquina de la calle se detuvieron, mirando en silencio. La calle era estrecha y oscura, toda la luz parecía venir de las ventanas abiertas donde esperaban las mujeres, y no se veía la cara de quienes la llenaban, caminando en un extraño silencio que interrumpía a veces algún grito, alguna carcajada.

—Bueno —dijo Guillermo—. Nos encontramos en esta esquina.

—Está bien —dijo Julio—. En esta esquina.

Entraron en la calle, confundiéndose con la gente que los separó inmediatamente.

PASEO

1

El camino era estrecho y pedregoso, al lado del cerro y sobre el mar; todos ellos, de la ciudad, medían la distancia entre una roca y otra y saltaban cuidadosamente, alegrándose del pequeño riesgo. Por momentos se divisaba toda la bahía, una enorme lámina deslumbrante y, a lo lejos, cerca del balneario, los tranquilos veleros. Se detenían entonces para [xxxxxx] y los hombres dejaban un [xxxxxxx] la carga de alimentos que habían dividido entre ellos. Por fin, después de divisar desde lo alto dos o tres playas que rechazaron, el camino se hizo difícil y bajaron, hundiendo las piernas hasta las rodillas en la arena [xxxxxx] doblando la cintura en equilibrio. Clavaron el tallo de la sombrilla en el centro de la playa. Las muchachas fueron hasta un extremo, se escondieron un momento detrás de unas rocas y aparecieron, ya vestidas para el baño. Las miraron: los cuerpos delgados y apenas enrojecidos o morenos por el reciente verano. Entonces caminaron ellos hasta las rocas.

—Después —propuso Juan mientras se desvestía— nos metemos nadando.

—Nado muy mal —dijo el gordo—. Me canso pronto.

—¿Y tú? —preguntó Juan.

—No, viejo —dijo Arturo—. Nado muy mal.

—¿Para qué hemos venido? —dijo Juan—. Lo mejor es meterse nadando. ¿Le tienen miedo al mar?

—Mucho —dijo el gordo—. Un miedo bárbaro.

—Lo mejor es la arena —dijo Arturo—. Dormir en la arena.

Regresaron donde las muchachas hundiendo los pies en el agua para evitar la arena quemante. Corrieron hasta la sombrilla y se dejaron caer. Miraron a las muchachas, sentadas, con el talle erguido, extendiendo los brazos y humedeciéndoselos con aceites. Arturo cerró los ojos y trató de pensar nada más que en su cuerpo, ardido por la arena y el sol, cuyo resplandor rojo le llegaba a través de los párpados. Estuvo así escuchando los golpes del mar, sus lejanos sonidos. Alguien le arrojó arena y a una voz corrieron hacia el mar: entraron gritando, pateando el agua. Todos se hundieron debajo de la primera ola.

2

Arturo sintió en el sueño algo que le tocaba el costado, insistiendo. Se decidió a abrir los ojos y vio al gordo de pie junto a él: su cuerpo se levantaba contra el cielo, vio su cabeza de pelos en desorden y la cara preocupada. "Ha pasado algo", pensó.

—¿Qué ha pasado? —dijo.

—Es Juan. Se metió nadando y no aparece.

Entonces se ha ahogado, pensó rápidamente para que no fuera verdad. Quiso decir algo obsceno pero al sentarse vio a las muchachas sentadas cerca de él, esperando.

—Se metió nadando y no aparece —repitió el gordo—. Nos olvidamos de él. No se puede haber ido porque aquí está su ropa.

Miró la ropa, tirada sobre la arena: las medias embutidas en los zapatos, unos pantalones azules enrollados y adentro una camisa. Se puso de pie, tenía que decir algo y esto lo hacía sentirse un poco ridículo.

—Habrá pasado alguna lancha —dijo.

—No —le contestaron—. Nos hubiéramos dado cuenta.

—Nada muy bien. No hay que preocuparse.

Se miraron con seriedad.

—Debe ser una broma —dijo una chica.

—Subamos un poco al cerro —dijo Arturo—. De allí podremos verlo.

—Vamos —dijo el gordo.

Los dos querían alejarse un momento. La responsabilidad frente a las muchachas puede ser desagradable si uno mismo tiene miedo. Empezaron a caminar. Cecilia los miró: también ella tenía miedo. Entonces él, tocándole el brazo, quiso animarla:

—No te preocupes, Cecilia —dijo—. Nada muy bien.

Se alejaron y mientras llegaban al cerro, habló entre dientes, mirando al suelo como si no quisiera ser escuchado:

—No nada bien. No tiene resistencia.

—Se habrá ido a otra playa —dijo el gordo.

Subían lentamente, hundiéndose otra vez en la arena que se desprendía del cerro. Arturo sintió un viento frío en la espalda. Había menos sol, pronto oscurecería, debía ponerse la camisa. Trató de seguir pensando en esto pero por fin se detuvo y se dio vuelta para mirar al mar. "¿Para qué hemos subido?", se preguntó. "No lo vamos a ver debajo del agua."

El mar era una extensión luminosa; el sonido, el olor, el fresco, llegaban hasta ellos y cerca del horizonte aparecían las primeras sombras. Arturo miró a las muchachas en la playa, inclinadas sobre las canastas en que habían traído las provisiones, preparándose para el regreso. Había sido un buen paseo: llegar hasta aquí, el juego, después el almuerzo sintiendo crujir los granos de arena en la comida con un ruidito áspero. Miró otra vez el mar, las olas levantándose suavemente, corriendo bajo la piel del mar como músculos. Trató de imaginarse la cabeza de Juan. Sería un punto en el agua, o quizá podría ver sus hombros, sus brazos moviéndose para nadar. Parecía imposible que hubiera podido llegar hasta otra playa. Demasiada distancia para un mal nadador.

—¿Hay otra playa a la izquierda? —preguntó.

—No —dijo el gordo—. Pero hay una por donde hemos venido.

Demasiada distancia para un mal nadador. Si uno se cansaba, había que volver hasta la playa, porque a los lados la costa entraba al mar con dos altas paredes de roca. Cerca de las rocas habría remolinos. Demasiada distancia: cuando uno empieza a cansarse no puede ni levantar los brazos, el cuerpo se hace pesadísimo.

—Debe estar en la otra playa —dijo el gordo—. Se habrá cansado y no puede regresar.

—Sí —dijo Arturo—. Eso debe haber sido. Ojalá esté en la otra playa.

El gordo parecía hablar consigo mismo, mirando atentamente el mar con los ojos entrecerrados.

—Vamos —dijo Arturo.

Bajaron corriendo, dejándose llevar por el impulso del cuerpo en la pendiente y llegaron casi sin aliento. Los otros muchachos, que no eran amigos de Juan y que habían seguido nadando, parecían ahora preocupados.

—No podemos irnos sin esperar a Juan —dijo Cecilia.

—Debe estar en la otra playa, en la de al lado —dijo el gordo—. Se habrá cansado y no puede regresar.

UNMSM

Todavía discutieron. Alguien creía haberlo visto entrar nadando, poco después del almuerzo.

—Se hace tarde —dijo la muchacha de pelo amarillo.

—No podemos dejar a Juan —dijo Cecilia.

—Debe estar en la otra playa —dijeron—. Le llevaremos su ropa.

—Está en la otra playa —dijo la muchacha de pelo amarillo—. Vamos, porque se hace tarde.

Se vistieron rápidamente, recogieron las cosas y emprendieron el regreso. Fue fastidioso subir el cerro, con la arena abultando los zapatos. Sentían la piel todavía afiebrada por el calor del día, pero ya la tarde levantaba sutiles remolinos de arena con el viento que, si uno se esforzaba, podía oír silbar más arriba, en la cima del cerro.

Llegaron sin hablar a la otra playa y Juan no estaba. Arturo pensó que debían llamar su nombre unas cuantas veces, aunque no estuviera. Se sentaron silenciosos mirando la playa desierta, el mar. Dándose vuelta, Arturo miró a los demás: todos estaban pensando lo mismo, menos la muchacha de pelo amarillo que pensaba seguramente: se hace tarde. Arturo recogió un poco de arena en la mano, cerró el puño y la retuvo un momento como una cosa compacta y agradable; estiró la mano y la arena cayó de entre sus dedos finamente, casi como un líquido. Cuando acabó de caer, Arturo se puso de pie con decisión —ya su gesto enérgico animaba a los demás— y dijo:

—Juan habrá regresado caminando hasta Ancón. Allá nos estará esperando.

Nadie creyó esto, pero se pusieron de pie y empezaron a caminar haciendo el paso más ligero, como con esperanza.

SEIS POEMAS / Magdalena Chocano

acá
pues
se viene
a alcanzar
la mayor resistencia
teórica
frente a eso
que se hunde o se manifiesta
en la superficie de sus trazos
se sabe de aparatos
ultrasensibles
que una vez calibrado
el entorno
se autodestruyen
con toda una belleza
acumulada de datos
sobre las nubes tormentosas de Júpiter
que son ocres y rojizas
y precisan diez veces más oxígeno

***

clasifican los remanentes de un sistema
marcan aspas en las casillas
tabulaciones de larguísimo plazo

el análisis es brillante
aunque un poco indescifrable
la prueba de un paisaje ruiniforme
que encuadra esta vida conocida
que al cabo de un tiempo
resultará desconocida

esa imagen puede golpearnos

UNMSM

en cierto momento con su filo
oxidado y romo
tensarnos y ponernos contra la pared
cotejarnos de hito en hito
a contraluz

***

de estrato en estrato (asocial)
decadente
el retorno de lo análogo:
años de aclimatación perdidos o ganados
una teoría del tiempo ya no alcanza
sobre las superficies imbailables
en que rumbea un ahora tenebroso

borrón y más borrones
tijeras trajes
un vibrar de carrizos
anegados

factores que fluctúan
reflejan
entidades de accionar vertical

abrupta la bruna calcinación de los sentidos

qué desgano a la hora del motín

***

debían amarrarse al crepúsculo
asegurarse bajo su fuelle dorado
ebrios de esa belleza trillada por siglos
si bien abrumadora
obviar las líneas borradoras de horizontes
origen de todos los desatinos
esto no ha sido así
demasiadas vacilaciones

UNMSM

embrollos varios
muchos se han endeudado
los más se han aburrido
alguna traición que otra
un mar renuente
se les ausenta
incluso en el verano

***

el vacío es energía
que se acerca
cuando parece que se aleja
del ruedo
la fuga masiva de partículas
deja
una presencia
más aguda
más decantada
que va raspando de costado
y levanta
una gran polvareda
que
nos asombra
porque
es la teoría
del todo
que
nos explica
lo que
somos
o
seremos
cuando
salgamos
a dar esa vuelta
para verla
venir
así
como si
tal cosa

cerrada
enjuta
pudiese
desintegrarla
a una//
tanto

***

viene la sombra con su desamor
y no es exactamente odio
lo que nos obsequia
sino filosofemas otrora
capaces de taladrar
bloques de plomo de años luz
de espesor
una educación
excelente
nos impide
mentarle la
madre
(no la tiene)
toda una vida industrial
complicándose en ciudades
[sin industria

muy razonable es uno
ante las camarillas

se retiene
una membrana
de sigilo
para nutrir
oscuridades:
un festín
en campos
de amapola
le temblamos
a la lamentable

UNMSM

trajeada
de sutilezas

nos pulsea

pero no nos vamos
a desmayar como una mujer

cada treta
estrecha más el cerco
de lo inteligible
el más acá nos evade lento, lento
se entrevera
la secuencia
se deshoja



RE-VISIÓN DE DOS GRANDES DE LA FOTOGRAFÍA CUSQUEÑA.

El caso de Juan Manuel Figueroa Aznar y su relación con Martín Chambi

/ José Carlos Huayhuaca

Fotógrafo, pintor y político, Juan Manuel Figueroa Aznar (Áncash, 1878-1951) fue, a lo largo de su carrera desarrollada en el Cusco, un hombre exitoso en lo personal y lo profesional —al menos en los primeros tramos de su vida en esta ciudad. Así lo testimonian diversas investigaciones acerca de cómo la prensa local de la época daba cuenta de sus actividades. Fue más exitoso aún que su contemporáneo Martín Chambi, con quien estuvo vinculado de diversas maneras[1]. Sin embargo, mientras la obra de Chambi creció tras su muerte de modo exponencial en prestigio, en todo el mundo, la de Figueroa Aznar fue relegada al olvido, incluso en el Perú, durante al menos cuatro décadas.

Lo irónico es que, al llegar Chambi al Cusco en 1920 como uno más de los muchos que fueron atraídos por el entonces poderoso imán de la ciudad, quien lo acogió fue Figueroa Aznar, en su muy bien establecido estudio fotográfico[2], del cual este lo hizo socio poco después. Qué sucedió para que, no obstante haber poseído ambos una comparable habilidad profesional, divergieran tanto sus carreras en lo sucesivo es una pregunta que merece responderse, aunque sea de modo tentativo.

Muy gradualmente se le viene redescubriendo desde mediados de los años

1 Cfr. mi texto "La Escuela del Cusco de Fotografía", *Visiones de Machu Picchu: 100 años de fotografía en blanco y negro.* Ediciones Javier Silva, Lima, 2011.

2 Estudio que originalmente fue del entonces acreditado y ya veterano fotógrafo Miguel Chani, quien se lo traspasó a Figueroa Aznar en 1919 (según testimonio de Luis Figueroa Yábar, en su artículo "Estudio de Arte Figueroa Aznar").

90[3], y ahora se lo cita como el miembro más notorio de la llamada Escuela del Cusco, luego de Chambi. Pero los estudios acerca de él aún son preliminares[4]. Ello se debe, principalmente, a dos factores: el estado de dispersión en que todavía se hallan las fotografías de Figueroa Aznar, en el mejor de los casos, y en el peor, la pérdida y aun destrucción de gran parte de ellas; y la carencia (suya, de su familia o de terceros) de un proyecto temprano por preservar su legado —lo que sí hubo en el caso de Chambi.

SIMPATÍAS Y DIFERENCIAS

En efecto, mientras que Chambi, hombre disciplinado y prudente, atesoró sus fotos (e incluso fotos ajenas, según versión de Luis Figueroa Yábar), Figueroa Aznar, cuya fama de bohemio le acompañó toda su vida, fue muy descuidado con las suyas (acaso por considerar su obra pictórica como lo verdaderamente valioso). El historiador del Cusco José Tamayo Herrera tiene una curiosa explicación: Chambi, como buen q'olla (provenía de Carabaya, Puno), sabía "guardar pan para mayo"; Figueroa, como buen bohemio al estilo de los cusqueños del siglo XX (aunque fuera de Áncash), tendía a los disfrutes del presente, en un peculiar entendimiento del *carpe diem* horaciano.

El hecho es que, junto con Miguel Chani y José Gabriel González, con quienes se asoció tras su llegada al Cusco en 1904, fue uno de los primeros fotógrafos profesionales de la ciudad. Como ellos, y como los demás fotógrafos de la mencionada "escuela cusqueña de fotografía", Figueroa Aznar hizo vistas de la distintiva arquitectura cusqueña y de sus monumentos arqueológicos, así como retratos de individuos y grupos, tanto en su estudio como en exteriores, entre otros géneros. En todos evidencia una capacidad técnica indiscutible; pero sobre todo evidencia un gusto más refinado (o quizá sea mejor decir,

3 Por ejemplo, "Figueroa Aznar and the Cusco Indigenistas", de Deborah Poole (*Representations*, Spring, 1992) y "Otro gran fotógrafo cusqueño", de Patricia Marín (*La República*, 28 de marzo de 1993). A propósito, Poole tuvo acceso a las fotos conservadas por la familia de Figueroa Aznar, en las que basó su trabajo, gracias a la mediación de la mencionada periodista Patricia Marín (el episodio está narrado en su revista electrónica *Valicha*: https://bit.ly/2tu66yr, 2012).

4 Aunque sendos pasos adelante los dieron la publicación del libro *Manuel Figueroa Aznar, fotografías* (editado por Fortunata Barrios, con un texto de Ricardo Wiesse, Lima, 2010) y la exposición *Juan Manuel Figueroa Aznar (1878-1951). Esplendor y ocaso del Cusco señorial*, en el Museo de Arte Italiano, en mayo de 2012, curado por Gustavo Buntinx.

más "elaborado") que el de aquellos. Por ejemplo, en una mayoría de casos, la gente que retrata no solo posa, en el sencillo sentido de consentir mostrarse a sí misma ante su lente, sino asume determinada postura o actitud expresivas, sin duda a instancias de él. En cuanto a la iluminación, tampoco parece contentarse con que esta sea natural (o que lo parezca), sino en ocasiones tiende a la composición de atmósferas connotativas. Solo en el encuadre y el ángulo tiende a ser casi tan convencional como los demás (Chambi incluido), aunque es menos tieso que ellos respecto a la frontalidad y la simetría "renacentistas" que los caracterizaban.

Observando sus retratos-de-grupo, también se puede deducir que Figueroa Aznar logró incorporarse con plenitud a la burguesía cusqueña, ya que esta, de modo notorio, figura en buena parte de ellos[5]. Además de su innata extroversión, el trampolín fue su matrimonio con una dama proveniente de una familia socialmente prestigiosa. He tenido ocasión de conversar con ancianos pertenecientes a esa capa, que lo conocieron y según los cuales no lo llamaban, como lo hacían con Chambi, en tanto profesional al que se encarga una comisión, sino como al pariente o amigo que, siendo miembro del grupo, sucedía que era un óptimo fotógrafo.

Pero es en el subgénero del autorretrato donde resalta lo más peculiar de este artista. Podríamos desconocer sus datos biográficos (fue, además de pintor y político, escultor, escenógrafo, actor y alguna vez director de teatro, cantante y hasta guitarrista), pero al ver las fotos de la categoría mencionada se capta de inmediato una clara vena teatral, ya que en ellas prácticamente actúa: de cura, de trovador, de mesero de bar, de enamorado que se embriaga por despecho, de "pintor en su atelier" —es decir, de sí mismo. También, como ya lo di a entender, hace "actuar" a muchos de sus retratados, inclusive al campesino que aparece en la foto denominada a veces "Tipo indígena" y otras "Indio q'ero tocando quena". En ella, un joven indio figura delante de un telón de tal modo que más parece un actor ataviado de tal, que uno verídico. Existen otras dos fotos denominadas "Comuneros de Acomayo", tomadas in situ; pero basta examinarlas bien para darse cuenta de que el grupo de diez supuestos indígenas que ellas muestran (con variantes en la disposición y posturas) está compuesto en realidad por dos subconjuntos. En primer término, hay cuatro mujeres y un hombre adultos, más una pareja de niños, que, bien vistos, son hacendados o mistis de la ciudad (posiblemente miembros de alguna familia prominente) disfrazados de campesinos; en segundo término, hay tres autén-

5 Hay uno, correspondiente a la familia Marmanillo y tomada en la cancha de su hacienda (cfr. el citado libro de Barrios y Wiesse), que es una obra maestra.

UNMSM

ticos comuneros, casi ocultos por los anteriores. Comparar esos retratos —el primero de estudio, los otros tomados probablemente en una quebrada (o un lecho de río seco) de Acomayo— con los equivalentes de Chambi —"Indio gigante", "Campesina de Q'eromarca y su hijo", "Músicos del Cusco", "Indio de Tinta y su órgano", etcétera— es comparar lo impostado con lo auténtico, lo teatral con lo documental.

Decir lo cual no debe sonar a reproche. Simplemente señalo rasgos que distinguen el trabajo de Figueroa, y me valgo de Chambi porque la comparación arroja alguna luz sobre ambos. En efecto, los retratos que Chambi hacía, y en particular sus autorretratos —con una notoria excepción— son directos, en tanto que los correspondientes de Figueroa Aznar, aunque se presenten como directos, dan la impresión de ser otras tantas "representaciones", respecto a lo cual, cabe aquí hacer una curiosa observación.

ESTILOS CONTRAPUESTOS

Cuando publiqué mi libro sobre Chambi[6], en 1991, sabía muy poco de Figueroa Aznar y nada de sus enmarañadas relaciones con aquel. Ya sé que la falta de información, por justificada que esté, no es ninguna virtud; pero al menos los ojos no me engañaron. En efecto, en dicho libro hay dos secciones —tituladas "Los 'caprichos' barrocos de Martín Chambi" y "Otras debilidades"— donde hablo de las "fotos anti-chambianas de Chambi" y llego a decir:

> Hay en su obra una vertiente en cierto modo secreta, o por lo menos marginal... [donde ocurre] un desplazamiento a una línea estética diferente de la suya habitual [...] fotos donde las personas importan como "personajes" [...] Así, Chambi, el fotógrafo funcional cuya estrategia estilística parecía corresponder a lo que Susan Sontag llama "primer estadio de la cultura de la cámara", se revela de pronto capaz de un refinado esteticismo...

Son varias páginas en las que me refiero a los retratos de niñas de la burguesía y al famoso autorretrato de 1923, titulado "Autorretrato con negativo" —además de otras imágenes. En relación con los primeros, ahí señalo que Chambi sorpresivamente

> ... se desata en toques de claroscuro, en estudios de posturas del cuerpo, de posición de los brazos, en ensayos de foco suave. El fotógrafo, habi-

6 *Martín Chambi, fotógrafo*, Instituto Francés de Estudios Andinos, Lima, 1991.

tualmente imperturbable, se entusiasma de pronto y se vuelve escultor, pintor, director de escena. Las esencias dejan de importarle; ahora se complace con las apariencias.

Observaciones todas que son obviamente válidas para referirse a la obra de Figueroa; no a la de Chambi. (Postergo por unas líneas la referencia al "Autorretrato").

Siete años después, publiqué un análisis sobre la fotografía entonces conocida como "El gigante de Paruro con Víctor Mendívil"[7] (o "Dos gigantes cusqueños", o "Indio gigante y petimetre" —a lo largo de los años, los apelativos varían: hoy se le conoce como "Juan de Dios Sihuana y Víctor Mendívil"). En dicho examen destaco la complejidad semiótica y la naturaleza teatral de su puesta en escena, aunque sin poner en cuestión la autoría de Chambi —lo cual resultaba coherente con mi mencionada ignorancia de la obra de Figueroa Aznar, entonces. Tras conocerla y estudiarla, ya en el año 2012 llamé la atención (aunque solo en una nota a pie de página)[8] sobre la discrepancia estilística entre estas fotografías y el resto de la obra de Chambi. Ahora creo que es indispensable retomar las ideas allí planteadas a la luz de lo que se viene conociendo del trabajo conjunto que alguna vez hicieron Chambi y Figueroa Aznar. Al menos en relación con estos dos aspectos: validar la autoría de algunas de las más conocidas fotos que se atribuyen a Chambi (en particular las de "Sihuana y Mendívil", el "Autorretrato de 1923" y "La boda Gadea"), y hacerlo no solo mediante el rastreo de datos, sino a través de lo que se conoce como *connoisseurship* y el análisis del estilo. Vayamos por partes.

EL TESTIMONIO DE LUIS FIGUEROA YÁBAR

El aspecto más controversial es lo sostenido con vehemencia por el cineasta Luis Figueroa Yábar (hijo de Figueroa Aznar), sobre todo en los años finales de su vida, cuando ya se había retirado de sus actividades cinematográficas y quiso volcarse —¡ay, demasiado tarde!— a la reivindicación de la obra de su padre. Al respecto, afirmaba poseer datos que los demás no conocían o no tomaban en cuenta. Como, por ejemplo, que Figueroa Aznar, al dejarle a

7 En la revista "Somos" de *El Comercio*, en 1998, y recogido en mi libro *Hombres de la frontera. Ensayos sobre cine, literatura y fotografía*, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 2001.

8 Ver el artículo "Juan Manuel Figueroa Aznar", en el citado libro *Visiones de Machu Picchu: 100 años de fotografía en blanco y negro.*

Chambi su estudio fotográfico de la calle Marqués 67, en 1923, también le dejó numerosos negativos propios, así como de Miguel Chani, que había sido el propietario original. Tales negativos se fueron entremezclando con los de Chambi, sin que mediara ninguna mala intención de parte de este. Cuando muchas décadas después, Edward Ranney y Víctor Chambi pusieron orden en el archivo de Martín, incluyeron inocentemente como suyas muchas fotos que en realidad eran de Figueroa Aznar y Chani, quienes, dicho sea de paso, habían sido los iniciadores del negocio de la fotografía-postal en la ciudad.

He aquí algunos fragmentos del escrito de Luis Figueroa Yábar titulado "Estudio de Arte Figueroa Aznar"[9]:

> [El traspaso, por parte de Figueroa Aznar a Chambi, del Estudio de la calle Marqués] se realizó con todas las placas de vidrio negativas de los retratos realizados durante los cinco años de trabajo de Figueroa Aznar, esto para que Chambi continuara atendiendo a la clientela establecida, así como a la demanda de copias y de postales para el turismo, incluidas las vistas numeradas de Miguel Chani, que recibiera [mi padre] como parte del traspaso de 1919... Martín Chambi sabía que el archivo de placas de vidrio negativas que recibió en el traspaso no eran de su autoría. Él era una persona muy honesta y nunca se atribuyó la autoría de fotos que no fueran suyas. Aunque podía vender las copias y recibir pedidos de las familias notables de la ciudad, [que eran antiguos clientes del Estudio]...

Añade que, en 1975, Víctor Chambi y Edward Ranney, al realizar el primer inventario del Archivo de Martín, contabilizaron 15 mil placas negativas de diferentes formatos. Pero que, a lo largo de la década de 1980,

> la señorita Julia Chambi incrementa el archivo de su padre comprando placas a personas, familias y anticuarios de la ciudad. Y en 1992, con motivo de una exposición de Chambi en París, declara que el archivo contiene más de 30 mil placas...

Y así, el archivo fue creciendo, continúa Luis Figueroa, haciendo notar que, en 1992, Michele Penhall, estudiosa de la fotografía cusqueña, en ocasión de una conferencia en el Foto-Fest de Houston, Texas, habló

> sobre cómo se hacían los traspasos de un estudio a otro, [señalando] que

9 Escrito que no sé si fue publicado en algún medio, pero que el autor repartía personalmente a quienes consideraba interesados en la obra de su padre. A mí me lo dio entre 2007-2008, pero solo lo leí (¡mea culpa!) varios años después.

> "El archivo Chambi es [en realidad] una colección"... Por ello, los estudiosos peruanos y extranjeros de la fotografía cusqueña del siglo XX tienen el siguiente reto: establecer el ADN de las placas del Archivo Colección Martín Chambi.

Declaraciones que deben ser tomadas *cum grano salis*, a la vez que consideradas con la mayor seriedad. Sobre todo en relación con el segundo aspecto del problema —la cuestión del estilo—, que fue el subrayado por mí en el libro de 1991.

PREGUNTAS INCÓMODAS

A estas alturas, resulta natural interrogarse si, además de las fotos de niñas ya mencionadas (cuyo estilo me había parecido tan "anti-chambiano"[10]), el famoso autorretrato de Chambi conocido como "Autorretrato con negativo", que data de 1923, no fue en realidad concebido y tomado por Figueroa Aznar. Esta es una parte de las observaciones que le dedico en mi libro *Martín Chambi, fotógrafo* (cfr. nota 6):

> [En este autorretrato] se ve al joven Chambi, vestido con la elegancia de un dandy, contemplando un negativo indiscernible... que hoy sabemos que es su propio autorretrato [tomado el año anterior]... [En lugar del consabido estilo clásico, un estilo barroco:] en lugar de la uniforme claridad del día, un juego de delicadas luces y sombras mullidas; en lugar de la pose franca, una finga postura 'natural'; en lugar de la crasa nitidez general, zonas de foco tajante envueltas en otras de ambigüedad deliberada; en lugar de la simple frontalidad, un amago de planteo transversal; en lugar de una escena transparente, con todos sus elementos claros e identificables, una escena engañosa, diáfana solo en apariencia, pero en verdad críptica, cuya clave —el indiscernible negativo mencionado— hay que descubrir, y que es una sorpresa; en lugar de una situación natural, una puesta en escena (el personaje de la foto —es decir, Chambi— finge no advertir que está siendo retratado y se ocupa en examinar un negativo); en lugar de un retrato 'documental', un retrato de fantasía, una ficción.

Es ostensible la discrepancia de estos rasgos de los habituales de Chambi.

10 Fotos que, significativamente, no figuran en absoluto en el libro más completo publicado, hasta hoy, sobre el fotógrafo: *Chambi*, Natalia Majluf y Edward Ranney, eds., MALI, Lima, 2015. Sin embargo, ellas me fueron provistas a finales de los 80 por Julia Chambi como si fueran de Martín.

Lo mismo en relación con el retrato de estudio "El gigante de Paruro con Víctor Mendívil", de 1925. Lo digo en cuanto el primero parece obedecer a la estética de "segundo grado" (término con que los semiólogos se refieren a la representación de una representación), y el segundo a la teatralidad, ambas propias de Figueroa Aznar, antes que a la estética directa, natural, optada por Chambi a lo largo de su práctica fotográfica. Los rasgos distintivos de estas fotos parecen corresponder a los procedimientos del ancashino antes que a los del puneño. Además, de qué otra manera se puede entender el hecho de que Chambi nunca volviera a tomar fotos así de barrocas o de "actuadas", sino más bien prosiguiera con sus hábitos de documentalista en el estilo clásico.

Un cuestionamiento análogo cabe hacer también a propósito de "La Boda Gadea", de 1926. Se trata de una foto de matrimonio, en que los novios y su cortejo nupcial, acaso disponiéndose a ir a la iglesia o habiendo regresado de ella, posan para el fotógrafo en el interior de una casa. Hasta ahí, podría lucir como un registro más de los típicos eventos sociales que Chambi cubría. Pero sucede que los personajes están extrañamente enmarcados por una tiniebla, la cual, al no ser un efecto de iluminación, ¿lo es de laboratorio? De cualquier modo, la imagen, de ser una común foto de casamiento —género prosaico, si los hay—, se transforma en una especie de fantasmagoría gótica. Por tal razón, la califiqué, en *Martín Chambi, fotógrafo*, como un *capriccio* de Chambi, empleando el término en uno de los sentidos que se le da en la historia de la pintura: ejercicios marginales, anómalos y algo enigmáticos, en la obra de pintores que por lo común practicaban los géneros pictóricos establecidos por su sociedad. ¿Hubo dos personalidades fotográficas en Chambi, una pública, caracterizada por los procedimientos clásicos, y otra privada, en que se permitía fugas visuales a lo imaginativo y lo barroco, como yo lo supuse entonces? ¿O simplemente se trata de la mano de otro? Después de todo, el pintor acostumbrado al toque efectista fue Figueroa Aznar; el fantasioso y el travieso fue él. La estética de Chambi, en cambio, dejaba expresarse a las cosas por sí mismas, interviniendo lo menos posible. Su trabajo nunca se caracterizó por la imaginación visual, ni la necesitaba para ser un óptimo fotógrafo (como no la necesitaron Belloq, ni Mike Disfarmer, entre otros). Replanteada así la cuestión, acaso no haya más misterio; los *capricci* a los que me había referido, más bien lo serían de Juan Manuel Figueroa Aznar (aunque en su caso, los "caprichos" fueran más la regla que la anomalía).

UNA CUESTIÓN DE FONDO

Es que la mentalidad de las personas no es algo susceptible de ponerse y sacarse, como si fuera una careta; es algo inherente y, por lo común, estable, consistente en una disposición psíquica, en ciertas maneras de pensar y efectuar, y de hablar y de mirar —y también en un estilo, si se es un artista o un artesano. La mentalidad de Figueroa Aznar lo predisponía al "arte", a teatralizar las cosas o a decorarlas; la de Chambi lo llevaba a la trasparencia del documento.

Y que, al pasar de los años, surjan problemas de atribución, no debería sorprender a nadie; ha sucedido centenares de veces en la historia del arte. En particular en los oficios donde el negocio, no la autoría, era lo esencial, como sucedió —ejemplo eminente— en la Inglaterra isabelina en la segunda mitad del siglo XVI, en el ámbito del teatro; o en la primera mitad del siglo XX, en el Cusco, en el ámbito de la fotografía —la que, digámoslo con claridad, entonces no era considerada, al menos por los clientes, como un arte sino como una artesanía[11], o un servicio análogo al del músico de baile. Así, en el mencionado teatro isabelino, las obras (fuesen de Shakespeare, de Marlowe, etcétera) no pertenecían al autor sino a la compañía teatral; y en la fotografía cusqueña, las fotos pertenecían menos al fotógrafo que al estudio fotográfico.

Intentar poner estas cosas en su lugar no implica en absoluto desmerecer la fotografía ni la persona de Chambi. Yo mismo he llegado a escribir, recientemente, que "Chambi es el campeón de la fotografía latinoamericana"[12]; pero con razones que no tienen nada que ver con la dudosa creatividad multiforme que se le atribuye, ni con un inexistente punto de vista crítico, ni con que haya sido un artista de avanzada, poseedor de cierto nivel de cultura letrada y hasta política. Que se codeara con ese tipo de gente es otra cosa. Aparte de su competencia profesional, dos cualidades caracterizaron su personalidad y contribuyeron al éxito de su carrera. Primero, su proverbial don de gentes; segundo, algo propio de los fotógrafos hábiles y de los buenos futbolistas: un

11 Equivalente en cierto grado a la justamente apreciada platería tradicional cusqueña, cuyas joyas y ornamentos circulaban sin que se supiera quiénes los habían hecho (a tal grado que diversos visitantes limeños y extranjeros, asentados pasajeramente en el Cusco en los renovadores años 60 y 70, usufructuaron sus modelos haciéndolos pasar por suyos, cuando instalaron sus respectivos negocios en Lima, años después de su paso por la antigua capital de los incas). Una excepción a este anonimato fue el gran Gregorio Cachi, el Chambi de la platería cusqueña (cfr. Patricia Marín, *Gregorio Cachi - Valicha*).

12 Cfr. "Martín Chambi: Una reinterpretación", *Hueso Húmero*, N° 58.

gran sentido de la ubicación —que en el caso de Martín se extendía a la vida social: saber con quiénes alternar y dónde estar, para ver mejor y/o para que lo vean mejor. Después de todo, él era, básicamente, un fotógrafo comercial con un agudo e innato sentido del *marketing*, entrenado para realizar los encargos que su amplia clientela le solicitaba. Si bien es justo considerar hoy dichas fotos como un impresionante testimonio de esa sociedad y su tiempo, se trata de un efecto inesperado del curso de la historia, no del producto de una intención o un plan consciente.

PONIENDO LOS PUNTOS SOBRE LAS ÍES

Hay, pues, que reubicar a Chambi debidamente. Sobre todo porque, en el presente, buena parte de quienes escriben sobre él y su obra, sean locales o foráneos, sea en diarios, revistas, publicaciones académicas y aun en libros, se están convirtiendo poco menos que en propagandistas de ella, en lugar de ser sus imparciales estudiosos. Mayor inflación todavía se da en el caso de ciertas muestras, cuyos curadores deliran en su caracterización de Martín. Notoriamente, tal cosa sucedió en la titulada "Szyszlo y Chambi. Ser y Tiempo", de 2016. Si bien al fotógrafo le hubiera encantado verse vinculado con el prestigioso pintor (porque desde joven tenía esas debilidades), para mí es algo forzado, por decir lo menos. Lo común en ellos es que el primero alude en sus imágenes (y señala en algunos títulos[13]) a las culturas precolombinas peruanas, y el segundo muestra vestigios incas. Pero en la búsqueda de aquel, dudo que los llamados del alma ancestral (aspecto al que hace referencia el curador de la citada muestra) primaran sobre su laboratorio estético al modo del expresionismo abstracto; y el propósito principal del fotógrafo era crudamente práctico: vender buenas postales al turismo. Y si en la yuxtaposición de ciertos cuadros de Szyszlo y ciertas vistas de Martín se lograra alguna resonancia visual, lo mismo sucedería reemplazando las fotos de este por las equivalentes de Abraham Guillén o del modesto Horacio Ochoa, o del gran Werner Bischof, porque la causa no radica en el estilo de los fotógrafos sino en la fisonomía de los objetos fotografiados: la Piedra de los Doce Ángulos,

13 Pero de un modo algo extraño. Recuerdo su Machu Picchu, un gran lienzo de un rojo intenso y dramático, que mejor se hubiera denominado "Matadero" o "Las venas abiertas de América Latina"; o mejor todavía "Entrañas" o "Chavín", por su connotación de hermetismo y de subsuelo, contraria a la experiencia aérea y luminosa de subir a Machu Picchu.

los interiores del Torreón de Machu Picchu o de Q'enqo, etc. Pensándolo bien, mucho más sentido tendría una exposición que juntara a Chambi con otros dos grandes artesanos andinos: el platero Gregorio Cachi y el retablista Joaquín López Antay. Bien curada, esta sería una muestra sensacional (pero no sería negocio para ninguna galería).

Una cuenta más en este rosario de equivocaciones es la reciente edición (propiciado nada menos que por la PUCP, el IFEA y el MALI) del CD *La música andina en tiempos de Martín Chambi*. Sus realizadores son dos musicólogos franceses, Gérard Borras y Fred Rohner, especializados en la música peruana. Consta de la recopilación y recuperación de grabaciones de los años 20 y 30 del siglo anterior, acompañado de un folleto explicativo. El trabajo es excelente y por ello digno de aplauso —salvo por el título y la justificación del mismo, los cuales resultan absurdos. El asunto equivale a una hipotética recopilación de obras de Garrido Lecca, Pinilla, Iturriaga y demás músicos de la Generación del 50, que se titulara *Música sinfónica limeña en tiempos de Julio Ramón Ribeyro* (digamos). Un rasgo de frivolidad presidiendo un trabajo serio, que debió haberse titulado *La música andina en tiempos del indigenismo*, sin Chambi de por medio.

De tales maneras se ha venido construyendo el mito que ahora predomina: Chambi como un fotógrafo crítico, como un poeta de la cultura e incluso como un intelectual comprometido. Prueba de ello serían, para sus propagandistas, un texto suyo que adjuntó a sus exposiciones, en los años 30; así como su vinculación con el indigenismo. Del primero, que es una declaración de principios propia de la vulgata indigenista de la época (donde se dice lo que había que decir), solo haré un par de comentarios: 1) se sabe que Chambi era casi ágrafo; 2) gran parte de los fotógrafos, tradicionalmente, firman textos que encargan escribir a otros[14] (no abundan los Edward Ranney, capaces de escribir y fotografiar bien). Y en relación con su propalado indigenismo, me permito citar otro fragmento de mi libro de 1991:

> La relación entre Chambi y los indigenistas no está exenta de equívocos. Estos, sin carecer de una auténtica conexión con el movimiento "geológico" de su sociedad, y sin dejar de expresar sus requerimientos más ur-

14 En el presente, yo tengo amigos fotógrafos muy leídos y cultos, que incluso publican libros importantes. Pero al tener conciencia de no escribir bien (porque eso no es lo suyo), encargan a amigos letrados los textos que firman. Con mayor motivo lo habrá hecho Martín Chambi, cuya escolaridad fue casi nula, pero que en cambio tuvo cantidad de amigos periodistas y universitarios.

gentes, son esencialmente románticos: juegan al rechazo de (y a la discrepancia con) esa sociedad y sus valores; les resulta excitante el mesianismo de las masas indígenas y su soterrada religiosidad: sienten la fascinación de lo otro (que es sinónimo de lo no burgués). Chambi, en cambio, es un hombre prudente y nada provocador, laborioso y básicamente racional, que ha roto siquiera parcialmente con las oscuras demandas de la tierra y la consanguinidad para abrazar los valores de la educación, la vida urbana, el cálculo comercial y sus transacciones: es un hombre que busca ajustarse a esta sociedad y lograr su reconocimiento [...] Los indigenistas, no obstante provenir, en considerable medida, de familias burguesas, y no obstante sus diplomas de la Facultad de Filosofía y Letras, afectan con deliberación los gestos populistas de hablar quechua entre ellos; de rebuscar en sus genealogías para encontrar (aunque sea falazmente) antepasados incas; de frecuentar exóticos ambientes populares, chicherías, ferias campesinas y expresiones del folklore andino; de jugar a los modales campechanos y a un anticonvencionalismo demostrativo, en suma, de "bajar hacia el pueblo" para integrarse a él. Chambi, en cambio, es del pueblo, pero se resiste a hablar en quechua (salvo con los campesinos); viste con absoluta corrección burguesa y no les hace ascos a las convenciones más almidonadas de la sociedad establecida; afina sus maneras, aguza su sentido diplomático, extrema su tacto... Chambi y los indigenistas se tenían inevitablemente que encontrar, dado que transitaban por el mismo camino, pero no se puede negar que sus respectivas direcciones eran opuestas.

Para Chambi, el indigenismo fue menos una misión o una causa que un trampolín. El aspecto rector del proyecto existencial de Chambi, tanto como desarrollar su trabajo fotográfico, fue el de aburguesarse; quiero decir, el de integrarse (él y su numerosa familia) a la capa predominante (o a lo más cercano a ella) de la sociedad del Cusco —y lo logró con creces. En tanto que el proyecto existencial de Figueroa Aznar da la impresión de haber sido "pasarla bien" —mientras fuera posible y aun a costa de su familia y su obra. En efecto, así como dilapidó la herencia de su esposa, también dilapidó su propio talento fotográfico, dispersándose en una cantidad de otras actividades que sin duda lo entretenían, pero que le impidieron ser el gran fotógrafo del Cusco.

¿EL RETORNO DE FIGUEROA AZNAR?

Volvamos ahora al problema del destino que corrió el acervo fotográfico de Figueroa Aznar, para consignar un reporte penoso. En cierta ocasión, un importante anticuario del Cusco, a mediados de los años 50, le compró, "a puerta cerrada", todo lo que la viuda de Figueroa Aznar había arrumbado en una habitación de la casona donde vivía. Tal era el método de adquisición del anticuario, conocedor de que en esos desvanes de cosas viejas e "inútiles" podía encontrar sorpresas valiosas: no examinaba qué había, sino compraba a ciegas lo que hubiera. En el cúmulo adquirido a la viuda de Figueroa, halló, en efecto, objetos apreciables para él, pero también "un sinfín de cachivaches", entre ellos "cajas llenas de fotografías y negativos de vidrio", que procedió a botar junto con lo inservible. El anticuario era un hombre culto, pero en esos años, allá, salvo para un puñado de visionarios, las fotografías viejas no valían nada. El detalle que le da visos de autenticidad a esta historia es que me fue contada, no al investigar sobre Figueroa Aznar, sino sobre el mencionado anticuario y a fin de ilustrar sus procedimientos[15].

En el mismo sentido, hay otro testimonio estremecedor sobre el estatuto de la fotografía en esa sociedad, en aquella época. Cuenta el arquitecto y fotógrafo Guillermo Guevara Yábar que, a principios de la década de los 60, cuando comenzaba sus estudios secundarios en el colegio La Salle del Cusco, el profesor de Arte les asignó la tarea de hacer unas pinturitas sobre vidrio. A ese fin, repartió a todos vidrios rectangulares de tamaño uniforme —que eran negativos fotográficos de 18x24 cm. La treintena de chicos debía, en sus respectivas casas, remojarlos en agua toda la noche, y luego raspar la emulsión con una navaja, hasta que no quedara rastro. En la siguiente clase, pintarían sobre dichos vidrios, teniendo como modelo la estampa de un colorido vitral expuesto en clase. Guillermo aún recuerda la curiosidad que sintió al reconocer en el negativo que le tocó, el fantasma de un patio de casona cusqueña, con escalera y arco de piedra. ¡Cuántas fotos se habrán perdido, a lo largo de los meses y los años en que ese profesor llevó a cabo tales ejercicios, en su curso de Arte! ¿Y quiénes serían sus autores? En el Cusco de entonces, no eran muchos los que poseían las grandes cámaras aptas para tomar placas de 18x24, y todos fueron profesionales conocidos. Lo único que de lo que podemos estar seguros es que no se trataba de Chambi, que atesoraba lo suyo. Pero pudieron haber pertenecido a Figueroa Aznar, a Meza, a González, etc., etc.

15 Estas declaraciones son de la viuda del anticuario, que pidió mantener el anonimato.

UNMSM

Inconscientes actos de lesa cultura como aquellos se habrán repetido en relación con la obra de diversos fotógrafos. Pero queda la esperanza de que en algún momento se den rescates providenciales. Recordemos lo que ocurrió en Nueva Orleans con la obra del célebre E. J. Bellocq, cuyos negativos fueron descubiertos bajo un viejo sofá, en un cofre cubierto por el polvo, varios años después de fallecido el fotógrafo. Ahí pudo quedar el asunto de no haber intervenido el notable Lee Friedlander, quien, a principios de los años 60, se dio cuenta del valor del hallazgo, lo compró, hizo unas cuidadosas impresiones de los negativos y las publicó en un libro hoy clásico.

También recordemos que, en 1997, en Watertown, Massachusetts, un peatón paseaba a su perro cuando vio una maleta vieja en un cubo de basura. Al curiosear halló un fajo de fotografías en el interior: las hoy famosas cien "Fotografías perdidas de Hiroshima", de autor anónimo. Este, en cualquier caso, formó parte de la División de Evaluación de Daños Materiales, de la Comisión Oficial nombrada por el presidente Truman para reportar, en total confidencialidad, lo causado por la bomba atómica en la trágica ciudad japonesa, tarea que se realizó a lo largo de noviembre de 1945. Cómo el levantamiento fotográfico consiguiente terminó en la basura es una historia digna de García Márquez periodista, impertinente aquí.

Más recientemente, hubo el sensacional descubrimiento de la obra fotográfica de Vivian Maier, cuyos cajones y maletas repletos de imágenes[16] fueron adquiridos de un modo casual por tres compradores diferentes en sendas casas de subasta[17]. Sucedió en Chicago, en 2007, aun estando viva, aunque retirada, la solitaria señorita Maier. Ella ignoraba que uno de los compradores la buscaba con afán, pero este solo logró ubicarla dos años después, al enterarse por Google de su reciente fallecimiento en una casa para ancianos. Poco más tarde, cuando un centenar de sus fotos fueron subidas a la web, despegó su carrera a la celebridad póstuma que tiene hoy.

Por último, en el Cusco, hay el cercano caso de la obra fotográfica de Víctor M. Guillén, descubierta por su bisnieta Úrsula de Bary en 2013. En el libro que ella publicó cuatro años después[18], cuenta que

16 El legado alcanza la astronómica cifra de más de cien mil negativos, transparencias, impresiones y rollos no revelados, la mayor parte de los cuales jamás fueron vistos por nadie, incluyendo a la autora, quien parecía solo interesarse en la toma de vistas.

17 No de obras de arte o prestigiosas antigüedades, sino de objetos de desván y depósitos abandonados —lo que Cortázar hubiera denominado "cualquiercosarios".

18 *Víctor Manuel Guillén Melgar. Miradas del Cuzco antiguo*, edición de Úrsula de Bary (Lima, 2017).

UNMSM

Una mañana del mes de enero de 2013 se me ocurrió entrar a uno de los depósitos de la casa de mi madre. En medio de baúles, muebles y cajas divisé una maletita de cuero color marrón que llamó mi atención.

Había pertenecido a su abuela Josefina y contenía, entre otros documentos, un paquete con 530 negativos en blanco y negro de formato medio, tomadas por V. M. Guillén —padre de Josefina y bisabuelo de Úrsula— entre 1917 y 1940. Lo curioso es que Guillén no fue un modesto fotógrafo de oficio, sino un connotado miembro de la burguesía, vocal de la Corte Superior de Justicia del Cusco (había llegado incluso a ser su presidente), aficionado a la arqueología y el deporte, así como al dibujo, la pintura y la fotografía —una personalidad multifacética, como la de Figueroa Aznar. Si bien dichas imágenes valen, en primer lugar, como documento de aquella sociedad y su tiempo, varias se hombrean con lo mejor de Chambi y Figueroa.

Además, es claro que Guillén fue autor de muchas otras fotos, aun no halladas, como se infiere de considerar que en 1928 presentó, en una exposición llevada a cabo en las vitrinas de la casa comercial Lomellini, sus vistas de Machu Picchu[19], ninguna de las cuales figuraba en la "maleta marrón". Dichas imágenes fueron fruto de haber participado en la ya famosa excursión a la acrópolis cusqueña, precisamente en 1928, liderada por el prefecto de la ciudad Víctor M. Vélez y el historiador Luis E. Valcárcel, con el propósito de realizar un reconocimiento integral del sitio. Retrospectivamente examinado, tal viaje constituye un episodio especial de la historia de la fotografía peruana, pues en ella coincidieron varios conspicuos fotógrafos de la llamada Escuela Cusqueña de Fotografía: Manuel Figueroa Aznar (el fotógrafo oficial de la expedición), José Gabriel González, Martín Chambi y Víctor M. Guillén. En un magnífico retrato de grupo que felizmente ha subsistido, tomado por Figueroa Aznar, entonces el más importante de ellos, se ve posar de pie, sobre el zigzag de las escalinatas, a veintiocho expedicionarios, en cuya base de distingue a Guillén con su cámara en la mano, y en el vértice a Chambi con la suya.

Una última observación referente al acervo de Figueroa Aznar. Hay muchas impresiones de fotografías que le son atribuidas, pero como carecen de sello y los negativos no han sido hallados, tales atribuciones son inciertas. Ranney, por ejemplo, ha rastreado con sumo cuidado muchas de ellas, cruzando diversas informaciones hasta aproximarse a una versión plausible de qué fotos pueden realmente ser suyas. En particular, se interesó en las fotografías so-

19 Ver la introducción del libro *Chambi* (Museo de Arte, Lima, 2015).

bre Machu Picchu publicadas en Cusco histórico[20]. Esa pesquisa aclara varios puntos: 1) que el arte de Figueroa Aznar gozaba de prestigio y sus fotos eran muy solicitadas; 2) que aparecieron en diversas publicaciones de los años 20 y 30, ilustrando textos donde se celebraba al Cusco y Machu Picchu; 3) que, no obstante, varias de ellas no estaban acreditadas, debido a los malos hábitos de las publicaciones de entonces (y aun de ahora).

¿Reencontraremos algún día las fotos perdidas de Figueroa Aznar? ¿Será posible esclarecer la real autoría de diversas fotos conservadas en el Archivo Chambi, según lo demandaba, poco antes de fallecer, Luis Figueroa Yábar? La tarea de la próxima generación de estudiosos de la fotografía peruana, ha de ser difícil —y apasionante.

20 *Cusco histórico*, editado por Rafael Larco Herrera, Lima, 1934. Ver también el ensayo "Martín Chambi, Coasa y Cusco", de Edward Ranney, en *La recuperación de la memoria. El primer siglo de la fotografía. Perú 1842-1942*, Museo de Arte de Lima, 2001.



LA RUTA DEL BÚHO / Raúl Pro

A Javier Sologuren y Washington Delgado

Sé que la vida continúa
y que el lenguaje es la guerra
en un mundo dividido.
Que el duro tam-tam
de los somnolientos
es la respiración
de lo malvado.

De mi soledad
no pude exprimir
sino un poco
de pesadas flores.
Entonces me puse a estudiar
y leí libros
hasta cuando
el amanecer
apremiaba.

***

Conocí a los somnolientos.
Les di la mano
y mi venia
humilde y orgullosa.
Con mi conocido silencio
estuve entre ellos
aunque no me aceptaron.
Vimos la calle
repleta de gente

y juntos aprendimos,
con la garúa
la barbarie
del buen trato.
Una flor también
amanecía con nosotros
que nadie pudo ver,
que nadie supo oportunamente
tocar
ni llorar.
Conversábamos amarga
y sabiamente
con los somnolientos,
pero devino la guerra
en nuestros corazones,
y tuvimos
que separarnos
para siempre.

Volví en mi soledad
a escribir sonetos tristes
y a comer algunas algas submarinas.
A ellas estaba acostumbrado
y al naufragio
sucedió
la calma.
La vida continúa dulce,
siempre llorando o deseando
en el instante mismo
de la nítida perfección
cuando la luna sale alta,
y el velero
de los corazones olvidados
algo nos quiere decir
en una repentina emoción.
Entonces me vi morir
algunas veces

en las resplandecientes
aguas de los cisnes
que frecuentaba
con una intención
de solitario desafío.

***

Luego conocí a la gente pobre
carente de bondad
que tampoco me aceptó.
Algo en mi traje de luces
los hizo desconfiar
y casi muero
en un callejón
asesinado.
De ellos aprendí
que es un apremiante
robo el placer,
y que son ceremoniosos,
a veces,
como el más docto noble
reprimido en su castillo
y asesinado por premisas sexuales.
Aprendí que la vida duele
en una forma diferente
y tomé mucha cerveza:
ebriamente los atisbé
en la nota macabra
y aquí acabaron
mis sueños sociales.
Yo no debo enturbiar
este poema.

***

Luego vino ella
y sus amigos
que nunca fueron míos.
Recuerdo que me miraban
con una débil desconfianza.
Leí licores y libros
sobre entierros esotéricos
—lindas mentiras—.
Vi bailar
y conversaba
sobre salones
de torpeza.

No fui el que ella
disfrazó en sus ensueños
y a la primer oportunidad
el año construido
se desplomó en un instante,
mientras escuchaban
las innumerables
y antiguas
sílabas del mar.
La soledad filtró
una vez más en mis
sienes su misión victoriosa,
y entonces viajé
por países y ciudades
y permití ingresar
en mi silencio
a la naturaleza
incansablemente inanimada.
Para el alma no pudo haber perdón
y el bullicio entristeció
los más intensos zócalos
de la desconfianza.

***

Así fue que perdido
entre las leyes y reglamentos,
entre más andrajosa, solemne
o bien peinada,
honorable, lisonjera, pasajera,
conocí a los ricos.
A ellos les dije
que no pertenecía
a ningún país,
a ningún grupo o grupito,
a ninguna facción política,
que no era Pierrot,
que Colombina me daba náuseas,
y que una sencilla mujer desconocida
venía a mí
en una dimensión
menos angosta
que nuestra bandera.
No los acepté y una tarde
busqué un buen barranco.
El tiempo temblaba
y mi sed de paz
habíase agotado
en la violencia.
El viento temblaba
y las palmeras
eran ojos.
Una tarde.
En la ciudad
jóvenes horribles
salían de las academias
y se reían de cualquier cosa.
Como en un circo
los enamorados se mostraban
al público.
En las barriadas las luces

empezaban a resplandecer
como girasoles de muladas.
Las entibiadas tazas de té
viajaban de mano en mano.
En un bar, Pichito
contaba a sus amigos
por qué su novia lo quería,
"aunque una vez
ella cedió a sus tentaciones
y en sus brazos sirvió
indecentemente".

En un ómnibus
un grupo de poetas
se miraban los zapatos
y las corbatas de colores.
Más allá
un universitario
leía sus copias
con obstinada probidad.

En el aula un profesor
publicaba sus ademanes
con fehaciente fe en la paz.
En una mano enseñaba
diez dedos y en la otra siete
con una prestidigitación
inadvertida.

***

Era una tarde de invierno.
Brillaba el sol en otras
tardes menos vívidas
de las afueras.

Dios era un odre viejo
exprimido por matronas.
Recordaba a Virginia
y la imaginaba danzar
en una barca deshabitada e inmensa
que navegaba incansablemente hacia un faro
en un mar tormentoso.
Recordaba el triste
cuello de mi amada,
y su frente nunca alcanzada,
nunca venerada.

Recordaba mi rostro
golpeado duramente
por una mano desconocida,
y la vitalidad
era un claro reproche.
Traté de recordar
una antigua melodía
y recordé
tres o cuatro
indeseadas melodías.

Se balanceaba
en mi interior
el hacha misma.
Recordé al rugoso compadre
con quien bebimos
hasta el embrutecimiento
y olvidé mi destino
y la carie del odio.

En la canción de cuna
antes de aprendida ya incompleta
el amor naufragaba.

Recordé que yo soy
el dibujante de la soledad.

Recordé
que el tiempo
se desprendía
de tus pupilas
bajo los olmos pétreos
y conflictivos.

Recordé el tiempo,
no a su ser,
y el transcurso
de algo que se precipita
dibujando la soledad sin advertencias,
todo libre y llovido
en el corazón del camino.
La mágica noche
desprendía aromas
que no eran
de este mundo.

Tendido el mago
sobre el sofá,
alborotado
por las oscuras mariposas
lentas y divinas,
como la compasión
y su insondable cuerpo
de elegantes
alusiones peregrinas.

El hogar penumbroso naufragaba
apenas alcanzado

UNMSM

por la torva fábula
del crepúsculo.

Ya totalmente
en sombras el corredor
por el que infantiles ruegos
transitaron
¡oh, demasiado!
Aún abierta la cicatriz
y el gigantesco palomar
sin blancas alegorías
de pronto secas y palurdas
como una rosa de vértebras de arroz,
como una lejana visión
empobrecida por la misma corteza del cereal
que hoy procura
la trepanación
de mi propio cráneo.

***

Ah, encabalgamiento macabro
de dónde me traes
y dónde me llevas.
Ciudad de la marea,
coral que empieza y muere
en el plantado sitio del hombro,
clara avenida rota y bulliciosa,
repleta del cuajado reptil
que enmienda sus sombras pudorosas
y balbucea
la más dulce
y amarga de las bienaventuranzas.

Todo no era sino algo
que debilitaba aún más
el tiempo tembloroso.

El espacio inefable
también parpadeaba
sin pestañas
y en el diccionario
triunfar, perder, morir, vivir,
eran un solo anhelo de llorar
y repetir la llameante angustia
en las paredes, los techos,
las ventanas.

Acostumbrado a lo amargo
difícil era reconocer lo dulce
aun cuando el vértigo
capaz de odiar lo dulce
me volvía.

Secreta rabia transcurrida
en el vehemente sorbo de la leche.

Cuando pienso
lo hago sin palabras.
No un vocablo
en un movimiento cada cosa,
una esencia tenaz
apenas verdadera,
apenas simple,
y el tiempo sin astillas todavía
como un jarrón anterior a la ternura,
ajeno a la ternura,
eterno y hueco,

sonando cóncavo,
sonando grave,
capaz de intensos movimientos,
de leves pisadas en lo oscuro.

Calmo animal
veloz y sapiente
fui en tu busca con
ojos desmembrados cariño,
taciturno,
implorada la vergüenza,
luz,
luz crepuscular en la salita,
el corredor,
el mago en su sofá
prendido para el más allá del tiempo,
el pino oloroso y huero
la luz del oro y las sonajas,
el pan con su ruido molesto,
las altas pisadas, sus ruidos molestos,
la canción de cuna
antes de aprendida
ya incompleta,
la rabia,
el mesiánico yeso de la infancia,
el pecado aprendido, no sentido,
el calidoscópico destino
oreándose en la terraza
frente a la tinajera y la ropa,
fresca y molida por el pacae
que en bruscas dentelladas
se perdía entre la niebla.

El camino hidrópico
con su trinar amarillo,
la cenefa,

la luz, el mar, el mal;
recuerdo avergonzado,
huido de las zarzas
para de pronto escribir
este poema
que redime y no redime,
con secuaces ondulando
entre sus sombras.

NOTA: El poema anterior fue publicado en *La Imagen*, suplemento cultural del diario *La Prensa*, el 6 de abril de 1975; fue precedido por el siguiente texto: "Jamás antologada, apenas édita, la poesía de Raúl Pro es siempre un llamado a la serenidad del espíritu y de la forma. Escrito cuatro años atrás, 'La ruta del búho' es un poema de estrictas coordenadas biográficas, un texto cuyo tono es perdurable."



UNMSM

BREVEMENTE, LUIS LOAYZA / Julio Ortega

Lucho Loayza aceptó de buena gana bajar a Barcelona y quedarse unos días en casa. Había estado en Barcelona en su primer viaje a Europa, y recordaba con precisión, veinte años después, el trazo simétrico de la ciudad, que era, en efecto, un plano nemótico, aunque para mí esa misma simetría hacía laborioso su control. Me pierdo en cualquier esquina y solo confío en el Montjuic y el Tibidabo para recuperar el tablero. No es por nada que el genio de Gaudi imaginara unas casas imposibles, hechas solo para visitar, antigeométricas, circulares y, por dentro, libres. Amarga ironía que la ciudad se vengara de él con la vulgaridad de un tranvía... Con Lucho habíamos mantenido una larga correspondencia y este era nuestro primer encuentro. Compartíamos varios afectos, por Julio Cortázar y Aurora Bernárdez, en primer lugar. Con ellos trabajó él como traductor de las Naciones Unidas en congresos y comisiones internacionales sobre temas que, felizmente, nada tenían que ver con la literatura. Y por Emilio Adolfo Westphalen, cuya obra poética y la nobleza de su figura literaria lo hacían entrañable. Otros dos amigos próximos, Abelardo Oquendo y Mirko Lauer, fervorosamente dedicados a la poesía peruana más audaz y rigurosa, habían hecho una espléndida antología de *Surrealistas y otros insulares*, publicada primero en Lima, que Joaquín Marco les pidió ampliar para una nueva edición a cargo de OCNOS, la editorial que él había fundado y dedicaba a poetas de ambas orillas. Con José Agustín Goytisolo y Manuel Vázquez Montalbán, hizo Marco una pionera serie de poesía, donde aparecieron por primera vez en España varios de los mejores poetas latinoamericanos. Me pidieron hacer el prólogo, que hice con el entusiasmo de proponer en ese mapa ilimitado nuestro diálogo de extramares. Se nos hacía magro el esfuerzo, solitario el proyecto y corta la vida para tamañas orillas.

Con la Censura habíamos topado. No una sino muchas veces. Fernando Tola, jefe editorial de Barral Editores, enviaba, escrupulosamente, cada manuscrito

a la oficina del censor para su visto bueno. Si no lo hacía, el libro impreso corría el peligro de ser incautado sin mayor explicación y habría que descartar la impresión entera. Me acuerdo bien del manuscrito que el censor nos devolvió: he olvidado qué libro era pero no la impresión *estética* (por entonces aún no se había inventado lo políticamente correcto) que me produjeron esas páginas marcadas por la gruesa traza de cruces gamadas de varios tamaños; la más grande ocupaba autoritariamente la página entera, aunque podía leerse lo tachado; las medianas, más gruesas, iban juntas como una valla metálica contra la lectura; y las más pequeñas borraban siniestramente palabras y frases como una máquina de podar que dejaba el campo verbal erosionado por pájaros quemados y sin nombre. Tendría que haberme quedado con el libro maldito, una fosa en el lenguaje. Pensé en el esfuerzo banal de tachar cada página cuando era más fácil una sola palabra: CENSURADO. Tola me explicó que el censor solía ser un joven que hacía carrera en el laberinto del Estado y que, habiendo demostrado su celo, era promovido a agregado cultural en Honduras. Qué formidable documento estos manuscritos devueltos, que incluso producían su propia excepción, ya que si el lápiz del censor no daba para más, era posible negociar con él, refrasear algunos términos y publicar el libro. La conciencia de la censura, esos límites tácitos, que uno sólo reconocía cuando recibía la copia intervenida, también debe haber promovido un lenguaje diario de circunloquios, sobrentendidos y medias tintas. Un día descubrí una de esas estratagemas en el diario local. La frase anunciaba: *El presidente Nixon dijo que la guerra de Viet Nam seguirá su curso*. Pero no era suficiente para el censor, que sentía la obligación de añadir, luego de "el presidente Nixon dijo": *y no hay por qué dudar de sus intenciones*... Esa intromisión de una subjetividad abyecta, que corrompía el uso del habla, permite definir la contribución de la literatura latinoamericana (incluida la poesía) para rescatar a la lectura en español del pantano de las medias tintas y poca fe. En *La llegada de los bárbaros* (2004) Joaquín Marco y Jordi Gracia reunieron el primer balance de la recepción española del *boom* y se ocuparon de la intervención de la censura en la producción editorial. Por cierto que algunas prevenciones del censor son involuntariamente cómicas, como pedir que en una de sus novelas Mario no llame siempre "ballena" a un general y que, para variar, lo llame "cachalote". O si podía evitar algunos de los "ocho culos" mencionados. Hay que decir, por lo demás, que en la "corrección de estilo" las dos orillas del lenguaje, a veces, se disputaban la expresión. Traduciendo una novela de Nathanael West (*The day of the locust)* recuerdo que aventuré: "Eres una putilla del montón". El corrector de estilo, que en lugar de ser nuestra conciencia gramatical era

un chulo del demótico, propuso: "Eres una golfa de escaleras para abajo". Juan Goytisolo había dicho que en Madrid hasta los taxistas hablan como Unamuno. Entiendo que no hay una norma nacional y que varias normas locales filtran con crudo humor el *modicum* de recusación mutua. Con lo cual nadie habla este español traducido, que podría enseñarse en el primer Instituto Cervantes en Marte.

No fue menor empresa la transición española del lenguaje periodístico. Leyendo temprano los diarios, seguramente como muchos lectores de la transición, uno empezaba por las secciones políticas y literarias, pero, al menos yo, terminé empezando por la crónica taurina. Nunca he ido a una corrida de toros, que se ven más objetivamente en la tele, y prefiero no saber de toros y toreros, a pesar de que mis amigos Bryce Echenique y Fernando Ampuero son adictos a la temporada limeña de Acho en octubre. Pero la crónica taurina era, por sí misma, un prodigio. Desplegaba un lujo arcaico y gratuito como un bodegón barroco. Hoy los lectores parecen preferir la actualidad deportiva, pero me parece que la mejor prosa actual está en los obituarios, que recomiendo con entusiasmo. No sé cuándo empezó un género tan imparcial y clásico, de estirpe oratoria y vocación histórica, a convetirse en pira funeraria. Es explicable que a la muerte de una figura pública podamos leer un encomio piadoso, pero dos, tres, cuatro, cinco obituarios rebajan a redundacia la elocuencia de la muerte. Le pregunté a mi maestro en ibéricos usos, Paco Márquez Villanueva, cómo se podía entender este abuso. Es el mejor modo español de despedir sin apelaciones al difunto, me respondió.

Vivíamos, hay que decirlo, el ensayo demoradísimo de la inminente transición, que nos esperaba unos años más adelante. La grisura de la vida cotidiana, despojada de su vena política, transcurría espesa y fantasmática. Uno de sus síntomas era la incapacidad de creer en los demás. Le pregunté a José María Castellet por los nuevos narradores, equivalentes a sus *Novísimos*. "Aquí no pasa nada", me respondió. No obstante, la literatura latinoamericana contribuyó íntimamente con el proceso de adelantar la transición en la cultura. Su inventiva formal, su fe creativa y su práctica exploratoria fueron decisivas para Luis Goytisolo (que admiraba a Cortázar), Juan Marsé y García Hortelano (quizá más cerca de Vargas Llosa); y los más jóvenes, Enrique Vila Matas, Cristina Fernández Cubas, Carmen Riera, dialogaban con sus pares americanos libres ya de las fronteras franquistas que caían como un patíbulo anacrónico. Beatriz

de Moura, que fue nuestra Musa editorial (todos queríamos publicar con ella), ha hecho el balance de esos años de arrebato y riesgo en sus conversaciones con Juan Cruz (*Por el gusto de leer*, 2014). Los dos tomos de actualidades que edité para ella, *Convergencias/Divergencias/Incidencias* (1973) y *Palabra de escándalo* (1974), título debido a la poesía del gran César Moro, concertaron las vivas voces de Cortázar, Paz, Lezama Lima, Jorge Guillén, J. M. Caballero Bonald, Luis Goytisolo, José Ángel Valente, Luis Loayza, Carlos Germán Belli, Juan Sánchez Peláez, Carlos Barral, Mario Vargas Llosa, José Balza, Juan José Saer, Severo Sarduy, Jorge Aguilar Mora, Fernando Ampuero, Héctor Manjarrez, Roberto Echavarren... Y gratuitamente (nadie cobró nada, algo impensable hoy en día), por amor al arte efímero de documentar el gusto de nuestro plazo. Todavía hoy no falta un escritor joven que me dice lo mucho que disfrutó esos dos tomos. Más me conmueven las cartas de Jorge Guillén, que no acaba de recibir los ejemplares que le enviamos.

La censura no dejó de meter mano en *Surrealistas y otros insulares*. El dictamen del censor prohibió la publicación de un solo poema. Treinta años después, en el homenaje a Joaquín Marco en la Universidad de Barcelona, con motivo de su jubilación, le dije en mi turno que yo conservaba el poema censurado de Raúl Deustua y lo traía ahora y lo leía aquí porque habíamos vencido, juntos, a la censura. El poema se llama "Manifiesto contra el rey":

El rey de Yuste, emperador de nada,
ha subido de Flandes con sus brumas,
los mapas ha deshecho: cazador
de herencias demenciales, condotiero
hasta Pavia y luego...
millones de florines que Francisco,
Italia han empozado sabiamente.
Los banqueros de Flandes, armadores
de Génova, de Brujas, florentinos,
comerciantes de todo meridiano,
todos a una han invertido: sólido
el pagaré de la cruzada, cierta
la usura, la inflación.

Azores turbios
que usurparon la carroña, la legítima
herencia de la sangre.
Austria en las venas,
azogue denso que no pesa en vano,
la gloria, San Quintín, diez mil ventanas
abiertas a la luz, al aire leve
temblor del cielo en este atardecer
humano.
Taciturno rey de escorias
memorias desprendidas, gloria seca
del rey escurialense, caballero
a contraluz, como una mascarada
sombría, Pirandello presentido
en esta fuga de hombres y de lacras.

Tiempo después, me quedé un fin de semana con los Loayza en Ginebra, paseando entre los museos y la campiña, en cuyo paisaje eglógico nos topamos con una vaca virgiliana. Lucho y Rachel reunieron a los amigos cercanos para una copa. Vinieron José Ángel Valente, cuya poesía yo había frecuentado, tanto como sus intensos ensayos; Raúl Deustua, poeta peruano y reluctante, de canto solitario, perspicaz traductor de Ezra Pound; y Américo Ferrari, exultante y travieso, estudioso de Vallejo, profesor en la escuela de traductores de la Universidad de Ginebra. Fue una tarde de emigrados agudísimos y elocuentes. Valente parecía reconcentrado en un debate doloroso consigo mismo, pero apenas desenvolvía una idea la acotaba con ironía. Deustua lucía relajado y libre de las opiniones fuertes en una época en que medio mundo daba puños sobre la mesa. Ferrari era exalumno del Raimondi, un colegio ítalo-peruano, donde coincidió con Carlos Germán Belli y Alberto Escobar, y nos habíamos encontrado varias veces en Lima y en los coloquios de Archivos, para cuya colección de clásicos modernos coordinó la edición de la poesía de Vallejo. Compartíamos, sin drama, incluso con entusiasmo, la amistad de Georgette Vallejo.

Con Valente coincidí después en un coloquio creo que en Santiago de Com-

postela, siempre intenso y envuelto en alguna polémica pero capaz de intimidad y asombro. Lo recuerdo mejor de un congreso tumultuoso en Santiago de Chile. Me sorprendió encontrarlo tan relajado y casual. Estoy feliz, me dijo, me toman por poeta sudamericano... ¡Podría presentarme como Emilio Adolfo Westphalen!

Poco después me llegó la inadmisible noticia de su enfermedad. Dos colegas y amigos ingleses, William Rowe y Jason Wilson, eran devotos de su poesía, la cual, con buenas razones, Rowe situaba al comienzo de una poética que cuestiona su lugar en el lenguaje. Wilson, en el *Guardian*, escribió un obituario, tan terso y sumario que José Ángel lo habría aprobado. Tuvo la suerte de estar rodeado de tiernos enemigos (¡no sé cómo pudo enemistarse con María Zambrano!) y de feroces amigos (como Juan Goytisolo, heraldos mutuos).

Me espera Borges diez años más adelante, ya en Austin, a donde me encaminaba sin saberlo aún. Pero esta mañana, en Ginebra, empezamos temprano la caminata por la ciudad del joven Borges, a donde más adelante todavía, como quien cierra el libro, vendrá a morir.

Lucho Loayza se sabía ya no de memoria sino a ciegas el recorrido, que empezaba en la colina sobre la ciudad vieja, donde quedaba el colegio Calvino, en el cual Borges estudió latín. La obra de Borges, entre demasiadas cosas para tantos lectores, es siempre otra y, por ello, toda escritura en español reescribe la parábola de "Borges y yo". Pero es también una máquina del idioma, de aprender el poco latín y menos griego que sigue latiendo en el inglés; tanto como el latín italianizado que habita en el español, abriendo las vocales y resonando como una trompeta arcangélica. Robert Graves, que oía mejor, sospechaba que el español estaba más cerca del latín que el italiano ta-ta-chín. Un romano no entendería el italiano de hoy, casi como cualquier hablante antiguo cualquier derivado actual. Es cierto, hay un rumor vocálico abstracto en la sonoridad hispánica, como hay una resonancia vibratoria en el francés, y una explosividad consonántica en el inglés, más monosilábico, que repugna del polisilabismo nuestro. Más probable es que el joven Borges no fuese entendido por nadie, aunque su trabajo estoico fuese apreciado por todos. Especialmente por el par de amiguitos del colegio Calvino que lo defendían en mal español. Emir Rodríguez Monegal logró ubicar a uno de ellos y lo entrevistó para su biografía. Yo no sabía que doce años más tarde le iría a contar a Borges, en Austin, que gracias a Lucho conocí el lugar donde estuvo

UNMSM

su escuela. Pero pude cotejar lo que escribió Borges de Ginebra; no tiene dos esquinas iguales, dijo, por las colinas y la diversidad de edificios. Y mucho menos hubiera podido imaginar que sería yo buen amigo de María Kodama y que recibiría, como recibí, la historia de su agonía cuando buscó para Borges una casa cercana al colegio Calvino, en la cual él quería morir, sabiendo, gracias a ella, que Ginebra es el espacio que guardaba su mirada. Al final, me dijo María, encontró un piso desde cuya ventana, aunque algo alejada, podía verse la techumbre roja bajo la cual Borges fue feliz.

Luego seguí a Lucho hasta la ominosa plaza central. Fue a esa plaza donde el padre, cegatón, iba elegante y de sombrero a pasear la tarde entre la muchedumbre vestida por Munch. Mundano y casquivano, piropeaba a las señoras. Este es uno de los lenguajes ilustres que podemos dar por muerto. El caballero, para merecer una vaga respuesta, debía quitarse una pulgada de sombrero o darle un leve tap-tap con dos dedos mientras inclina la cabeza pero no la mirada. Parece que Borges *père* era ducho en el arte galante a pesar de su avanzada miopía. Pero una tarde en la plaza saludó a una digna señora y alabó su belleza, ante lo cual la dama se volvió y le dijo: "¡Pero, Jorge, soy yo, Leonor, tu esposa!".

Terminamos el melancólico paseo frente a la calle de los amoblados donde el padre había llevado a Georgie para iniciarlo en la edad adulta. Esta era la parte favorita de Emir dadas sus vanas ilusiones de perverso. El padre, como era de trámite en esta ceremonia iniciática, que la nueva burguesía convirtió en regalo de cumpleaños, pagó los servicios de la dama por adelantado y esperó cerca de la puerta. Y no porque Borges fuese lento o precoz, sino porque esa mujer, esa damisela conocida del padre, era su favorita. ¡Pero, Emir, por favor, ni en una novela de Vargas Vila!, protestaba yo. Pero Emir, como todos los biógrafos de Borges, creía tener la moneda secreta.

Concluyó el paseo con Lucho y nos fuimos al café para hablar de política peruana y curarnos de melancolía borgeana. Eso nos devolvió a la realidad con un sentido de los mil demonios, como dice Nicanor Parra, para definir al poeta. García Márquez me había dicho que Ginebra era la única ciudad donde lo tentaba el suicidio. No podía cruzar el puente sin calcular su caída en las aguas calvinistas. A Loayza eso le resultó otra exageración de un narrador que apeciaba más cuando exageraba menos.

Y ME Y TE (UNA CUESTIÓN METAPOÉTICA, DE AMOR Y DEMÁS) / Michele Fianco

y tú me dices, yo te digo, es la misma cosa en el fondo,
la misma cosa, en el fondo, que se ha, o nos hemos,
reanudado el tiempo en su cuarta dimensión.

(la tarde, el mar y aún demás cosas que no estoy aquí
para especificar), andando, hablando, un poco aquí, un poco allá
perdiendo esa alma veloz, acaso, adentro,

que así, si no el todo, al menos la nada,
que ahora tú me pides y que yo me busco aún,
pero ha sido un exilio para reír, digo lo nuestro,

para reírnos encima, ahora, sin distancias que no sé,
ni antidepresivos de los que te alejan,
un minuto al menos, yo de ti y tú de mí,

pero me parece extraño estar aquí, o casi, de tantos mundos a jirones
que no se puede decir de uno, no se acaba nadie, que,
abajo abajo, al medio, abajo, más o menos oculto, al medio,
o bajo, más allá del otro, después de mí, cerca, o antes,
más allá del otro, decía, una pizca del yo, del yo perdido,
que en tanto perdido ya no es el yo y tampoco el esputo,
del yo perdido, de esta hemorragia, mía, de mí, me marcho,
o al menos eso quisiera, de un pensamiento negativo que piensa
solo en sí mismo y que ni siquiera siente el eco y el peso y los pasos
hasta el hueso (ajeno) y más allá, me marcho, o al menos eso quisiera,
y tú lo sabes, pero me parece extraño estar aquí, o casi, cada vez,
de tantos yos ausentes y a jirones, de tantos mundos que
al recordarlos, como recuerdas, no se puede recordar,
que al recordarlos luego, como me dices, no se logra decir,

UNMSM

pero dejo encendido todo, que luego, mientras, abandono,
a la espera, quizás, de un final de efecto, del tipo:
en el ecuador de tantos parloteos que nos (y a mí y a ti)

gira alrededor, si un nudo (esta tarde, en la playa) hemos hecho
es un nudo de agua, que me gusta, en el fondo, eso
de tirarnos adentro, en un silencio piensa en decir lo ya dicho,
al dividir el múltiplo multiplicando la unidad,
¿pero qué haces tú? ¿me esperas acá? bajo esta uña
de luna caída de punta, aquí en medio de la noche,

las tres y media de la madrugada, en extraño discurso,
partido ya, pero ya vuelto,
¿no por esto se puede decir acabado?

en todo caso, podría decirte de todas las cosas, de una cuestión
improbable, por ejemplo, sobre el hecho que me lo susurro
y me vocifero el pensamiento que pienso, que tomo, he tomado,
en préstamo por no sé quién o qué, y que me poco me importa,
que a nadie pertenece, como todo pensamiento, a nadie,
y para mí que me amo, más o menos, piensa si pensase
que fuese yo el pensamiento que pasase, no me sería
tampoco ya de mí mismo, dijese, pero yo lo pienso y,
de lograrlo, diría siempre de lo que no sé, pero de lograrlo,

pero amor no te hablé, ¿recuerdas? antes de
no sé qué, del extraño giro de las orejas
y los cabellos que descubren, con un final, creo,

sobre la posibilidad de mí por ti (que eres un poco improbable,
¿lo sabes?), no recuerdo cómo, pero de amor,
de algún modo, te he hablado y pienso, pues,

que no hay nada que comprender, pero por favor, comprende, este
largo discurso, esta metáfora extraña,
algunas intuiciones en cadena que, ¡puta!, ya no las tengo

por un buen rato, pero aquí, por lo demás, nadie es mejor
que sí mismo, en esta periferia que no existe
en estos minutos de espera ante de no sé (acaso) qué,

advertir el final: pero yo estoy hecho así y me lloro hoy
el llanto de ayer que ayer lloraba y la espera, mañana
me la acabo desde hoy,
o aún: que se vive así una vida así, a las apuradas,
preparando un espacio donde se muera también así, encima,
no acabándose nunca,
o bien reescribiendo el todo en pocos, últimos versos:
y creo, así, mientras, entonces, acaso, que:
no se parte de, ni se llega a
y yo estaré lo que está al medio después,
emputado
de pie
desilusionado
en esta especie de foto de grupo en que yo.
nuevamente yo,
dígote y repítote,
soy un poco todos;
¿pero no te basta esto para buscarme?

(Traducción de Renato Sandoval)



UNMSM

¿POR QUÉ ESTÁ APURADO SPINOZA? EL PENSAMIENTO CEREMONIAL COMO FORMA DE INTOLERANCIA[1] / Guillermo Nugent

> Esta fue, pues, la finalidad de las ceremonias: que los hombres no hiciesen nada por decisión propia, sino que todo lo llevaran a cabo por orden ajena, y que mediante acciones y meditaciones continuas reconociesen que no eran, en absoluto, dueños de sí, sino totalmente dependientes de otra persona.
>
> SPINOZA, *Tratado teológico-político* (cap. V)

> Me gustan, hermanos, las ceremonias honradas, no las fantochadas del carajo. Las ceremonias no ceremoniosas sino palpitación.
>
> J. M. ARGUEDAS, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*

Spinoza (1632-1677) es un autor fundamental para la defensa de la libertad de pensamiento y de expresión. Es el autor del más vigoroso alegato por una democracia radical en la modernidad, el *Tratado teológico-político*, y naturalmente de la tolerancia. La necesidad, el desafío que enfrentó Spinoza fue el de argumentar por un régimen de gobierno que por entonces era de una novedad amenazante para muchos, la democracia política. Mostrar cómo el consentimiento era fundamental para la legitimidad del nuevo orden implicaba entender las enseñanzas religiosas de una manera muy diferente de las imposiciones que entonces eran dominantes.

1 Este ensayo tuvo una formulación inicial en el XVII Congreso de la Sociedad Peruana de Psicoanálisis que tuvo lugar en octubre de 2017. Las posteriores ampliaciones se beneficiaron de las observaciones de Teresa Cabrera, Maila León, María Emma Mannarelli, Juan Luis Nugent y Camilo Torres. Vaya mi agradecimiento.

En la actualidad los retos que hacen reflexionar sobre un texto como el *Tratado teológico-político* son distintos, aunque la continuidad de las demandas ahí planteadas permanece.

La importancia de la libertad de pensamiento ha tenido dos vertientes diferenciadas, pero no necesariamente opuestas. Una es la conocida como libertad negativa, es decir, la de no prohibir opiniones o ideas en el escenario público. La segunda, que adquiere cada vez más visibilidad, tiene que ver con una creciente aspiración a la creatividad.

Cuesta trabajo creer que esta palabra, de uso y mal uso tan corrientes hoy, es relativamente reciente. Fue incorporada al diccionario de la RAE en 1984, hace poco más de treinta años, y el vocablo equivalente en inglés se incluye en los diccionarios en los años sesenta[2].

Estamos, además, en una época donde la confrontación entre invención y destrucción marca el horizonte de los acontecimientos que nos constituyen. Lo hemos conocido crudamente en las décadas recientes de nuestra historia colectiva como país: tanto la transformación creadora que implica el gran ciclo de las migraciones internas de la segunda mitad del siglo XX, como los métodos terroristas aplicados en la escena política, el fin del siglo XX, y de manera especialmente cruda en los años ochenta.

Para mí, tal vez, ha sido más una dificultad que una ventaja la imposibilidad de entender un texto, literario o filosófico, sin preguntarme en qué me ayuda a entender lo que sucede en mi derredor más cercano. Esa ayuda muy rara vez la he conocido en términos de una solución a un problema, pero sí me ha servido para modificar, reduciendo o ampliando, los términos de un problema o de una pregunta.

La tolerancia surge como reacción y alternativa tanto a las guerras religiosas en Europa a continuación de la Reforma de Lutero (1517) como a soluciones

2 La palabra fue un neologismo filosófico inicialmente planteado por Alfred Whitehead en *Proceso y realidad. Un ensayo de cosmología* (1929). Por lo demás, Whitehead no dejó de señalar la afinidad de su planteamiento con el de Spinoza: "The philosophy of organism (i.e. la de Whitehead) is closely allied to Spinoza's scheme of thought". La creatividad es el aspecto fundamental de su filosofía: "In all philosophic theory there is an ultimate which is actual in virtue of its accidents. It is only then capable of characterization through its accidental embodiments, and apart from these accidents is devoid of actuality. In the philosophy of organism this ultimate is termed 'creativity". *Process and Reality, An Essay in Cosmology*. Edición corregida. Nueva York, The Free Press, 1978, p. 7. Nótese cómo la palabra aparece entrecomillada pues no existía en ese entonces.

'prácticas' plasmadas en el *cuius regio, eius religio*, que podría entenderse como 'tu religión es la de tu rey'.

Las ideas, o lo que ahora entendemos por tales, tuvieron una extraordinaria difusión a raíz de la invención de la imprenta. La primera consecuencia de este invento fue la traducción de la Biblia a las lenguas locales, porque existía la tecnología que lo hacía factible a escala masiva. Pero de ahí siguió la difusión, igualmente masiva, de todo tipo de textos, incluyendo obras que podían cuestionar las verdades religiosas, que eran, como si dijéramos en la actualidad, los fundamentos del mundo real. En sentido estricto, en la cristiandad de comienzos de la Edad Moderna no existía 'la religión', sino esa dimensión que hacía que la realidad fuera real, por así decir.

A partir de la Reforma, lo que hubo como rasgo irreversible fue un proceso que algo apresuradamente podría llamarse 'interiorización de las normas'. Más apropiado sería describirlo como el proceso por el cual las normas no se pueden entender al margen de la biografía de cada quien. Una posible traducción del sacerdocio universal de Lutero fue la ciudadanía universal. En ese nuevo escenario se terminó por legitimar, a veces de manera creativa, otras de manera torpe, una legitimación de las 'ideas' que por el simple hecho de ser varias tenían que ser distintas. Esta afirmación suena trivial a primera vista, porque asumimos sin pensar el presupuesto tecnológico: la imprenta y su extensión, la alfabetización. Cuando se habla de tolerancia de ideas se asume en consecuencia que hay varias, que son leídas, que son discutidas, y todo ello porque el comienzo del encadenamiento es la imprenta y el papel. Una extensión de esto es la difusión y legitimidad de las bibliotecas públicas, aparte de los sistemas escolares de los Estados nacionales.

¿Cómo se difundían las creencias y las opiniones antes de la imprenta? Aparte de la comunicación oral, el recurso masivo para la regulación de creencias e ideas eran las ceremonias. Eran los momentos donde se definían la realidad y los sentimientos que debían acompañarla de la manera correcta. Dicho de una manera muy escueta: a más imprenta menos ceremonia.

EL SENTIDO DE LA TOLERANCIA: LA CRÍTICA DEL PENSAMIENTO CEREMONIAL

El Perú actual, entre los problemas no resueltos, tiene esta desgastante contraposición entre ser muy ceremonial y a la vez muy informal. Este, me parece, es el escenario apropiado para plantearse el problema de lo que en otros lu-

gares se llama la cuestión de la tolerancia. Ni las ceremonias bastan para dar consistencia a las instituciones, ni la informalidad produce una satisfacción de largo plazo.

Es llamativa la desproporción que existe en toda la atención dada a la economía llamada informal y la muy escasa atención a la calidad de las ceremonias públicas que tenemos. En cierto sentido hay una retroalimentación entre ambos polos. La consecuencia es que las normas cotidianas son tratadas como si fueran ideas debatibles; y las ideas, pues tan necesarias no son porque para eso está la obediencia.

En ese estado de cosas nos encontramos: lo que debe ser obedecido, las normas básicas de convivencia, son materia debatible, a merced de la ocurrencia espontánea podría decirse, y el lugar de los debates es asumido en términos de obediencia y desobediencia. Probablemente es una situación que viene desde hace unas décadas, no demasiadas tampoco: en los tiempos de la servidumbre, del gamonalismo pleno, todo estaba integrado en la obediencia a las jerarquías.

El desafío, entonces, consiste en impulsar un proceso con dos caras. Por una parte, hacer de las normas establecidas democráticamente espacios de consentimiento y obediencia: la sola existencia de la economía informal muestra lo lejos que estamos. La otra parte del desafío es hacer de las ideas y opiniones un lugar para la tensión de las divergencias cuidadosamente argumentadas y también para la contemplación protectora del ingenio. A esa situación sería bueno que pudiéramos llegar como colectividad. Una manera de recuperar el sentido del futuro y de los proyectos. Este es, me parece, el sentido y pertinencia que tiene para nosotros ocuparnos de la tolerancia.

LA CEREMONIA COMO ATMÓSFERA

La elaboración de ideas, la anticipación de cursos de acción —sean en el terreno de la investigación científica, tecnológica, como en la creación de nuevos vocabularios para la comunicación y la imaginación— está fuertemente lastrada por la atmósfera ceremonial. Con ello quiero decir que las restricciones o prohibiciones para pensar y expresarse libremente no pasan por una oposición entre las ideas falsas y la idea verdadera. No me parece que la raíz de las aflicciones para la libertad de pensar e investigar que padecemos sea por algún tipo de pureza doctrinal. Dicho de otro modo, no se ejerce la censura en nombre de alguna verdad que debe ser protegida salvo en situaciones excepcionales.

UNMSM

La atmósfera ceremonial significa que cualquier idea, planteamiento, doctrina debe ser elaborado al modo ceremonial: un cierto tipo que podríamos llamar de 'unanimidad implícita' es el punto de partida de cualquier discusión. La misma unanimidad de gestos que rigen los momentos ceremoniales. El arte consiste, entonces, en desplegar distintas novedades académicas, políticas, culturales en un sentido amplio dentro de esta unanimidad implícita. En un marco de estas características cualquier debate propiamente dicho tiende a ser evitado cuando no explícitamente rechazado. Lo que debe prevalecer es aquella unanimidad implícita.

¿Se trata propiamente de una cuestión de intolerancia a las ideas? Pienso que ahí no está el centro del problema. Pues en sentido estricto no es una idea considerada verdadera la que está bajo amenaza. Propiamente no hay herejes y tampoco hay mucha doctrina de la cual renegar. *Lo que importa es que los grupos se mantengan juntos, con sus correspondientes jerarquías.* ¿En nombre de qué? Eso ya es un asunto secundario. Es importante, sí, pero en segundo lugar. ¿Vivimos en una cultura pública donde importen las doctrinas políticas? ¿Hay escuelas de pensamiento dignas de ese nombre en el mundo universitario? ¿Hay una urgencia de crear una cultura propia?

Vivimos acaso en una realidad mucho más inquieta y apremiante que la generación del Centenario o los indigenistas, y sin embargo, aparte de la poesía, no hay la ebullición de interpretaciones a la altura de las demandas en cuestiones de medio ambiente y de género, por mencionar un par de escenarios apremiantes. Hay muchísima más información disponible sobre el Perú que hace un siglo, pero queda insatisfecha la necesidad de entendernos. Lo que se ha ganado en sensibilidad artística queda por recorrer en el trabajo de la reflexión[3]. Poseemos estilos propios de hacer las cosas, pero todavía es extremadamente difícil encontrar un vocabulario que permita reconocer la diversidad de los motivos que acompañan a las acciones. Por eso los desacuerdos apelan a las condenas antes que a las refutaciones y no existe acuerdo sin alabanza mediante. La incondicionalidad bloquea cualquier norma del pensamiento. La reflexión es también una manera de sustraer del instante una potencial idea. El meme, el icono, son puntos de partida, un anuncio antes que una llegada o una meta.

No todos los momentos ceremoniales son rígidos y al servicio de reforzar la pertenencia comunitaria mediante la obediencia. En el mundo de la ceremonia

3 Decía Gracián: "Lo que es para los ojos la hermosura y para los oídos la consonancia, esso es para el Entendimiento el Concepto". En: *Arte de ingenio, tratado de la agudeza* (discurso II).

hay una especie de ecología entre obediencia y catarsis, de liberación de lo que ha estado contenido el resto del tiempo; usualmente son los carnavales quienes mejor encarnan estos, pero al interior de las propias fiestas patronales se puede apreciar la alternancia de estos dos momentos, el de la obediencia ritual y la parte de la celebración que suelen ir juntas.

En el mundo que describo, el de la atmósfera ceremonial, sin embargo, para las ideas no hay fiesta, y en sentido estricto tampoco devoción, simplemente hacer lo necesario para no quedar fuera del marco. Se trata de mantener una obediencia que no tiene por qué asimilarse a la rigidez castrense, pero sí lo suficiente para no desentonar. Como todos se esfuerzan en lo mismo, el resultado es una monotonía reflexiva, un calculado conformismo con los conceptos de segunda mano y una afición desmesurada por el lugar común.

Llama la atención el estado de las ideas y la elaboración de pensamientos descritos si los ponemos en contraste con la abundancia de novedades en la vida cotidiana, en el reconocimiento y creación de una música popular propia, de un reconocimiento de la importancia de los sentidos a través de la gastronomía. Es como si dijéramos que nos hemos podido sentar a la mesa, pero creyendo que no hay mucho de qué conversar, ni en la política ni en las ideas e investigaciones.

¿Cómo salir de la atmósfera ceremonial de las ideas? Que las ceremonias cumplan la función de reconocimiento de un espacio público y democrático. Una de las razones de ser de las ceremonias, su fuerza y legitimidad, consiste en la repetición, como parte de actos de la memoria colectiva; pero también su eficacia consiste en una de limitación de un momento y un sitio determinados. La atmósfera ceremonial, en cambio, permea las diferentes áreas de creación cultural y las reduce a "pensamientos ceremoniosos". El gesto vacío, cada vez con menos consistencia, pero eso es lo que pretende el pensamiento ceremonial.

Sería un error identificar el pensamiento ceremonial con un estilo anticuado, algo como de otra época. Tal vez en algunos casos sea más visible de esa forma, pero esta poderosa traba a la libertad de pensamiento no tiene que ver con estar a la moda o fuera de la misma. Es simplemente la primacía de la obediencia. Estar todos muy juntos, ya sea en una formación militar o, más frecuentemente, pegados unos a otros como los granos de un choclo, con poco espacio para la individuación. Así, la función anticipatoria inherente a toda creación y en cualquier campo se ve muy restringida. Nuestras dificultades no surgen del ensimismamiento como protección y donde el apego escasea. Más

bien se trata de estar en el escenario de la mente como personaje antes que como integrante del coro. Esa es todavía una tarea pendiente. No me parece que entre nosotros las formas de apego estén en riesgo y que sean la principal amenaza para el bienestar en todos sus niveles. Como grupo tenemos varias formas de reconocimiento. Pero reconocer a la otra o al otro como personaje solo es posible si a la vez tomamos distancia de nuestros propios coros.

EN LA ESCUELA: EL RITUAL ANTES QUE LA CURIOSIDAD

En el campo pedagógico es previsible las consecuencias que trae un orden de cosas como el descrito. Somos educados en los rituales antes que en cultivar la curiosidad. La capacidad de ordenar la realidad, nos enseñan, reside en los rituales antes que en los conocimientos. En distinta medida, pero siempre en una posición medular, el conocimiento pasa a ser como si fuera parte de la ceremonia: todos tenemos que estar juntos, bien apretados al modo de un choclito, y en lo mismo. Es secundario cuál sea el contenido. Digo bien secundario, que no indiferente, lo que importa es marchar al mismo tono, como si hubiera un sentido muy primario, no muy elaborado de la armonía. En todo este proceso, el Estado como lugar del ejercicio político tiene un lugar central. La relación entre conocimiento y poder ha carecido de importancia crítica. Un Estado con un sentido de autonomía requiere de un espacio para crear su propio conocimiento.

Aquí es donde importa hacer otra precisión en la comparación con el razonamiento spinoziano. Los Países Bajos en el siglo XVII eran una realidad política nueva: todavía ocurrían enfrentamientos constantes con España, Inglaterra o Francia y la propia unidad de las provincias que integraban los Países Bajos no se ponía de acuerdo sobre cuál era la mejor manera de gobernarse.

En el Perú, en las últimas décadas hay una conciencia creciente de poderosas continuidades históricas. A primera vista parece ser un mero asunto de reconstrucciones en líneas de tiempo gracias a los hallazgos de la arqueología. En otros países, como India o Egipto, en cierto sentido México, esa continuidad histórica estuvo puesta al servicio de un discurso nacionalista en el siglo XX[4]. No fue esta la opción que predominó en el Perú. Más bien se creó una escisión

4 Véase Perry Anderson, *La ideología india*. Trad. de Antonio Antón F., Madrid, Akal, 2017, para una visión muy crítica del nacionalismo indio y la continuidad histórica.

que no deja de estar presente entre el Perú 'milenario' y el Perú 'moderno' o Perú a secas. Un cambio importante en las preocupaciones y las maneras de entender nuestra realidad guarda relación con el cambio climático. La trayectoria histórica peruana aparece ahora incorporando al territorio como un actor más. El manejo de los recursos naturales encuentra en el pasado prehispánico un tesoro de conocimientos que recién empieza a ser explorado. Esta manera de entendernos promete, o reclama, traducciones conceptuales más afortunadas que las disponibles hasta ahora.

En las maneras de crear o de transformar las cosas en la vida diaria están las semillas para ser cultivadas conceptualmente. En este sentido, una elaboración conceptual naturalmente tiene el canon o la tradición de la disciplina respectiva. Eso no excluye que siempre las teorías más estimulantes han sido las que han respondido a las tendencias que estaban en juego en la época en que fueron formuladas. Por época no me refiero a un bloque sólido y homogéneo, susceptible de una sola definición. Más bien es la infinitud de acciones que registramos en nuestra mente de manera apenas consciente.

PRESENTANDO A SPINOZA Y SU APURO

Los textos de Spinoza tienen la singularidad de usar una exposición conceptual firmemente deductiva, casi podría decirse que fría: el modo geométrico. Sin embargo, es una preocupación por los afectos lo que está en la base de su indagación filosófica. En un texto juvenil, el *Tratado de la reforma del entendimiento*, señalaba que se interesó por la reflexión filosófica como una manera de salir del temor y encontrar una felicidad que le durara toda la vida, 'infinita'[5].

El cuidado extremo que ponía Spinoza en la argumentación tenía por objeto alcanzar un conocimiento "desde el punto de vista de la eternidad". Una de las citas más conocidas de su *Ética* es la siguiente:

5 "Después que la experiencia me había enseñado que todas las cosas que suceden con frecuencia en la vida ordinaria son vanas y fútiles, como veía que todas aquellas que eran para mí causa y objeto de temor *no contenían en sí mismas ni bien ni mal alguno a no ser en cuanto mi ánimo era afectado por ellas* me decidí, finalmente, a investigar... si existiera algo que, hallado y poseído, me hiciera gozar eternamente de una alegría continua y suprema". *Tratado de la reforma del entendimiento. Principios de filosofía de Descartes. Pensamientos metafísicos*, traducción de Atilano Domínguez, Madrid: Alianza, 2014, p. 97. Cursivas mías.

> El alma no concibe nada desde la perspectiva de la eternidad, sino en cuanto concibe la esencia de su cuerpo desde esa perspectiva, es decir, en cuanto es eterna; y así, en la medida en que es eterna, posee el conocimiento de Dios[6].

Para lo que he venido discutiendo es más apropiado otro texto de Spinoza, el *Tratado teológico político* (TTP), que tiene un subtítulo extenso pero muy explícito: *Contiene varias disertaciones. En ellas se muestra no solo que la libertad de filosofar puede otorgarse sin riesgo para la piedad y la paz de la república, sino también que no es posible suprimirla sin eliminar junto con ella la paz de la república y la propia piedad.* La contraparte de este detallado subtítulo es que el libro fue publicado anónimamente y con falso pie de imprenta. Aparecía como impreso en Hamburgo cuando en realidad había sido publicado en Ámsterdam. Era el año 1670 y la reacción que produjo el libro fue inmediata, feroz y muy extendida[7]. Spinoza nunca reconoció públicamente autoría del libro por un asunto elemental de supervivencia. Había antecedentes preocupantes: Uriel da Costa, miembro de la comunidad judía portuguesa de Ámsterdam que sostenía tesis parecidas a la suyas, en especial que no se podía separar el alma del cuerpo, y que en consecuencia el alma era mortal, fue juzgado y expulsado por hereje. Años después fue readmitido en un proceso especialmente humillante que terminó con su suicidio[8]. Los hermanos Adriaan y Jan Koerbagh fueron detenidos también por cuestionar la inmortalidad del alma. Adriaan era un amigo cercano de Spinoza y murió en prisión. Era un demócrata radical y partidario de una república secular. A diferencia de Spinoza, que publicó su tratado de forma anónima y en latín,

6 *Ética demostrada según el orden geométrico*, Quinta Parte, Proposición XXXI, Demostración. Traducción de Óscar Cohan. Bs. As.: FCE, 1977, p. 264.

7 Hay una obra que explora en detalle la recepción hostil que tuvo el TTP: Steven Nadler: *A Book forged in Hell. Spinoza's Scandalous Treatise and the Birth of Secular Age,* New Jersey, Princeton University Press, 2011. En mi opinión, la mejor caracterización filosófico-política de Spinoza es la de Jonathan Israel, que lo muestra como representante de una Ilustración radical, republicana democrática, antimonárquica y por extensión antieclesiástica. Véase de este autor *La Ilustración radical. La filosofía y la construcción de la modernidad, 1650-1670*, traducción de Ana Tamarit, México, FCE, 2012, especialmente los caps. XV y XVI. Una versión resumida de su amplio estudio sobre la Ilustración, que incluye otros dos volúmenes, puede encontrarse en *A Revolution of the Mind: Radical Enlightenment and the Intellectual Origins of Modern Democracy*, New Jersey, Princeton University Press, 2010. Hay traducción castellana.

8 Steven Nadler, *Spinoza: A Life*, Cambridge University Press, 1999. El cap. IV describe con detalle la trayectoria de Costa en la comunidad sefardí de Ámsterdam.

Adriaan Koerbagh lo publicó con su nombre y en holandés con un título que no podía pasar desapercibido "*Un jardín de flores lleno de encantos*"[9].

El TTP es una obra audaz como pocas: polemizar con la Biblia, mostrar su carácter histórico, escribir que los profetas eran personas comunes y corrientes que además tenían una imaginación desbordante y que eso es todo, era algo más que herético incluso en las ricas comarcas de comerciantes en los Países Bajos.

A pesar de la leyenda que muestra a Spinoza como un autor desconocido y marginal y que solamente habría sido adecuadamente reconocido a fines del siglo XIX y el XX, por el contrario es el filósofo al que se dedica el artículo más extenso en la *Enciclopedia* de Diderot y D'Alembert[10].

No ha sido, además, un autor ajeno a las preocupaciones del psicoanálisis. Es conocido el entusiasmo de Lacan por Spinoza, probablemente por ese pasaje del libro III de la *Ética* donde afirma que la esencia del hombre es el deseo[11]. De hecho, las definiciones de los afectos al final de ese mismo capítulo son fascinantes. Freud mismo hizo unas pocas pero significativas referencias a Spinoza: en los años 30, en respuesta a un doctor Lothar Bickel, spinozista y con simpatías por el psicoanálisis, Freud escribió:

> Admito de buen grado mi dependencia de la doctrina spinoziana. Nunca hubo razones para que mencionara expresamente su nombre, pues concebí mis hipótesis más a partir de la atmósfera creada por él que del estudio de su obra. Por lo demás yo no buscaba una legitimación filosófica.

Poco después, con motivo del tercer centenario de Spinoza, en 1932, Freud fue invitado a participar en un libro de homenaje al filósofo. Freud declinó porque sintió que no tenía nada interesante que decir pero agregó: "A lo largo de toda mi vida mantuve (tímidamente) un respeto extraordinariamente alto por la persona y los resultados del pensamiento del gran filósofo Spinoza"[12].

9 Ibid., cap. X.

10 Cf. J. Israel: The Early Dutch and German Reactions to the *Tractatus Theologico-Politicus*: foreshadowing the Enlightenment's more general Spinoza reception? En: Y. Melamed/M. Rosenthal (eds.): *Spinoza's Theological Political Treatise: A Critical Guide*, Cambridge University Press, 2010, cap. 5,

11 "El deseo es la esencia misma del hombre en cuanto es concebida como determinada a obrar algo por una afección cualquiera dada en ella". *Ética*..., parte 3, Definiciones de los afectos, I, ed. cit., p. 154.

12 Ambas citas tomadas de Y. Yovel, *Spinoza, el marrano de la razón*, Madrid, Anaya/Muchnik, 1995, p. 346.

EL PROBLEMA

Quiero llamar la atención sobre una frase que escribe Spinoza al pasar, en el TTP, como por casualidad, pero que extrañamente rompe el tono general de la argumentación. Está discutiendo si las ceremonias religiosas contribuyen a una mejor vida personal. Enfáticamente afirma que no y agrega que su punto de vista:

> aunque tampoco sería difícil deducirlo a partir de los principios del Nuevo Testamento y demostrarlo quizá, además con testimonios claros, prefiero no hacerlo, pues tengo prisa por abordar otros asuntos. (Cap. V, Por qué han sido instituidas las ceremonias y para quiénes es necesaria la fe en las historias)[13].

¿Spinoza apurado? En la creciente bibliografía sobre esta obra este capítulo suele ser pasado por alto. El capítulo anterior, que trata sobre la ley divina que se refiere al conocimiento, y el siguiente, que trata de su crítica a los milagros, han sido objeto de comentarios detallados, pero la parte de las ceremonias es obviada. Probablemente porque quienes estudian esta obra en algunos casos puedan venir de lugares poco ceremoniosos y eso ya no es problema. Ambos suelen concentrar la atención de los críticos. El componente retórico, aunque discreto, está presente en el TTP, es decir, no se trata de una obra que tenga únicamente demostraciones, pero el apresuramiento ciertamente no es una característica spinoziana[14].

En este ensayo quiero señalar que el apuro de Spinoza es que se encuentra con una dificultad en la vida social, y emocional, que desde mi punto de vista no logra resolver de manera satisfactoria. La cuestión es si en efecto puede haber una vida interior plena sin manifestaciones exteriores. Un segundo tema que me interesa tratar es hasta qué punto sería posible trazar un paralelismo entre lo que Spinoza llama 'gente corriente' (vulgus) y 'el lector filósofo' con la distinción freudiana entre principio del placer y principio de realidad. Sostengo que la distinción entre 'gente corriente' y 'lector filósofo' se trata de distintas posiciones que ocupamos durante nuestras actividades. Lo veremos a partir de la distinción entre narrativa y reflexión que plantea en la segunda parte de este capítulo.

13 Utilizo la siguiente edición: *Tratado teológico-político*. Traducción de José Luis Gil Aristu, Pamplona, Ed. Laetoli, 2014. Incluye, a manera de epílogo, un valioso texto de Jonathan Israel.

14 El TTP tiene una dimensión hermenéutica explícita: es un "tratado sobre la interpretación de la Escritura", p. 190, y además Spinoza afirma que "...desvincular al mismo tiempo la fe de la filosofía (es el) objetivo principal de la presente obra", p. 216.

UNMSM

La discusión sobre la religión y la apreciación correcta de la Biblia es una parte central en la argumentación del TTP. Es importante recordar que este libro es el punto de partida para los estudios bíblicos modernos. Para afirmar la libertad de pensamiento y de expresión era necesario distinguir lo que era propiamente religioso de lo que era la imposición de la obediencia. La estrategia y razonamiento de Spinoza es afirmar que la posibilidad de la verdadera felicidad para los seres humanos está inscrita en la mente humana y es válida para todos los hombres. Las ceremonias, aquellas mencionadas en el Antiguo Testamento, tienen un valor local y su finalidad, antes que el bienestar de las personas, es la de "afianzar y conservar el Estado". El tono que quiere marcar el autor es la oposición entre lo que es hecho porque es útil para la nación y el Estado, y las acciones orientadas a "la tranquilidad interior y verdadera felicidad individual" (p. 188).

"La felicidad y la tranquilidad de ánimo" son mencionadas en diversos momentos como finalidad de las enseñanzas morales, como opuestas a la amenaza de castigo que es hecha en función del Estado. Esta oposición es una constante en el razonamiento del autor. Las ceremonias que están en la Biblia tienen su razón de ser en la necesidad del Estado y pueden caer en el olvido rápidamente si dejan de ser practicadas.

Un elemento central es la oposición entre obediencia y consentimiento. La primera es puramente externa y no tiene por finalidad la felicidad individual y la tranquilidad interior. En esta oposición no pareciera haber lugar para la vida en sociedad que fuera algo más que un espacio de opresión y coacciones externas. La vida en sociedad resulta fundamental por la división del trabajo y la colaboración mutua. Esta consideración es clave para entender que el ideal filosófico de Spinoza no es la vida retirada aislada del mundo. Precisamente porque le interesa la vida en sociedad, en realidad la ve como algo indispensable[15], es necesario un Estado que garantice la libertad de pensamiento y de expresión. Ni el filósofo-rey tirano ni el pensador misántropo que se aísla en una cueva en las montañas son opciones a seguir. Este camino es el que justamente marca el carácter radical de la propuesta spinoziana.

Primero veamos la manera como es descrita la sociedad:

> La sociedad es sumamente útil e igualmente necesaria, no solo para vivir en

15 La división del trabajo es parte de la naturaleza, se podría decir. A este respecto Spinoza sostiene la socialidad como parte de la especie. En este aspecto es cercano al mito de Protágoras que Platón refiere en *Protágoras* 320d-322d.

seguridad frente a los enemigos, sino también para tener abundancia de muchas cosas; pues a menos que los hombres quieran colaborar unos con otros les faltará arte y tiempo para sustentarse y conservarse lo mejor posible. No todos en efecto tienen igual aptitud para todas las cosas, y ninguno sería capaz de conseguir lo que como simple individuo necesita ineludiblemente. A todo el mundo, repito, le faltarían fuerzas y tiempo, si cada uno debiera, por sí solo arar, sembrar, cosechar, moler, coser, tejer y realizar otras innumerables actividades para mantener la vida, por no mencionar las artes y las ciencias, que también son sumamente necesarias para el perfeccionamiento de la naturaleza humana y para su felicidad (pp.192-193).

En este fragmento queda clara la necesidad de la vida en sociedad. Sin embargo, las personas por lo general no elaboran sus deseos, lo que podríamos llamar su capacidad de sublimación. El autor deja entrever lo que sería su visión utópica de la vida en común:

...si los hombres estuvieran constituidos por naturaleza de tal forma que no desearan nada, fuera de lo que la verdadera razón indica, la sociedad no necesitaría ley alguna sino que sería absolutamente suficiente enseñar a los hombres doctrinas verdaderas para que hicieran espontáneamente, y con ánimo sincero y libre lo que es verdaderamente útil (p. 193)[16].

Esta convergencia del deseo, la espontaneidad y la utilidad es, por así decir, la situación ideal para Spinoza. Pero la realidad es otra y aquí encontramos un razonamiento político muy importante además de una comprensión de los afectos especialmente aguda donde lo que ahora se llama "postergación de la gratificación" es central:

La naturaleza humana está constituida de forma muy distinta; porque todos buscan su propia utilidad, mas no porque lo dicte la sana razón, sino que, las más de las veces, desean las cosas y las juzgan útiles porque se

16 La obra spinoziana abunda en esta clase de consideraciones. El prólogo del TTP, una joya retórica y filosófica en sí misma, empieza con estas palabras: "Si los seres humanos pudiesen dirigir todos sus asuntos con criterio seguro o si la suerte les fuese siempre próspera, no estarían dominados por ninguna superstición. Pero, como a menudo se ven sometidos a tales aprietos que no les es posible recurrir a ningún plan, fluctúan penosamente entre la esperanza y el miedo, debido en muchos casos a los bienes inciertos de la suerte, que desean sin moderación. Así, su alma es muy propensa a creer cualquier cosa; en medio de la duda, un ligero impulso la arroja de un lado a otro, sobre todo cuando vacila agitada por la esperanza y el miedo, mientras que otras veces se muestra muy segura de sí, jactanciosa y engreída. Pienso que esto es algo que nadie ignora, aunque creo que *la mayoría de la gente se desconoce a sí misma*", p. 9 (mis cursivas).

dejan arrastrar por el solo placer y por las pasiones del alma, sin tener en cuenta para nada el tiempo futuro ni otras cosas. De donde resulta que ninguna sociedad puede subsistir sin autoridad y sin fuerza y, por tanto, sin leyes que moderen y controlen el ansia de placer y los impulsos desenfrenados (p. 193).

Sin embargo, de esta caracterización no se desprende una solución autoritaria porque a continuación Spinoza hace dos precisiones: que la naturaleza humana también incluye el hecho de que ninguna sociedad puede ser coaccionada sin límite. La otra es que los hombres no pueden soportar servir a sus iguales y ser gobernados por ellos. Delinea entonces tres características básicas de una sociedad democrática:

a. La sociedad debe tener el poder en forma colegiada a fin de obedecerse a sí mismos y nadie a su igual.

b. Establecer leyes de modo que los hombres no sean controlados por el miedo cuanto por la esperanza de algún bien que desean con vehemencia y así "todo el mundo cumplirá gustoso su oficio" (p. 194).

c. La obediencia al que manda no tiene sentido aquí porque las leyes son sancionadas por consenso general. El pueblo es libre porque no actúa por autoridad de otro sino por su propio consentimiento (ibid.)

Esta caracterización de una sociedad democrática es muy distinta de otras versiones de la tolerancia de la época donde la condición para el reconocimiento supone la propiedad privada y tener alguna religión (Locke), de ahí que no sea tan apropiado calificar a Spinoza como un liberal. Le acomodaría más bien la calificación de demócrata radical[17].

Luego regresa a ocuparse de la figura de Moisés en la Biblia y la importancia de las ceremonias cuya finalidad es coactar a las personas para que no hagan nada por decisión propia sino por mandato ajeno y que "dejaran constancia de que no eran autónomos sino totalmente dependientes de otro" (p. 197). Las

17 La libertad religiosa para Spinoza es un derivado de la libertad de pensamiento y no a la inversa. El punto es crucial para nosotros en la actualidad en el Perú. Hay esta cuestionable tendencia a señalar que el Estado debe extender a otras confesiones las nada desdeñables exoneraciones fiscales que actualmente posee la Iglesia católica, todo esto en nombre de quién sabe qué pluralismo. Eso en la práctica es incrementar el financiamiento de la intolerancia. La garantía del pluralismo, en primer lugar, es un compromiso con una educación pública laica, la investigación científica y la promoción de las artes. Ayuda más a la salud democrática de la república el financiamiento a los partidos políticos que seguir dispensando de impuestos a las Iglesias.

UNMSM

ceremonias religiosas, tanto las judías como las cristianas, no son prácticas que contribuyan a la felicidad "o que contengan en sí alguna santidad" (p. 197). Por su carácter externo "aquel que vive solo no está obligado a cumplirlas" (ibid.). A continuación pone un ejemplo más bien problemático: el cristiano que vive en un Estado donde están prohibidas las ceremonias públicas de su religión puede prescindir de las ceremonias y vivir feliz. Es un caso extremo y que ocurrió en tiempos de Spinoza con los comerciantes holandeses que vivían en Japón. Y que fue origen de discusiones en su tiempo.

Es aquí donde aparece el apuro de Spinoza:

> No voy a confirmarlo con otros testimonios; y aunque no sería difícil deducirlo también de los fundamentos del Nuevo Testamento y probarlo quizás con testimonios claros, prefiero no hacerlo pues tengo prisa por abordar otros asuntos (p. 93).

De hecho, el apuro aparece en otra parte del TTP, el cap. 10 para indicar que algunos libros de la Biblia tienen serios errores de concordancia cronológica: "de todos modos en estos libros, a pesar de ser muy recientes y nuevos se introdujeron muchos errores debido, si no me equivoco, a las prisas de los amanuenses" (p. 180). Esta apreciación del apresuramiento como fuente del error encaja mejor en el estilo de pensamiento del autor. De manera que el apuro no es precisamente una virtud para el filósofo.

La prisa de Spinoza intriga porque no se trata de un autor que en general rehúye las dificultades; por el contrario, el conjunto de su obra muestra que hay una voluntad crítica sin importar cuán escandalosas puedan ser las consecuencias.

El autor sostiene que se puede ser feliz en un Estado donde no hay posibilidad de expresar en público las creencias religiosas. Puede haber una explicación "táctica". En la época que Spinoza escribió esto había sectores recalcitrantes calvinistas que se valían de esta situación para interrumpir el comercio con Japón, donde, en efecto, las ceremonias cristianas no eran permitidas en público. Pero también se puede tratar de una dificultad real donde puede suponerse hasta tres escenarios, dos de ellos explícitamente abordados por Spinoza y un tercero que es dejado en una cierta penumbra. El primero es la consideración de las ceremonias como algo puramente externo, la pura obediencia y donde el consentimiento no cuenta. Esta es la situación que explícitamente Spinoza discute en este capítulo y no lo vuelve a abordar en el resto de la obra. El segundo escenario, en cierto sentido, es el reverso del primero, la expresión de la fe puede ser plenamente satisfecha en el fuero interno y no es indispensable

que haya ceremonias. El tercer escenario probablemente es la fuente del apuro de Spinoza: si las enseñanzas religiosas consisten en promover la justicia y la caridad y nada más, el amor a Dios no puede ser objeto de obediencia sino consecuencia de un conocimiento correcto. Para este conocimiento, la obediencia es innecesaria y contraproducente[18]. *Puede haber ceremonias públicas que no estén basadas únicamente en la obediencia.* Ciertas formas de carnaval, por ejemplo, pero, sobre todo, Spinoza parece suponer que las emociones en la vida social son esencialmente perturbadoras del razonamiento. Su interés es contraponer la ceremonia al pensador solitario[19]. El esquema da cuenta de la oposición entre la obediencia al Estado y la autonomía del individuo. Pero el tema se complejiza cuando se menciona a la ceremonia como parte de la vida social y no solamente como mandato del Estado[20]. El tema no era claro para Spinoza ni para los contemporáneos y varias generaciones siguientes. Habrá que esperar poco menos de dos siglos y medio para una problematización a fondo de las ceremonias y los afectos en la vida social con la aparición de *Las formas elementales de la vida religiosa* (1912), de Durkheim. En 1670 y en Europa no había muchos recursos para entender las ceremonias más allá de un dispositivo para la obediencia. Spinoza observa que hay ceremonias "en función de la sociedad en pleno", pero no se detiene en este punto, claramente diferente de la obediencia al Estado. Probablemente ahí está la raíz del apuro.

Este "error" de Spinoza guarda relación con la parte restante del capítulo, aquella que le urge tratar. La pregunta básica podría ser esta: ¿cómo se puede enseñar de manera eficaz un conjunto de ideas, de creencias de forma masiva? Señala que la narración es preferible a una serie de definiciones que solamente podrían ser entendidas por muy pocos. Mi opinión es que en esta parte Spinoza no alude necesariamente a lo que ahora llamamos niveles de instrucción, sino a una distinción entre "los dos principios del acontecer psíquico", el principio del placer y el principio de realidad. En general, los escritos de Spinoza de manera tajante hacen una distinción entre la gente corriente (vulgus) y los

18 En una nota al capítulo 16 la contraposición es clara: "El amor a Dios no es obediencia sino una virtud inherente de manera necesaria al ser humano que conoce correctamente a Dios. La obediencia, en cambio, se refiere a la voluntad de quien manda y no al carácter necesario y a la verdad de la cosa" (p. 326).

19 "Por tanto, aunque esas ceremonias ("las ceremonias de los cristianos", GN) no fueron instituidas en función de un Estado, sí lo fueron en función de la sociedad en pleno. Por tanto, quien lleve una vida solitaria no estará obligado a practicarlas" (p. 93).

20 El propio Spinoza reconoce que no todas las ceremonias se realizan en función del Estado.

UNMSM

doctos. Naturalmente esta distinción la podemos asumir en un sentido literal y no habría más que discutir.

Me parece que muchos de los planteamientos spinozianos sonarían menos elitistas si en vez de una oposición entre gente corriente y doctos asumiéramos la postura de entender que se trata de dos posiciones[21]. La inclinación por evitar el displacer y buscar el placer es inherente al funcionamiento mental en general. La realidad tiene un componente de frustración pero es también el espacio de la creación. Hay momentos en que funcionamos con mayor predominio de un principio que de otro; de ahí la importancia de la educación para vencer el principio del placer y sustituirlo por el principio de realidad.

Recordemos que para Freud hay una distinción importante entre el yo-placer que busca la realización inmediata de deseos y el yo-realidad que busca beneficios: "un placer seguro que vendrá después". El papel del arte es equivalente al del filósofo en cierto sentido, porque encuentra el camino de regreso de la fantasía a la realidad:

> El arte logra por un camino peculiar una reconciliación de los dos principios. El artista es originariamente un hombre que se extraña de la realidad porque no puede avenirse a esa renuncia a la satisfacción pulsional que aquella primero le exige y da libre curso en la vida de la fantasía a sus deseos eróticos y de ambición. Pero él encuentra el camino de regreso desde ese mundo de fantasía a la realidad; lo hace merced a particulares dotes, plasmando sus fantasías en un nuevo tipo de realidades efectivas que los hombres reconocen como unas copias valiosas de la realidad objetiva mis-

21 Esa oposición entre el sentido común, que no necesita de la reflexión porque se mueve por el mundo con recetas, y el experto que conoce, con el auxilio de la ciencia, fue reconocida en algún punto específico como insatisfactoria por Alfred Schutz, quien pensaba que había una tercera posibilidad: el ciudadano bien informado, que, sin tener la profesión del experto, tiene intereses que van más allá de las recetas para el desenvolvimiento en la vida diaria. La función de los medios de comunicación en una sociedad democrática debería ir en este sentido. Véase "El ciudadano bien informado. Ensayo sobre la distribución social del conocimiento", en *Estudios sobre teoría social*, Bs. As., Amorrortu editores, 1974. Me inclino a pensar que la defensa de Spinoza de la libertad de filosofar está referida a la formación de "ciudadanos bien informados", que son quienes tendrían acceso a las enseñanzas de los filósofos. De ahí que libertad de pensamiento y libertad de expresión sean inseparables en este planteamiento. Es una situación muy distinta de los términos del debate usual sobre los medios de comunicación en el Perú, donde usualmente se invoca la libertad de expresión para recortar la libertad de pensamiento. No pocas formas de intolerancia se escudan tras el membrete "libertad de expresión".

ma. (...) Ahora bien, solo puede alcanzarlo porque otros hombres sienten la misma insatisfacción que él con esa renuncia real exigida, porque esa insatisfacción que resulta de la sustitución del principio del placer por el principio de realidad constituye a su vez un fragmento de la realidad objetiva misma[22].

Aquí es donde puede ser apreciado el aspecto anticipatorio del pensamiento, cuando el deseo puede estar de regreso en la realidad y relacionarse a su vez con las insatisfacciones de los demás y así el carácter de la realidad puede ser objeto de posteriores transformaciones[23]. El carácter anticipatorio no consiste en una predicción del futuro. La fuerza de este pensamiento es que hace posible incorporar al espacio público, al de la cultura, esta transformación de una insatisfacción en un anhelo que en algún sentido es realizable. Por este motivo los seres humanos no nos conformamos con las satisfacciones inmediatas, que no pasan de ser repeticiones intemporales. Algo insuficiente en extremo para una especie como la nuestra que tiene en el parentesco, es decir, en la sucesión de generaciones un componente esencial de la realidad.

Quizás lo anterior puede servir para las diferencias en la intensidad de las ceremonias. Unas se conforman con la pura repetición, con la mera obediencia al Estado o a los gobernantes. Como he mostrado, incluso pueden llegar a tener pretensiones de ser modelo de pensamiento. Otras nos pueden servir para recordar que las insatisfacciones pueden siempre ser traducidas en anhelos, esas "palpitaciones" ante las cuales es imposible engañarse.

Es muy importante distinguir entre el mundo de las ceremonias, que pueden ser esas que Arguedas llamaba "ceremoniosas", es decir, de pura obediencia, y las "honradas", donde hay "palpitación". Pero está presente también una aberración cultural que tipifico como el pensamiento ceremonial, donde la elaboración de ideas se reduce a repetir formas de cohesión existentes ahí donde es necesario un pensamiento anticipatorio que reconozca las tendencias emergentes. Esa es la atmósfera de intolerancia, sutil las más de las veces, ruidosa en algunas coyunturas, que es necesario cuestionar si nos interesa llegar a la convergencia del pensamiento y las palpitaciones.

22 S. Freud, *Obras completas*, tomo XII, Bs. As., Amorrortu editores, 1992, p. 229.

23 La tematización más amplia del pensamiento anticipatorio, aunque en una ruta diferente de la de Spinoza, se encuentra en la obra de Ernst Bloch *El principio esperanza*, 3 vols. La traducción castellana ha sido nuevamente editada por Editorial Trotta.

UNMSM

HIJOS DEL SILENCIO. EL ROL DE LA POLIS EN *EL AVARO*, DE LUIS LOAYZA / Mayra Salas

Una extraña condición envuelve a tres personajes narradores de *El avaro,* de Loayza: la de no ser humanos o ser algo más que humanos, si asumimos la definición aristotélica de hombre, según la cual este deja de serlo cuando se aleja (orgullosa, trágica, dubitativamente en el caso peruano que nos ocupa) de ese mundo que a todo hombre antecede: la ciudad[1].

Es conocida la idea platónica de la insuficiencia del individuo mantenido aisladamente (Platón, 1988, p. 121). Parece que Aristóteles la meditó a fondo y encontró en ella la pauta más humana, el sello culminante de nuestra ingeniería. Ser humano es, ante todo, ser un animal político, cuya vida cobra existencia y significado en la polis, en donde tiene sentido practicar la virtud y ser feliz[2].

Este principio biológico del griego puede ayudarnos a explicar cierto rasgo de animalidad que enfrentan los personajes de Loayza en "El viento contra mi

1 "Por naturaleza, la ciudad es anterior a la casa y a cada uno de nosotros", afirma Aristóteles en su *Política* (2012, 48). En los textos de Loayza que analizaremos, la palabra *ciudad* expresa una cierta comunidad de hombres. Dicho rasgo coincide con el significado general que Aristóteles asigna al término griego *polis*: "La ciudadanía supone una cierta comunidad" (2012, 74), y del que derivarán consecuencias útiles, creemos, para el análisis de algunos personajes en la obra de Loayza. Por esta razón, como el traductor del Estagirita, nosotros hemos decidido traducir *polis* por ciudad. Queda advertido el lector de la resonancia griega del término *ciudad* usado en el presente ensayo.

2 Los conceptos de felicidad y virtud son quizá las traducciones más unánimemente aceptadas de *eudaimonía* y *areté*, así como las más cuestionadas al momento de investigar su sentido en la obra del griego. Por el momento, sin embargo, baste señalar que en la *Política* la virtud es entendida como el ejercicio por el cual cada uno desempeña bien su tarea (2012, 122), y la felicidad como el vivir bien (2012, 47) o el participar de cierto bienestar ofrecido en la comunidad (2012, 128).

cabeza empapada…", "La bestia" y "El monte", donde la figura de la ciudad nos ha llamado la atención por ser el eje alrededor del cual, pensamos, se articula no solo la identidad de los personajes, sino también la posibilidad de su locución.

"SIN FRATRÍA, SIN LEY, SIN HOGAR"

El hombre se define por su pertenencia a la ciudad, afirma Aristóteles en su *Política*, "pues si se destruye el conjunto ya no habrá ni pie ni mano, a no ser con nombre equívoco, como se puede llamar mano a una piedra" (Aristóteles, 2012, p. 48). El hombre se define, se nombra, en sociedad. Pero precisemos aún más. La polis no es un lugar, una simple topografía, aunque ocupa un territorio definido. La polis es, ante todo, gente actuando concertadamente, que se reúne para vivir y que descubre que puede vivir bien[3]. El marco de la felicidad, que según Aristóteles es la finalidad de nuestras existencias, es la vida política, esa vida que comienza cuando las nuestras se entreveran con las de otros.

Se suele pensar que los personajes de *El avaro* se definen por su soledad, impulsos, refinamientos y fracasos[4]. La particularidad de los personajes que nos ocupa, sin embargo, no reside en un rasgo concreto y accidental de su personalidad, sino en una situación esencial que los vuelve cada vez menos humanos y que pone en juego sus vidas.

"Entre las colinas, el bosque y el río, paso mis días", dice el muchacho que regresa a la ciudad tantas veces despreciada y negada. "Seré o he sido uno de ellos", dice el monstruo que desde su altura desea e intenta aprender ese ajetreo de hombres. Nuestro tercer personaje pasa inadvertido por una pareja de amantes, después de advertir a su vez un mundo que le es ajeno. Regresa al monte venerado, renuncia a la concertación de hombres y mujeres.

Estamos ante la situación de quien se mantiene al margen, pero bajo una profunda tensión que le impele a confiar su naturaleza de bestia, pues quien lo

3 La polis es el marco de la vida buena, entendida esta no solo como la satisfacción de las necesidades y las capacidades de los individuos, sino como el desarrollo moral de estos: "La felicidad es una actividad de acuerdo con la virtud" (Aristóteles, 1985, p. 143).

4 Luciano Namorato habla de "misteriosos impulsos" (2009, p. 83); otros autores, de una "clara melancolía" (2009, p. 50).

hace, afirma el Estagirita, es "o bien un ser inferior o más que un hombre. (...) Al mismo tiempo semejante individuo es, por naturaleza, un apasionado de la guerra, como una pieza suelta en un juego de damas" (Aristóteles, 2012, p. 47). Como pieza inmune al juego de los elementos naturales, nuestro primer personaje se asoma bajo esta fórmula violenta: "El viento contra mi cabeza empapada, regreso a la ciudad por lo sombreado del bosque...". Luego nos cuenta que ha preferido placeres intensos y violentos antes que la "estúpida charla" de sus hermanos. Dichos placeres comprometen directamente el cuerpo, que descubre sus límites cuando corre, pierde el aliento, "hierve". Cuando entra altivamente a la casa de sus padres, lo hace para regodear sus sentidos en telas y ungüentos, aceites y pliegues filosos.

Asimismo, alguien que se mantiene al margen, en tanto es alguien que se retrae de su propia naturaleza, será mucho más violento que las propias fieras, afirma Aristóteles: "Pues así como el hombre perfecto es el mejor de los animales, así también, apartado de la ley y de la justicia, es el peor de todos" (Aristóteles, 2012, p. 48). "Y nadie se me atreverá, porque soy el más fuerte", postula nuestro primer personaje, que además imagina morir como "un animal desangrado". Muerte digna para quien ejerce placeres descomunales.

Por otro lado, es comprensible que el narrador de "La bestia" sea tal en función de su vínculo con la ciudad, pues su fortaleza bestial le permite aguantar la lluvia y la sed para atender obsesivamente los movimientos de los hombres, pero a su vez es el impedimento esencial para no "aprenderlos" jamás. Una de las causas que producen la poética, entendida como toda representación mimética, es la capacidad precisamente imitativa connatural al hombre, afirma el griego[5]. Su aprendizaje en la etapa infantil, además, depende de esta habilidad, que consiste en reconocer la fuente original de la que se forma una representación (Aristóteles, 2003, p. 55). Para *ser*, es preciso *imitar*, representar. Esta forma de convertirnos en humanos no es otra cosa que la afirmación de nuestra propia naturaleza: se trata de una *mímesis* espontánea y natural. Nuestro monstruo dice: "Debo aprenderlos pacientemente", y en él la empresa está condenada al fracaso. En él, la vocación imitativa es un ejercicio lastimoso y contra natura. Para ser, para reconocer, es necesario imitar. Pero para imitar es necesario ser uno de ellos. *Mirarlos*, *pisar sus calles*, *oírlos cantar*, más que expresar sus capacidades, expresa los límites de nuestro personaje, quien nunca es capaz de representar a los seres que ve, pues esto implica una disposición

5 Y añade: "Siendo propio de nuestra naturaleza la mímesis" (Aristóteles, 2003, p. 57).

natural que se desarrolla socialmente. Por ironías de la vida (del texto), sin embargo, en ningún otro personaje se trasluce tan intensamente el "impulso por la comunidad" (Aristóteles, 2012, p. 48) como en el monstruo que quiere librarse de su cuerpo infeliz. En un determinado momento, "la ciudad se ensombrece y silencia", la ciudad deja de serlo. Entonces la bestia, ensombrecida y silenciosa también ("desciendo para pasar por sus calles, ocultándome, y oírlos cantar"), encuentra su momento propicio (para nosotros, lectores, es desgarrador). En el júbilo de su deseo por aprenderlos confunde ese deseo con la realidad: "seré o he sido uno de ellos". Lo que son períodos de silencio y oscuridad en la ciudad, abierta a la posibilidad del día y su muchedumbre, son en nuestro personaje estigmas perennes de su naturaleza, silenciosa y oscura para siempre. Con ironía trágica, llegado el tiempo de su mayor júbilo se aviene el contraste irreversible: cuando más desea ser un hombre, la ciudad lo muestra como un animal.

Si a nuestros dos primeros personajes narradores los conocemos caracterizados como monstruos o adolescentes de corporalidad viva y expuesta, a nuestro tercer personaje, en cambio, apenas lo conocemos a través de su evocación y su veneración, que de pronto se truecan en duda y miedo. Desde la zona de frontera, monte en dirección a la ciudad, nuestro último personaje evoca un acontecimiento primordial situado en un tiempo mítico: la fundación de la ciudad en el monte, cuando sus habitantes, "ayudados por el que es más que los hombres", vencieron a los enemigos. A continuación, emprende una descripción, esbozo de crónica, de la ruta que cobra esta instancia sagrada en dirección a la ciudad. Del lugar tocado por un ser superior se llega a una zona desacralizada, "se llega a las flores: nadie las ha cultivado y cubren la ladera". Las flores ya no refieren a un origen, sino a un olor consistente, "como un cuerpo de mujer yaciendo sobre las corolas". Ya no los dioses, sino los amantes frecuentan estos lares. Pareciera que el mismo acto de narrar le hubiera traicionado, al revelar una dimensión distinta de lo evocado inicialmente y a la cual parecería no querer o poder acceder: "En mis paseos encuentro a veces parejas de tímidos amantes que veo abrazarse, *inadvertido*"[6]. Antes de llegar a la ciudad, forma suprema de la comunidad, nuestro personaje advierte el primer estadio de este impulso gregario: la condición de amantes. El hecho de pasar inadvertido podría advertirle al lector la existencia de un divorcio, una distancia y una oposición entre nuestro personaje y el mundo que descubre y describe.

Una reflexión, animada o ansiada por el deseo, parece consolarlo: la vida polí-

6 El subrayado es nuestro.

tica es una vida provisional sobre el trasfondo de esa otra vida natural, sagrada, eterna y divina ("Ello pasará y el monte permanece, me digo entonces"). Si esto es así, su saludo y su veneración, y por lo tanto su existencia entera, tienen un sentido. De lo contrario, su vida estaría desprovista, a la par con el monte, no solo de todo vínculo o aspiración sagrados, sino de toda forma y figura, sin origen: siempre las flores habrían colmado la ladera y olido a cuerpo de mujer. La base mítica de la narración no es una invención del autor, es una fantasía de su propio personaje (inventado por Loayza): "Pero no sé si esto será verdad y emprendo el regreso, temeroso".

La polis es el umbral por el que el animal se convierte en el más justo de todos, y por el que actualiza su verdadera naturaleza. Cuando rechaza este destino o simplemente se inhibe su verdadero fin, se convierte en un ser "sin fratría, sin ley, sin hogar", según la expresión homérica citada por Aristóteles (2012, p. 47). Como a él, a nosotros también nos ha convenido citarla, pero para explicar a tres personajes de la literatura peruana a quienes acontece la revelación de su identidad cuando dan testimonio de su problemático vínculo con la comunidad[7].

ACONTECIMIENTO

"Vástago del silencio" es la famosa fórmula que el autor del *Poema de Gilgamesh* usó para describir la animalidad de Enkidu, el amigo y el rival más remoto y conmovedor de la literatura, también llamado "progenitura de la montaña" en una de las variantes del texto, pues nació en la estepa y abrevaba en compañía del ganado. Su destino fue ser llorado por el rey de la ciudad de Uruk. Pero antes aprendió a hablar.

"Vástagos del silencio" puede ser la fórmula que encierre la identidad de los tres personajes de este ensayo, considerando sus posibles rasgos de animalidad, su contraste, su imposibilidad respecto al resto de hombres, excepto porque interrumpen el silencio, que para este caso —según lo visto— es un aspecto de su naturaleza misma, y hablan. Como si, tras sacrificar toda comunicación, toda comprensión y comunión con otros hombres, esto es, de-

7 Estos aires de comunidad pueden encontrarse en otros relatos de la obra temprana de Loayza, la cual está marcada por cierta atmósfera griega, no solo por sus temas y referencias, sino por su forma narrativa: "su mesura es de gusto clásico", afirma Julio Ortega (2010, p. 12).

jando de ser uno de ellos, pudieran entonces narrar, alzar la voz que no hila argumentos, sino palabras que refieren su condición perdida. La forma es el monólogo; el contenido, el acontecimiento de la palabra.

Loayza y los personajes de Loayza han dicho varias cosas y actuado de varias maneras respecto al fenómeno del logos. En su ensayo "La ciudad, el libro", el peruano describe algunos rasgos modernos (ajenos e incluso contrarios a los de la polis griega) de la Bagdad imaginaria de *Las mil y una noches*. Entre ellos, su multitudinaria población, que no es otra cosa que el "reino vertiginoso de la posibilidad" (Loayza, 2010b, p. 489). Tanto la profusión como el anonimato animan la fascinación de sus habitantes por escuchar y contar historias, no se advierte en ellos "la desconfianza moderna ante la palabra" (Loayza, 2010b, p. 489). Es en la ciudad donde cada habitante es un potencial narrador, y donde el acto de narrar se convierte en un ejercicio que lo identifica. Por más moderna y multitudinaria, crea cierto aire de familia[8]. Inversamente, los personajes loayzianos de *Una piel de serpiente* serán los habitantes de la Lima sin memoria de los cincuenta, "siniestramente amenazada por la afasia" (Ortega, 2010, p. 15). ¿Cómo explicar las palabras de los personajes bestiales de *El avaro*, ajenos a cualquier forma de comunidad, narradora o afásica? ¿A qué se debe el acontecimiento del acto de hablar en seres cuya naturaleza está ligada al silencio?

Podríamos considerar estos relatos como una metáfora de la confirmación de una vocación surgida de la experiencia de una criatura al margen, como lo fue la del propio Garcilaso según el ensayo y la bella biografía loayzianos del Inca[9]. Ambos textos dan cuenta del origen de su destino literario luego (o a condición) de fracasar en su intento de representar frente al rey a la comunidad española de Montilla: "Sobre todo la misión habría de hacerlo definitivamente uno de ellos" (Loayza, 2010a, p. 85). Pues no era nadie. El Cusco formó las líneas de su rostro, Garcilaso era hijo de esa ciudad perdida. Cuando dejó de serlo se volvió "el hombre venido de lejos" o simplemente "el hombre", quien, en contraposición con "los habitantes de la ciudad de Montilla", se tornó una interrogante, alguien que decía palabras en su "extraño idioma". Pero solo así lo veremos a continuación encontrar su destino, que no es otro

8 Para el Estagirita existe también una perspectiva ciudadana de la palabra, pero en otro sentido. Los ciudadanos no se *caracterizan* por el acto de narrar, *son* ciudadanos en función del hecho natural del lenguaje, gracias al cual solo el ser humano, y no la abeja, descubre la moral (2012, p. 48).

9 Nos referimos a "Aproximaciones a Garcilaso" y al envidiable *Retrato de Garcilaso*, respectivamente.

que un decidido deleite: pronunciar "en voz alta una palabra, apreciando su peso, su color exacto" —cual avaro que se une a la eternidad de las cosas vislumbradas en su posibilidad— "antes de escribirla cuidadosamente con letra tímida y redonda".

La escritura será el recurso esencial para recrear la ciudad conquistada, así como en Borges, según Loayza[10], para "soñar una ciudad" y treinta años más tarde para buscar un tigre, dar con "la criatura viva"[11]. En ambos autores la escritura, la palabra, intenta concretar o revivir el objeto de la imaginación. Borges, sin embargo, descubre que las palabras, en vez de referir el objeto de la realidad, evidencian por primera vez y por siempre su condición de ficciones: "porque la realidad se encuentra siempre más allá de la literatura, y las palabras la contaminan de ficción y la suprimen", afirma Loayza (2010b, p. 477).

Más que metáfora de ese principio, podríamos ver en estos monólogos de la obra temprana de Loayza una aplicación de la lección aprendida. Hemos visto cómo el vínculo con la ciudad define la identidad de nuestros personajes. Esta situación se torna más esencial cuanto la totalidad de sus vidas reside en sus discursos, pues es en palabras que se exhiben por entero. La identidad de los personajes no depende, pues, de lo que hacen, sino de lo que dicen. Está en el logos la posibilidad de ser algo, y no al revés[12]. Está en la bestia la posibilidad de hablar porque primero está en el logos la posibilidad de ser algo: una bestia, un adolescente, un venerador extemporáneo. Se ha hablado de una manera de ser o un tipo humano que se recoge en la prosa temprana de Loayza, mas estos modos de ser son modos de decir: "el placer de decir el placer de vivir y todo lo contrario", afirma Abelardo Oquendo (2010a, p. 24). No es el logos en Loayza el componente distintivo de humanos específicos, sino el componente distintivo de seres que no desean, no pueden, dudan de ser humanos, pues lejos de la ciudad imaginada por ellos, a la cual no quieren o no pueden acceder, habitan nuestra imaginación.

10 En su ensayo "Borges Benarés Tigre", de *Libros extraños*.

11 Al analizar dos poemas de Borges: el "Benarés" de *Fervor de Buenos Aires* (1923) y "El otro Tigre", de *El hacedor* (1960), Loayza explica el logro y el fracaso del poeta al hacer referir sus últimos versos a una ciudad cierta, en el primer caso, y al ser consciente de que toda expresión poética jamás referirá al verdadero tigre, en el segundo.

12 Al analizar el *Vocabulario* de Loayza, Camilo Torres (2004) explica por qué el narrador prescinde de la significación al momento de definir: porque no está definiendo. La palabra no es en la obra temprana de Loayza un instrumento que se defina o que sirva para definir. La palabra es la rigurosa y trabajada celebración de la imaginación.

REFERENCIAS

Aristóteles (1985). *Ética nicomaquea*. Introducción por Emilio Lledó Íñigo. Traducción y notas de Julio Pallí Bonet. Madrid: Editorial Gredos.

----------(2003). *Poética*. Edición de Aníbal Gonzales. Madrid: Visor Libros.

----------(2012). *Política*. Introducción, traducción y notas de Manuela García Valdés. Madrid: Alianza Editorial.

Namorato, Luciano (2009). "Relaciones extrañas: discurso y referente en los relatos de El avaro y otros textos". En Ferreira, C. y Mudarra, A. (ed.), *Para leer a Luis Loayza*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Loayza, Luis (2010a). *Relatos*. Lima: Editorial Universitaria de la Universidad Ricardo Palma.

----------(2010b). *Ensayos*. Lima: Editorial Universitaria de la Universidad Ricardo Palma.

Oquendo, Abelardo (2010). Nota preliminar a *El avaro y otros textos*. En Loayza, Luis, *Relatos*. Lima: Editorial Universitaria de la Universidad Ricardo Palma.

Ortega, Julio (2010). Prólogo a Loayza, Luis, *Relatos*. Lima: Editorial Universitaria de la Universidad Ricardo Palma.

Platón (1988). *Diálogos IV. La República*. Introducción general por Emilio Lledó Íñigo. Traducción y notas de Conrado Eggers Lan. Madrid: Editorial Gredos.

Torres, Camilo (2004). "Bestiario semántico. Notas sobre el *Vocabulario* de Loayza". En *Hueso Húmero*, nro. 45.



CONVERSACIÓN CON MILAGROS SALDARRIAGA

Hueso Húmero: ¿Cómo comienza la historia de la Casa de la Literatura Peruana?

Milagros Saldarriaga: Vinculo el origen de la Casa de la Literatura a distintos hechos, digamos, a una cronología de decisiones políticas. En 2003 se promulga la Ley del Libro; en 2005 se crea Promolibro en el Ministerio de Educación (Minedu); en 2006 se da la normativa del Plan Lector para promover la lectura en las escuelas, en los niveles de inicial, primaria y secundaria; y en 2009 se crea la Casa de la Literatura, que hace parte, entonces, de la intención de promover la lectoría en la sociedad. Esto no solo en el Perú. Hay importantes políticas de lectura creándose o reforzándose en el entorno regional. Cosas como el sistema interbibliotecario colombiano, un modelo que se discute tanto... Hay, pues, un movimiento regional en torno de la iniciativa: la lectura como parte de las políticas públicas. Desde esa perspectiva, la Casa se crea como un espacio desde el cual poner en valor la literatura peruana y, como consecuencia lógica, la lectura que nos lleva a la literatura.

HH: ¿Y cómo fue la creación de la Casa de la Literatura Peruana?

MS: Durante el gobierno de Alejandro Toledo se llevó a cabo en Desamparados una iniciativa llamada "El mundo de la lectura", organizada por Promolibro, que es un antecedente, aunque muy precario, del uso de este espacio para la lectura. En el gobierno de Alan García se cierra este espacio, pero se mantiene la intención de darle un uso cultural a la estación. Así, la Casa se inaugura en octubre de 2009. En 2010 pasa al Viceministerio de Gestión Pedagógica del Ministerio de Educación, bajo la dirección

de Karen Calderón, quien estuvo hasta mediados de 2013. La Casa de la Literatura fue una de tres "casas" culturales creadas en el gobierno de García, las otras dos fueron la Casa de la Música y la Casa de la Gastronomía. La de Literatura es la primera en fundarse y es la más robusta, la que ha tenido mejor vida. La de la Música cerró en el gobierno de Ollanta Humala, no conozco las razones. De allí ha quedado Orquestando, un programa que forma músicos en escuelas públicas, desde el Minedu. La Casa de la Gastronomía es el caso más débil, hoy funciona en el jirón Conde de Superunda, como parte del Ministerio de Cultura. La Casa de la Literatura quedó como el centro cultural que es.

HH: ¿Cuándo llegas a la institución? ¿Cómo es tu historia personal en relación a la Casa de la literatura?

MS: Llegué a mediados de 2013. Mi historia personal con la Casa de la literatura es primero mi historia con la literatura, y después con el trabajo literario, cultural y de museos. Estudié Literatura en San Marcos. En 2004 fundé la editorial Sarita Cartonera junto con otros compañeros de la universidad. Fueron diez años de trabajo; irregulares, pero diez años. Allí parte del trabajo fue pensar la dimensión social de la literatura. Varios de esos compañeros están ahora en la Casa de la Literatura. En la época de Sarita Cartonera empezamos a pensar en la educación y en la lectura. Mi historia personal también está vinculada a los museos. Hice museología como postgrado, y he trabajado en varios museos de la ciudad. El que me interesa mencionar es el Museo Nacional de Cultura Peruana, de la avenida Alfonso Ugarte, que es un museo de arte popular con colecciones importantísimas y hermosas. Allí pasé un buen rato, y otro tanto en el Museo de Arte de San Marcos, cuando Gustavo Buntinx dirigía el Centro Cultural de San Marcos y Armando Williams su Museo de Arte. Todo eso fue interesante como aprendizaje. Fue cuando trabajaba editando libros en el Ministerio de Cultura que me propusieron trabajar en la Casa de la Literatura.

HH: ¿Qué hace la Casa de la Literatura?

MS: Muchas cosas. Tenemos una exposición permanente, que es un poco sobre la que gira todo nuestro trabajo, es nuestra propuesta de lectura de la literatura peruana; tenemos exposiciones temporales; trabajamos con la comunidad escolar haciendo acompañamiento docente, talleres, etc.; y trabajamos con la comunidad en general con las exposiciones, talleres, un programa de abuelos cuentacuentos, una biblioteca en crecimiento (con

dos salas para adultos y una infantil), bebetecas, etc.; además de conciertos, presentaciones de libros, charlas, proyecciones de cine y todo lo que, en fin, debería esperarse de un centro cultural.

HH: Entre estas actividades, ¿cuáles han atraído más público al local mismo de la Casa de la Literatura?

MS: Las exposiciones literarias atraen mucho público. Surgen de la investigación realizada en la propia Casa de la Literatura y amparan una serie de actividades temáticamente relacionadas. Las más visitadas en los últimos años han sido "Presentimiento de la luz. Vida y obra de Blanca Varela", que recibió más o menos 90,000 personas; "El sol lila. Constelaciones poéticas de Luis Hernández", que fue visitada por unas 80,000. En su momento, hace ya algunos años, "El eterno forastero", dedicada a Julio Ramón Ribeyro, fue una exposición muy visitada, que incluso fue a la Feria del libro de Santo Domingo, cuando el Perú fue país invitado. También "Todo es ritmo", dedicada a los hermanos Santa Cruz, tuvo mucha gente, y es, además, la que más ha sido solicitada fuera, desde un barrio de San Juan de Lurigancho hasta un pueblo pequeño de Francia.

HH: ¿Cuánto cuesta montar una muestra como la de Varela o la de Hernández?

MS: Alrededor de los 70,000 soles.

HH: ¿Y en eso trabaja gente, digamos, de fuera?

MS: Las investigaciones las lleva a cabo el área de investigación de Casa de la Literatura. A veces se invita a especialistas externos; para la exposición sobre Blanca Varela invitamos a un joven investigador de San Marcos, Joan Muñoz, y a la realizadora Lorena Best, quien produjo dos videos que se incorporaron como piezas. También a una artista, Margarita Velasco, quien propuso una instalación basada en un poema de Blanca Varela.

HH: Vemos, además, que la muestra es acompañada por actividades…

MS: Sí, para hacerla accesible a más gente. En algunos casos es necesario facilitar el acceso de los escolares, como en la exposición dedicada a Varela; en otros casos hay que presentar el tema, como en la exposición dedicada a la historia de las revistas literarias. Cada exposición propone sus propias necesidades, que se plasman en una programación específica, que puede incluir charlas, publicaciones específicas, ciclos de cine o talleres.

HH: ¿Hay más variedad en el trabajo de ustedes, más investigación que antes?

MS: Intuyo que desde sus inicios la preocupación de la Casa ha sido la

lectura, y creo que fue un acierto vincularla con la escuela, para pensar una historiografía literaria alineada con el mundo en que la escuela presenta esta historia. En los primeros años la relación con la escuela pasaba casi exclusivamente por las visitas de los estudiantes a las instalaciones de Desamparados, que estaban ocupadas todas por una sola exposición permanente, básicamente con un solo tipo de presentación: la infografía. Un recurso interesante pero insuficiente. También había conferencias, pensando en vincular al académico con un lector autodidacta o con un lector de a pie, digamos. Y finalmente había salas de lectura: la de literatura infantil y la sala Mario Vargas Llosa, pensada para un lector iniciado...

HH: ¿Algo así como un museo?

MS: Creo que funcionaba como un centro cultural sin mucha conciencia de serlo, ni de su potencial. Era un tiempo de luchar por otras cosas, como el presupuesto o la lucha misma por sentar un espacio dentro del Ministerio de Educación. En todo caso, sí hay ahora más variedad en lo que hacemos, en las actividades y en los lectores a los que nos dirigimos. Desarrollamos varias líneas de trabajo: la investigación, la promoción, la mediación de lectura. Cada área lleva a cabo programas propios que resultan en muchas actividades, y hay una reflexión permanente sobre lo que hacemos.

HH: Dijiste antes que su trabajo gira alrededor de su exposición permanente, ¿en qué consiste esta exposición?

MS: En principio, creo que para ser un centro cultural dedicado a la literatura era necesario romper con imágenes hegemónicas. De otro modo tenderíamos muy pocos puentes desde los cuales acceder a la literatura e interactuar con ella. "Intensidad y altura de la literatura peruana", la exposición permanente que tenemos, es una historia de la literatura, mas no con una estructura cronológica, sino temática. Tiene seis momentos, el primero de ellos habla de la diversidad lingüística. Lo que plantea este ingreso a la literatura peruana es: hay 47 lenguas, hay muchas formas de poetizar, de simbolizar a través de la palabra, a través de relatos pero también de cantos...

HH: ¿Funciona algo así como un museo de la lengua peruana? Quizás la cosa sería comenzarlo, por ejemplo, en términos de poesía. Eso es parte de la riqueza de este país, y son programas que ustedes pueden tener.

MS: Desde la literatura se puede pensar la lengua, la expresión, también la inscripción. Sería muy interesante tener también una suerte de museo

o exposición permanente dedicada a la historia de la inscripción o de la cultura escrita. Por supuesto que tener un espacio que se piensa desde las lenguas sería interesantísimo, pero exigiría sumar muchos esfuerzos. Me parece que actualmente hay una diversidad de registros lingüísticos o de tradiciones orales disperso en el país, suscitado por iniciativas muy diversas. Se trataría de estudiar lo existente, compilarlo, organizarlo, etc. Como centro cultural debemos tener en todo momento una imagen de quién utiliza lo que ofrecemos, qué usos puede tener, qué sentimientos pueden surgir, qué es lo que se motiva. Pienso que la experiencia de la exposición permanente "Intensidad y altura" genera mucha calma a quienes entran allí, porque propone muchas posibilidades para situarse frente a la literatura peruana. Pensar y trabajar desde la realidad lingüística es un proyecto necesario, en Lima, además, donde hay encuentros tan violentos.

HH: ¿Cómo continúa la exposición?

MS: La siguiente zona se llama "Desencuentros" y tiene que ver con la llegada de la escritura, el encuentro en Cajamarca narrado por Guamán Poma o Garcilaso y cómo se ha actualizado, desde Inkarri, *Dioses y hombres de Huarochirí*, pero también la poesía de los años 60. Hay allí un poema de Antonio Cisneros para intervenir, refrasearlo; otro de Montserrat Álvarez, de los años 90. La exposición continúa con "Urdimbres y sutilezas", zona dedicada a los proyectos políticos que se construyen en la literatura. Macroproyectos como el de José María Arguedas, y reflexiones como las de Mariano Melgar o Clorinda Matto. Luego proyectos más acotados, más vinculados a territorios, como la literatura afroperuana, la literatura vinculada a la Amazonía. También hay un espacio para la literatura que se ha formulado a partir de la guerra última en el Perú. Proponemos lecturas abiertas, múltiples, que no se agoten en afirmaciones superficiales ni definitivas.

HH: ¿Eso lo maneja un equipo coherente, con un pensamiento semejante?

MS: Sí, en estos últimos años la Casa de la Literatura ha reflexionado mucho sobre sus distintas líneas de trabajo. Partimos de una investigación, digamos, aplicada de la literatura, una investigación que no persigue resultados académicos sino recuperar miradas, actores, archivos de la literatura peruana, visibilizarlos y acercarlos a la escuela, a la universidad y a la ciudadanía. Aunque siempre tenemos diferencias, coincidimos en la dimensión pedagógica de nuestro trabajo. Hay un equipo interdisciplinario que se ha consolidado. Ahora, el equipo actual no es necesariamente muy

UNMSM

distinto del que hubo de 2009 a 2013. Al iniciar la gestión actual, en 2013, el proyecto fue hacer una reingeniería: qué áreas había, qué áreas debían existir, qué responsabilidades, qué funciones debía tener cada uno en los espacios. Fue muy importante volver a pensar el área de investigación como el laboratorio central de la Casa de la Literatura, una investigación con fines de formación y promoción, y en ese sentido distinta de la investigación académica; en todo caso hace puente entre lo que esta construye y la población, abriendo espacios y programas para que el conocimiento y la experiencia literaria puedan ser vividos por más gente. A su vez reflexionamos sobre la forma en que estos temas, literarios y culturales, pueden ser compartidos con las personas, tomando en cuenta la diversidad de experiencias letradas y literarias que hay en nuestra ciudad. Esa es la dimensión pedagógica que mencioné antes. Se trata de diseñar formas para que la gente encuentre su modo de relacionarse con la literatura y pueda profundizar en ella. Recorrer la ciudad con el mapa literario es una forma que persuade a los adultos, escuchar cuentos en la sala de niños es un entorno propicio para la familia, Rimaykusunchis abre la conversación literaria con hablantes del quechua y así.

HH: Van elaborando un pensamiento. ¿Cuántas personas conforman ese equipo?

MS: Unos 45 trabajadores, con distintas experiencias. Además, invitamos constantemente a profesionales y creadores para desarrollar juntos proyectos específicos.

HH: ¿Los transitorios son personas remuneradas?

MS: Claro que sí. Una premisa es que a todos se les paga.

HH: ¿Eso incluye a los invitados a sus actuaciones?

MS: Sí, en todos los casos.

HH: Es un gran avance frente a la tradición de hacer que el intelectual trabaje gratis.

MS: Es indispensable remunerar el trabajo que se lleva a cabo, más aún si invitamos a formar parte de procesos de investigación o creación. Todo eso tiene que ser puesto en valor, pues se trata de aportes muy especializados, sean académicos, artísticos o pedagógicos. Uno de los valores que un centro cultural puede poner en discusión o visibilizar es la profesionalización del sector cultura, y del sector libro en nuestro caso particular.

HH: ¿Y este grupo conductor piensa que el mundo de la cultura en el Perú

está conformado por grupos muy diversos, a veces discrepantes, a veces casi enemigos celosos? ¿Manejan políticamente a conciencia esa diversidad?

MS: Sí. Si somos objetivos, seguramente hay el predominio de alguna tendencia en el interés del grupo. Pero tratamos de pensar la literatura como un caso muy diverso, y en ese sentido pensar en distintos autores, en distintos movimientos, pero también en distintas prácticas. Sí ha habido en determinado momento discrepancias de algún grupo, que no ha querido ser parte de algo, o al que no le ha gustado la forma en que nosotros hemos presentado su trabajo. En fin, eso ha ocurrido, pero eso es "parte de". Pero creo que nuestro trabajo en los últimos dos años nos ha permitido relaciones bastante múltiples, y en realidad bastante cordiales, con muchos grupos distintos, desde la comunidad shipiba de Cantagallo hasta Hora Zero.

HH: ¿Quienes llevan adelante esas tareas tienen algunos modelos? ¿O son piezas sueltas que luego van vinculándose entre sí?

MS: ¿Modelos institucionales, por ejemplo? Sí. Ahora está en una importante pausa debido a un incendio, pero el Museo de la Lengua Portuguesa es un referente que hemos discutido muchas veces. También hemos observado el MALI, principalmente su labor con escuelas. Las Bibliotecas Rurales de Cajamarca y sus propuestas de acceso al libro también nos motivan. Así, vamos discutiendo diversos modos de pensar la institucionalidad cultural.

HH: ¿Y qué presupuesto tienen?

MS: Sobre los primeros presupuestos tengo referencias muy inexactas. Aparecen cantidades como S/. 100.000 anuales. No descarto que incluso hoy algunos museos trabajen con ese tipo de cifra. Luego nuestro presupuesto fue creciendo. En 2013 fue de S/ 2,5 millones, y en el 2017 se ha invertido en la Casa de la Literatura S/ 4,5 millones.

HH: ¿Ese monto del 2017 definió una prosperidad? ¿O solo una prolongación de las angustias por hacer más? ¿Chocó con los proyectos?

MS: S/ 4,5 millones significan varias cosas. En términos muy concretos, es un obvio crecimiento de los recursos. Significa poder hacer más cosas. También quiere decir que hacia adentro, en el aparato estatal, hay un reconocimiento al rol de esta institución, que también se da en lo mediático y en una respuesta ciudadana de alcance metropolitano. Esta última no se traduce solo en visitas o en las redes, sino en la diversidad de acciones a nuestro alcance. Además, recibimos propuestas de muchas universidades,

como San Marcos o la Universidad Católica, pero también de todo tipo de asociaciones, por ejemplo, la de invidentes, entre otras. Una propuesta muy difícil, a la que no pudimos responder, fue la de la educación alternativa, ya que esa es una ruta totalmente especializada. Todas estas propuestas tienen que ver con el valor de la institución.

HH: Un poco en la línea de la pregunta sobre presupuesto, ¿más o menos cuánta gente llegaba a su local al comienzo y cuánta llegó en 2017?

MS: Un promedio de veintidós mil personas nos visita cada mes. Pero hemos pasado de interesarnos en contar visitantes a pensar en comunidades, es decir, tener visitantes que regresan, que forman parte de nuestras actividades y que acceden a servicios de nivel cada vez más alto. Indicadores de calidad versus indicadores de cantidad, digamos. Estas comunidades están formadas por distintos tipos de lectores; en ese sentido, el público se ha diversificado. Antes solo había contacto con la escuela primaria y secundaria. Hoy también asisten los universitarios, los más jóvenes, que están decidiendo a qué dedicarse, las familias, personas de la tercera edad, y cada uno encuentra su manera de participar. Consideramos que la diversidad de programas que se construyen con la literatura como punto de partida es un rastro positivo del trabajo que hacemos. En ese sentido, el público numeroso que acude es uno de los indicadores de buen funcionamiento, pero no el único. Además de los asistentes, también debemos considerar a los usuarios virtuales y a la gente que visitamos nosotros, pues hay programas de extensión que ocurren en hospitales, escuelas, etcétera. Pero la cantidad de gente no ha aumentado en proporción directa al crecimiento del presupuesto, ni tiene por qué ser así.

Asimismo, sabemos que mucha gente que visita Casa de la Literatura viene de las zonas norte y este de la ciudad. Para quienes acuden, la gratuidad es importante, acaso porque todavía no hay cómo construir el valor de un centro cultural en la experiencia personal o familiar. Considero que la gratuidad de los servicios culturales públicos debería ser una estrategia, al menos temporal, para que la ciudadanía acceda a estos servicios y los integre a su formación.

HH: ¿Qué es lo que atrae a las familias?

MS: Se ha formado algo así como un consenso acerca de que la lectura es condición para una buena educación, lo cual es cierto. En ese marco, la familia desea que sus hijos lean, incluso en los hogares en los que el papá o la mamá no son lectores. Nuestra propuesta para esta necesidad legítima

de la sociedad es una variedad de programas dedicados a la formación de los lectores en la infancia, incluso desde los primeros meses.

HH: ¿Solo funciona en Lima?

MS: Generalmente, aunque algunas exposiciones son itinerantes, por lo menos una cada año, y algunos programas se descentralizan, por ejemplo el Seminario-taller de enseñanza en la literatura, que es para docentes, y cada año tiene una edición fuera de Lima.

HH: ¿Cómo logran convivir con un Minedu que en realidad está pensando en otras cosas? ¿Se sienten todavía como algo ajeno?

MS: Tenemos una relación compleja. Por un lado, la institución ha venido creciendo; por otro, no tiene una relación clara con la política educativa. Esto es bueno en alguna medida, porque permite construir desde el diálogo y el disenso, que siempre son productivos. Tenemos mucha autonomía. Nos permiten trabajar sin mayores preguntas sobre el contenido. Actualmente, por ejemplo, hay una exposición sobre las redes culturales de la revista *Amauta*, que tiene un capítulo sobre José Antonio Encinas y cómo pensaban la educación él y su entorno cercano. Esa propuesta educativa sigue manteniendo su vigencia renovadora cien años después, pero constituye a la vez un cuestionamiento de la educación peruana actual. Creo que es sano para el país que esa crítica provenga de un centro cultural del propio ministerio. En todo caso, nuestra situación es algo insular. Si vemos a la Casa de la Literatura en el organigrama del ministerio, tiene el mismo rango que direcciones importantísimas, como la de Educación Básica Regular o aquella que adquiere los materiales educativos para todos los colegios del país. A la vez, es importante también que el Minedu tenga un centro cultural, como el Ministerio de Relaciones Exteriores tiene el suyo. Y es importante además que la Casa sea parte del Minedu, desde donde hay que seguir ahondando en la reflexión seria y permanente sobre la lectura, que es algo clave para acceder a la educación. Hay en el Minedu ideas sobre la lectoría, pero hay mucho por avanzar, renovar, profundizar.

HH: ¿Alguna vez les han pedido consejo sobre los programas literarios del ministerio?

MS: Algunas veces nos han invitado a dialogar, sí, pero no es fácil. El modo de pensar la lectura en el ministerio es todavía bastante tímido, conservador, y en realidad para reformar la formación de lectores tendrían que tomar al toro por las astas, desde reformular la formación de los maestros

hasta la creación de bibliotecas escolares. Pero sí hemos sido invitados a presentar nuestros puntos de vista sobre la lectura en la escuela.

HH: ¿Entonces qué entiende la Casa por literatura peruana?

MS: Como institución, entendemos la literatura peruana como una suma de prácticas lingüísticas diversas, verbales, escritas y orales, tantos las de la "alta cultura", como las literaturas populares, vernáculas e indígenas. Además, para nuestro trabajo entendemos la literatura como una herramienta central en la formación lectora. Teniendo como horizonte la construcción de una sociedad de lectores, y teniendo también claro que se puede ser lector, inclusive gran lector, sin ser lector literario, asumimos nuestro rol como formadores de lectores literarios, y como institución que busca poner en valor la literatura peruana en su riqueza y complejidad.

HH: ¿Y tu relación personal con la literatura?

MS: Ahora estoy leyendo una novela de Teresa Ruiz Rosas. Creo que más es lo que releo que lo que leo. Más narrativa que poesía.

HH: ¿Reconoces que la Casa de la Literatura es una historia de éxito con ocho años de existencia, que la gente aprecia?

MS: Sí, y espero que continúe.



UNMSM

EN TORNO A LA "POSVERDAD": CONVERGENCIAS AMENAZANTES[1] / François Rastier

> No es únicamente la indagación por la verdad sino, más bien, la búsqueda de las razones que nos empujan a no querer verla, decirla o creerla, falsificarla, corregirla, retocarla.
>
> Claudio Magris, *Classé sans suite*

El concepto de verdad no concierne solo al dominio del conocimiento sino también al de la ética. Efectivamente, en último análisis, la verdad es una noción ética, pues permite que vivamos juntos gracias al reconocimiento de un mundo común; de ahí la hostilidad de los regímenes totalitarios contra ella y la afirmación de Gramsci de que solo la verdad es revolucionaria.

Desde hace mucho tiempo la demagogia menciona "el buen sentido" contra los hechos confirmados. Sin embargo, al invocar los "hechos alternativos" se ha instaurado una nueva situación debido a la convergencia de diversos factores.

1. MEDIOS Y COMUNICACIÓN

La falsificación de sí mismo.— Gran parte de la Red (internet) se ha edificado sobre el anonimato y el pseudoanonimato que excluyen el autocontrol y la responsabilidad. Las direcciones IP de las computadoras y los perfiles sobre los influenciadores de acceso son opacos para los usuarios y pueden, además, ser disimulados para evitar su identificación. Se favorece, desde luego, el paso a los actos y entonces la red se vuelve un muro cubierto de grafitis evolutivos: la menor lista de comentarios puede derivar en una serie de insultos.

Sin un punto de vista ni garantía precisos, las declaraciones e informaciones

1 Por aparecer en Maryvonne Holzen (dir.), *La post-vérité. Sciences et citoyaneté*.

anónimas escapan tanto mejor a la interpretación puesto que esos "contenidos" son solo ruido informativo, cadenas de caracteres descifrables pero sin que se pueda determinar claramente su sentido. Ahora bien, el sentido de una expresión varía según los contextos, por ejemplo, *dos y dos son cuatro* es una proposición siempre verdadera, pero cuando el Don Juan de Molière dice "Creo que dos y dos son cuatro", ella se vuelve un manifiesto de ateísmo. Sin contexto, esta frase sería simplemente la expresión de una banalidad insignificante.

El anonimato o el pseudoanonimato se prestan a la usurpación y en internet se cruza una multitud de hombres invisibles que mezcla indistintamente los tontos y los perversos. Giges, primer hombre invisible de nuestra tradición occidental, seductor, asesino y usurpador[2], se dice que inventó la moneda antes que su descendiente Creso. Ni visto ni conocido: si la moneda convierte invisible la mercancía, ¿por qué no al ladrón, al defraudador? La invisibilidad pone fin a toda responsabilidad. El invisible escapa a la Ley, se vuelve su propia ley e incluso puede pretender imponerla.

Una libertad sin responsabilidad no es una liberación sino más bien una servidumbre suplementaria ya que marca el fin de un estado de derecho o, al menos, de su condición primera que Orwell llamaba la *common decency*. Toda libertad civil supone límites reconocidos y compartidos que son el principio de la civilidad, hasta de la civilización.

El anonimato crea, en cambio, una falsa igualdad entre los interlocutores que no tienen ningún medio de reconocerse como tales. Ello acarrea incluso desconcierto respecto de la propia identidad, ya sea que esta sea identificada con una nueva fase cambiante de su persona (su avatar), ya sea que quiera conformarse con un perfil idealizado que frecuentemente comparte los rasgos principales de los cambios de identidad. Así, los conflictos entre identidades en la red pueden acarrear *in real life* (*IRL*) ajustes de cuentas o traumatismos como el de aquella surfista cuyo avatar fue víctima de una agresión sexual en *Second life* y sufrió posteriormente de angustias. Más allá de los sitios de encuentro, los perfiles son por lo general irrealistas, aun si se trata de legitimarlos mediante *selfis* en situaciones consideradas envidiables o prestigiosas.

Flux, news y fakes. — Los medios de la comunicación de masas que practican

2 Según la leyenda transmitida por Platón, el pastor Giges se volvía invisible a voluntad gracias a un anillo mágico que robó. De esta manera, aprovechó para matar al rey de su comarca y seducir a la reina, convirtiéndose en rey. [T.]

una política de *flux*[3], especialmente las redes sociales, aplican un principio de indistinción: en un *flux* las disparidades se fusionan todas en igualdad[4]. Yuxtaponiendo "informaciones" inconexas pero con el mismo formato, por ejemplo, el nacimiento de un ternero de cinco patas y la agresión militar, se crea un mundo que se resume en una serie indefinida de anécdotas y respecto del cual la comprensión no tiene cabida, dado que la comprensión supone una perspectiva y no una inmersión. Peor, si se les repasa en serie, las cadenas de información continua privan de sentido a los acontecimientos puesto que la inmersión estorba cualquier distancia crítica. Aun si son factualmente verdaderas, las *news* "auténticas" no se distinguen más de las falsas, alejándose así de la categoría misma de la verdad. En consecuencia, lo anecdótico puede aventajar a lo verdadero y a lo falso pues vuelve insignificante todo lo que toca.

Sostenido y experimentado por las investigaciones de neuromarketing, el principio general de las cadenas de *flux* y de las redes al mantener un ritmo continuo de microsucesos, consiste en crear una adicción. La continuidad, esto es, el hecho mismo de que merced a la técnica del *push* los mensajes no solicitados le sean enviados a uno —indiferentemente por los amigos, los *newsbots*, los anunciadores o los influyentes— mantiene una curiosidad que se refleja en las consultas compulsivas o las gratificaciones repetidas: usted se cree reconocido porque se dirigen a usted, lo que puede alentar la coerción de mantener un estatuto obligadamente cuantificado procurando, por ejemplo, no dejar apagar sus fuegos en Instagram.

Aparte de todo esto, lo verdadero y lo falso no se mueven en la misma temporalidad. El tiempo mercantil, que pretende ser el "tiempo real", es un *flux* que por principio entorpece la concentración y el distanciamiento. "Una mentira puede dar la vuelta a la tierra en el mismo tiempo que le toma calzarse a la verdad", decía Mark Twain en una frase tanto más fundamentada que él no la pronunció ni escribió jamás[5].

Los algoritmos de recomendación, presentes por doquiera en los buscadores,

3 *Flux*, del ing. flujo, corriente. [T.]

4 Por ejemplo, al azar, en el sitio del diario *Le Monde* del 23 de enero de 2018: "17:58 La Unión Africana debe ser más eficaz; 17:41 Menos teléfonos inteligentes vendidos en China; 17:34 Retretes en oro propuestos a Trump; 16:41 Zoológico: babuinos se escapan; 16:33 Testimonios de familias y detenidos".

5 De manera parecida, en un *tweet* premonitorio Ivanka Trump citaba esta declaración perfectamente apócrifa de Albert Einstein: "Si los hechos no corresponden a la teoría, cambia los hechos".

las redes sociales y los sitios comerciales, introducen un sesgo acogedor a las informaciones más groseramente falsas: como las informaciones son clasificadas en función de su "popularidad" y las más erróneas son las más sorprendentes, consecuentemente las más repetidas, ellas sobresalen e incluso son pagadas ya que al exceder ciertos límites los sitios son remunerados por el número de *clics* sobre las propagandas adventicias. De esta manera se establece un lazo probado entre el consumismo, un rodeo algorítmico y una forma de populismo implícita.

La búsqueda de clientela por los portales y la averiguación de información fiables por los usuarios son inconciliables, de modo semejante a los intereses mercantiles y las problemáticas científicas. Pues bien, cualesquiera que sean sus pretensiones anunciadas, los buscadores y las redes sociales aplican atajos que limitan *a priori* la fiabilidad y la jerarquía de sus respuestas. Una desinformación prioritaria se ejerce no únicamente mediante el anonimato, sino también gracias al auspicio de las respuestas, forma discreta de mangoneo y, en consecuencia, de corrupción. Finalmente, sin saberlo, cada uno se vuelve su propio patrocinador puesto que sus búsquedas anteriores y sus compras pasadas influencian las respuestas, corriendo así el riesgo de enclaustrar al usuario en la burbuja de sus "intereses" tal cual son evaluados por el algoritmo de sus metadatos y su historia en línea[6]. Aparte de la desinformación mentirosa, ello induce a un cauce de confirmación; en pocas palabras, al asentamiento de los prejuicios, cuanto más si se piensa que las informaciones importantes no corresponden frecuentemente a lo que uno espera de ellas.

El cinismo comunicativo.— Mientras el conocimiento era tradicionalmente captado por todos los pensamientos progresistas, en la problemática de la comunicación que hoy prevalece incluso entre los medios académicos, los hechos científicos solo son "contenidos" anticuados, un poco menos maleables que otros, menos atrayentes que los "temas de sociedad", menos aptos para hacer *buzz*[7] y, sobre todo, menos patrocinables, por lo tanto, menos remuneradores. No solo un científico tiene menos autoridad al tener menor audiencia que un periodista, sino que el progreso del conocimiento carece casi de relieve comparado a los intereses económicos de una comunicación de inmersión. En resumen, la comunicación tiende a suplantar el conocimiento y el impacto del *buzz* se convierte en la prueba de su pertinencia.

6 No es raro que la misma interrogación hecha por una pareja reciba respuestas diferentes según la historia de las averiguaciones de cada uno.

7 Ing. *buzz*, zumbido, zumbar. [T.]

El principio de Chupeiko.— Por su imprecisión misma, la noción de "posverdad" pretende sembrar la confusión, ya sea que se bautice pomposamente a las mentiras como "hechos alternativos", ya sea que se invalide la noción misma de control de los hechos. Cuidadosamente se mezcla esos diversos "hechos" no solo para acreditar lo falso sino para desacreditar lo verdadero[8]. Aparte de que la noción de posverdad acredita la idea errónea pero difundida de que los hechos, alternativos o no, pueden tener sentido en ellos mismos y se impondrían sin ser contextualizados e interpretados.

Stevenson, para dar cuenta del placer de la ficción, hablaba de suspensión temporal de la credulidad sin duda ligada al "como si" gratificador y crítico del juego. Al contrario, un poco de falsedad arruina la confianza por una suspensión general de la credulidad como de la certidumbre. Así, en conformidad con el principio de Chupeiko (el asistente de Beria encargado de redactar las "confesiones" de los escritores), la mezcla de lo verdadero y de lo falso es "contagioso" ("mezclar lo verdadero y lo falso, he ahí el secreto")[9], de donde se infiere la superioridad de la desinformación sobre la mentira.

Generalizar la inseguridad forma parte del proyecto de dominación totalitaria que no pretende imponer una creencia sino una sumisión por lo menos pública a la "verdad" oficial. Ello favorece la conspiración ya se trate en la época estaliniana del complot de los trotskistas o el de las blusas blancas (judías) o, en nuestros días, de una conjura en vías de generalización (cfr. *infra* § 6).

2. CIENCIAS Y EMPRESARIADO

La verdad es un bien común al permitir reconocer una realidad independiente de los prejuicios o "concepciones del mundo" de unos y otros. En este sentido, reconocerla parece contrariar los intereses privados. Un adagio bambara

8 No hay humareda sin fuego: "Con los rumores que corren, vaya uno a saber si son mentiras…", dice una dependienta en *Le Corbeau* (*El negociante sin escrúpulos*), de Georges Cluzot.

9 Beria mismo, agente de la industria estalinista de la ficción, calificaba orgullosamente de "verdaderas obras de arte" los protocolos de los interrogatorios compuestos por sus asistentes. La obra "literaria" mayor era el falso testimonio autentificado por la víctima. Pavel Guidulianov fue interrogado por Chupeiko: "Resultaba una 'obra literaria' (la expresión es de Chupeiko) que yo exponía por escrito presentándola como el reflejo de la 'pura' verdad que yo firmaba con la mención: *escrito con mi mano y de acuerdo a la realidad*" (Vital Chentalinski, *La Parole ressuscitée. Les archives littéraires du KGB* (*El Habla resucitada. Los archivos literarios de la KGB*), París, Robert Laffont, p. 173).

recuerda que el vendedor de buñuelos no dice nunca que están fríos. Con la ideología mercantil, la información incompleta se vuelve disimulación sistemática y fraude generalizado tanto fiscal como social.

La simple objetividad de los hechos y, con mayor razón, la verdad científica, parecen por cierto insoportablemente normativas. Diversas formas de negacionismo histórico, social, climático y ambiental pueden entonces ser legitimados por las autoridades políticas.

Presiones sobre la investigación.— Difundida actualmente tanto por el conjunto de los organismos de enseñanza y de investigación como por las agencias de los medios, la ideología mercantil compromete a cada investigador a convertirse en su propio comunicador. La presión no lleva solamente a multiplicar los autores fantasmas para la menor ponencia sino a adornar y hasta inventar resultados. El ejemplo viene de arriba y Claude Allègre, antiguo ministro de la Educación y la Investigación, multiplicó los escritos climatocépticos trucando deliberadamente los datos[10]; hace poco el presidente del Centro Nacional de Investigaciones Científicas de Francia (CNRS) fue expulsado por fraude[11].

Debido a la carrera actual por "la excelencia", las revistas más influyentes nunca han sido tan obligadas como hoy a retirar tantos artículos. La tasa de experimentos comprobables baja y hasta se torna minoritaria en ciertas disciplinas, al mismo tiempo que las zonas grises se extienden a medida que se duda si hay o no hay fraude. En otras disciplinas no se puede publicar un experimento que fracasa, precisamente cuando ese tipo de fracasos permite invalidar las teorías erróneas.

Por último, la fetichización de los datos induce efectos hipócritas. En ciertas disciplinas el 80% de los artículos científicos se respaldan en las informaciones encontradas en internet y un buen número se contenta con comentarlas. Pero los datos no son lo que se le da a uno, todavía menos lo que le piden a uno, sino lo que usted se da a usted mismo: ellos deben ser elaborados en función de las hipótesis que presiden a su recopilación.

10 Luc Ferry, vicepresidente de su fundación Ecologie d'avenir (Ecología del futuro) y su sucesor en el puesto de ministro, proclamaba en *Le nouvel ordre* écologique (*El nuevo orden ecológico*): "Se puede decir que la ecología profunda hunde algunas de sus raíces en el nazismo y extiende sus ramas hasta en las esferas más extremas del izquierdismo cultural" (París, Grasset, 1992, p. 180).

11 En un puro estilo empresarial, Anne Peyroche declaraba poco después de su toma de posesión: "El CNRS es una casa magnífica en que se conjugan creatividad, libertad, diversidad, espíritu colectivo y compromiso por largo tiempo, además de producir una ciencia notable. Su atractivo nacional e internacional es excepcional. No estoy sorprendida pero la mido mejor luego de estos veintiún meses de ejercicio a la cabeza de la dirección científica" (http://cnrsinfo.cnrs.fr/intranet/actus/171130-itw-anne-peyroche.html).

UNMSM

El optimismo acrítico y el pensamiento "positivo" conducen a un suicidio epistemológico. Sin embargo, no son desinteresados. Por ejemplo, según *Retraction Watch*, la *start-up* californiana Acerta desarrolló una molécula anticancerosa que recibió el título de "breakthrough therapy" (terapia revolucionaria) discernido en agosto de 2017 por la Food and Drug Administration. AstraZeneca, luego de adquirir de Acerta una participación de 2,5 millones de dólares, se comprometió a entregar 1,5 millones más durante la comercialización del medicamento que se demostró era ineficaz.

Los negacionismos.— En el entendido de que la investigación científica comete el error imperdonable de disipar las ilusiones, llegada a cierto punto la negación de la realidad se sistematiza en discurso coherente a fin de copiar y arruinar el discurso científico desde su interior. Peor todavía, se procura arruinar la racionalidad crítica, que es la condición de una acción eficaz y justa para esclarecer las verdaderas razones de la explosión de las desigualdades, de las amenazas a la salud y el medio ambiente.

a) El negacionismo histórico.— En nombre de la historia el negacionismo clásico discute los hechos establecidos. Ese tipo de "re-información" se revela hoy un poco anticuado, ya que aún parece dirigirse a la racionalidad; por ejemplo, los *Anales de historia revisionista* despliegan todo el aparato de las ciencias sociales más positivistas, rebosando con cuadros de cifras e imitando hasta la tipografía de los *Anales*. De inmediato se ha pasado de la duda a la negación y de allí a la afirmación; efectivamente, en el régimen de la posverdad las ilusiones de un *Shoah bizness* y la victimización de los verdugos han preparado un "afirmacionismo" que pondera el tema de *no se ha hecho lo suficiente*.

b) El negacionismo sanitario y del medio ambiente.— La *industria de la negación* que elabora para sus clientes los elementos de lenguaje y datos tergiversados es financiada tanto por las firmas farmacéuticas y químicas, las industrias del tabaco y de la alimentación, como por las industrias de lo nuclear y de los combustibles fósiles. Ella supera el mangoneo tradicional mediante la producción en masa de textos "científicos" falsificados a propósito para sembrar la duda y para contrarrestar a los alertadores. Multiplicando los estudios incontrolables, autoevaluados e inéditos, las industrias suscitan la confusión. Bajo cubierta de ecuanimidad, los que deciden pueden invocar así la paridad entre los envenenadores del medio ambiente y sus víctimas. Instrumentados, esos estudios multiplican las pistas falsas (por ejemplo, sobre el glifosato) y sirven de apoyo a las tramoyas que les han ordenado para retardar las decisiones urgentes.

c) El negacionismo climático.— Animado por los mismos organismos *think tanks*[12] y fundaciones, el negacionismo climático emplea el mismo vocabulario; por ejemplo, la palabra *ayatola,* que sirve para desacreditar toda reglamentación es característica de los sitios protabaco y climatocépticos.

Publicado poco antes de la primera cumbre climática de Río de Janeiro, en 1992, el llamado de Heidelberg, firmado por centenares de intelectuales entre los cuales se encontraban Umberto Eco, Pierre Bourdieu, Ilya Prigonine, Marc Fumroli, Michel Maffesoli, etc., ponía en guardia contra el alarmismo. Hoy se sabe que su texto fue redactado por los confabuladores de las industrias del amianto y del tabaco.

Desacreditados en el plano científico, los climatocépticos continúan dirigiéndose a la opinión pública: "En 2017, el 33% de los artículos de prensa anglófona más populares en internet sobre el clima contenían informaciones falsas", remarca el climatólogo Emmanuel Vincent[13]. Esta divulgación falsa es remplazada y completada por diversos populistas como Trump, que confunden adrede meteorología y clima.

El retorno del mito.— Negando todo el continente de las ciencias de la vida, el fundamentalismo creacionista no solo encuentra apoyo creciente entre los integristas cristianos, como el vicepresidente de los Estados Unidos, sino también en ciertas corrientes que se adhieren al Islam. No únicamente Cuvier o Darwin son rechazados; autoridades religiosas, como el imán saudita jeque Al Bandar Khaibari, afirman todavía que la tierra es plana, a pesar de que Eratóstenes ya había calculado su circunferencia en el siglo III antes de nuestra era.

Como el negacionismo no pretende únicamente tachar ciertos hechos sino la noción misma de verdad, reanuda la apelación a los mitos contra las ciencias en general y contra toda forma de pensamiento crítico, la filosofía en primer lugar.

3. EN FILOSOFÍA

Heidegger, hoy todavía considerado como el filósofo más grande de su siglo, definía en 1933 "la Esencia de la Verdad" con la visión del mundo del pueblo alemán. Conforme a esta definición comunitaria, él planeaba además el proyecto de traer abajo (*Abbau*) la filosofía. Ese proyecto de destrucción

12 *Think tanks*, ing., tanques de combate pensantes. [T.]

13 http://www.sudouest.fr/2018/01/16/en-science-aussi-les-chercheurs-doivent-lutter-contre-les-fake-news-4147624725.php

ha sido explícitamente reanudado por Derrida y bajo el eufémico nombre de "desconstrucción" logró renombre internacional. En los estudios culturales que se le adhieren permanece la concepción identitaria de la verdad y así cada comunidad de género o de raza define la suya.

De este modo la verdad sería la expresión de una voluntad de potencia conforme a una concepción del mundo colectiva encarnada por un poder. Recogiendo el gesto de Michel Foucault, Jean-François Lyotard, en *La condición posmoderna* (1979), subordina el saber al poder para definir la verdad como lo que un poder impone: "quien decide lo que es saber y que sabe lo que conviene decidir". La ciencia se reduce, entonces, al "derecho de decidir lo que es verdad" (p. 20), cuando justamente la verdad obstaculiza el poder y no depende de las opiniones individuales o comunitarias, impuestas o no.

En nombre del posmodernismo, el *pensamiento desconstructivo* quita legitimidad al concepto mismo de verdad y difunde un relativismo generalizado que rebasa el dominio cultural para recusar, por principio, a las ciencias. La realidad misma es solo entonces una "visión del mundo" que varía al caprichoso vaivén del placer o de los intereses. Mejor todavía, el rechazo de la verdad científica podrá tomar la apariencia de una legítima resistencia al Poder. La certidumbre se vuelve así el único criterio del conocimiento y la máxima cartesiana *Cogito ergo sum* se convierte en: "Creo, por lo tanto, es verdad".

De esta manera el relativismo rompe toda vinculación con la realidad. La verdad histórica solo sería un relato como los otros, una especie de novela caduca dado que hoy no existe más un gran relato. Jean Baudrillard, en *La guerre du Golfe n'a pas eu lieu* (*La guerra del Golfo no ha sucedido*) (1991), ironizaba sobre la existencia histórica de esta guerra al invocar la tendencia democrática a la ilusión[14].

En 2003 la historia ficticia entraba en la ONU gracias a la mentira de Estados Unidos sobre las armas iraquíes de "destrucción masiva", ilustrada por un

14 "Ya no tenemos más ni el gusto ni la necesidad por el drama real, la guerra real. Lo que necesitamos es el sabor afrodisíaco de la multiplicación de la falsificación, de la alucinación de la violencia; lo que buscamos en toda cosa es el goce alucinógeno, que es también el goce, como en la droga, de nuestra indiferencia y de nuestra irresponsabilidad, por lo tanto, de nuestra verdadera libertad"; y concluye: "Tal es la forma suprema de la democracia" (contraportada).

powerpoint amañado[15]. Esta ficción justificó desencadenar una guerra sangrienta.

La relatividad absoluta de las categorías culmina en su reversibilidad e incluso, si se quiere, en su indistinción[16]. Ella ha llevado a recusar los derechos humanos como una añagaza universalista... y, no obstante, occidental. Sucede como si el relativismo desconstructor transpusiese al mundo intelectual el desorden generalizado en el mundo económico y social.

4. POLÍTICA

Así como los "hechos alternativos" son reivindicados por el vocero de la Casa Blanca, la "posverdad" tiene como fin sembrar la confusión entorpeciendo la libertad de juicio necesaria para la autonomía personal y la democracia[17].

Calcada sobre la publicidad y tomada de los periodistas contratados, la comunicación política hace de la audiencia el criterio de la legitimidad. La noción misma de responsabilidad política ya debilitada, los actores de la tele-realidad y los gestionadores o negociadores de las marcas conocidas se vuelven autoridades políticas "naturales". La comunicación política se confunde entonces con la política de los comunicadores.

1. Sembrando una duda general, la *estrategia de confusión* justifica tergiversar: "La era de la informática en general hace que no se sepa bien lo que pasa", afirmaba Trump al comienzo del "pleito ruso" (Reuters, 28/12/2016). Solo el

15 El procedimiento se banaliza. El ministerio ruso de Defensa publicó oficialmente imágenes aéreas tomadas el 9 de noviembre de 2017 en la frontera iraquí-siria. Ellas proporcionaron "la confirmación irrefutable de que los Estados Unidos, a la vez que simulaba para la comunidad internacional una lucha implacable contra el terrorismo, aseguraba una cobertura a las unidades del Estado islámico"; pues bien, una de esas imágenes proviene del videojuego *AC-130 Gunship Simulator Special Ops Squadron*.

16 "Verdad más acá de los Pirineos, error más allá", escribía Pascal; pero con la posverdad, como en otros tiempos con Luis XIV, "no hay más Pirineos".

17 Antes de ser hallado muerto en la flor de la edad, Paul Horner, que se presentaba como el rey de las *fake news*, decía estar desolado por haber contribuido a la elección de Trump y declaraba al *Washington Post*: "Ya nadie verifica más nada, es de esa manera cómo Trump ha sido elegido. Decía lo que quería y la gente le creía; cuando las cosas que decía se comprobaron falsas, a la gente no le importaba pues ya habían aceptado. Es verdaderamente aterrador".

líder, por cierto, puede denunciar cotidianamente los *fakes*[18] en los tuits que millones de seguidores leen como si les estuviesen dirigidos personalmente.

2. La ignorancia serena, soberanamente reivindicada o no, marca la no pertinencia de la realidad al mismo tiempo que desprecia a las "élites" conocedoras o simplemente informadas. En una entrevista, el ayatola Jomeini declaraba que la música que venía de Occidente "embota el espíritu porque implica el placer y el éxtasis" y la música pop es "similar a la droga". Cuando el periodista le preguntó: "¿Incluso la música de Bach, de Beethoven?", Jomeini lo cortó en seco: "No conozco esos nombres".

George Bush confundía sin inmutarse Suecia y Suiza, Sarah Palin sostenía que África era un país, Trump inventó un país africano inexistente, Nambia (el 21/09/2017, al margen de la Asamblea General de las Naciones Unidas) y se felicitaba por vender a Noruega aviones F52, que solo existen en el videojuego *Call of Duty*. La ignorancia protege de la realidad pero cree mágicamente poder ir contra ella.

La ceguera sobrepasa a la xenofobia y el egoísmo nacionalista cuando se la toma como criterio de sinceridad y signo de proximidad "antiélite"; entonces el peligro político que amenaza las libertades se suma al peligro del medio ambiente.

3. Los filósofos de la desconstrucción no son los únicos en afirmar que la verdad emana del poder. Karl Rowe, responsable de la comunicación de G. W. Bush y artífice de la victoria de su sucesor, declaró en una entrevista del periodista Ron Suskind: "Él me ha dicho que las gentes como yo formamos parte de esos tipos que pertenecen a lo que llamamos la comunidad fundada sobre la realidad [*the reality-based community*]" y añadió: "No es de esta manera que el mundo marcha realmente. Somos ahora un imperio y, cuando actuamos, creamos nuestra propia realidad"[19].

La política de la "posverdad", ilustrada a escala internacional por un número creciente de demagogos y de tiranos, pretende movilizar así a los "pueblos", utilizando argumentos cínicamente falsos; desde luego, ella se basa en afirmaciones insensatas (como lo confirman los abrumadores resultados de los *fact-checking*) no para convencer sino para desencadenar reacciones fóbicas impenetrables a cualquier desmentido.

18 De hecho, en su primer año de presidencia, Trump publicó 1,648 *fakes*, algunos provenientes de los neonazis del British National Party.

19 Artículo del *New York Times* publicado algunos días antes de la elección de 2004; traducido por Christian Salmon, *Le Monde*, 5/09/08.

UNMSM

5. LA CONSPIRACIÓN

Una conspiración casi no tiene necesidad de ser aclarada, pues su oscuridad deriva de amenazas sordas y cualquiera que quisiera denunciarla sería acusado de estar embarrado por ella. Una conspiración generalizada es favorecida actualmente por las redes sociales y los embustes de información que hacen de la fijación de anuncios el criterio de evidencia. En tiempo real los rumores anónimos se oponen a los hechos perfectamente comprobados. Según un estudio IFOP a solicitud de *Conspiration Watch* en diciembre de 2017, tres años después de los atentados contra *Charlie Hebdo* e *Hyper Cacher,* el 20% de los franceses piensa que hay dudas sobre las responsabilidades; esas cifras suben al 30% entre los 18 y 24 años. Diecisiete años después de los atentados del 11 de setiembre, el 20% cree en una complicidad al menos pasiva de las autoridades norteamericanas; en fin, 80% de las 1,252 personas interrogadas cree en, por lo menos, una tesis de confabulación.

Más allá de las interpretaciones confabuladoras de los atentados, la realidad misma puede mostrarse como un complot. De los hechos alternativos se puede pasar al mundo alternativo. Por ejemplo, la película *Matrix,* inspirada en un escenario desconstructor y, en ese entendido, aplaudida por los filósofos, radicaliza el tema de la sociedad del espectáculo[20]: el mundo que creemos objetivo es el resultado de una manipulación magistral. Actualmente, incluso la cadena CNN puede ser presentada como conspiradora tanto por cierto presidente de los EE. UU. como por Al Jazira.

Las antiguas creencias gnósticas ya pretendían que este mundo era un pretexto tramado por el Anticristo; había que preparar el Apocalipsis para terminar con él y restaurar la verdad. Vaciando la realidad de su objetividad para hacer de ella una conjura maléfica, diversos mesianismos, especialmente evangélicos e islámicos, multiplican actualmente las lecturas indetenibles de la historia inmediata para hacer entrar el mito en la historia con un precio al contado: los baños de sangre presentados como violencias purificadoras. El antisemitismo encuentra ahí, ciertamente, su esplendor y las teorías seculares de la conspiración, como *El protocolo de los sabios de Sión*, recobran su vigor a la manera de las supersticiones y los rumores sobre los peligros de la vacunación, sobre el origen y la propagación del sida, etc.

20 Véase Elie During, Alain Badiou *et alii*, *Matrix, machine philosophique* (*Matrix, máquina filosófica*), París, Ellipses, 2003.

UNMSM

El Paraíso sigue todavía prometido, no solamente los paraísos fiscales sino los paraísos políticos de Hitler describiendo a la Europa nazi como un "nuevo Edén" hasta los asesinos del 13 de noviembre que poco antes de su acto criminal compraron en una librería islámica libros sobre el Paraíso.

La realidad alternativa, el otro mundo, puede ocurrir. Imponer esta ilusión permite huir de la realidad, justificar las masacres necesarias, retardar o desacreditar las medidas indispensables, en suma, proteger los intereses de los demagogos, de los dictadores, de los especuladores y de los contaminadores.

6. EL MUNDO COMÚN

Se nos dice que cada día la humanidad se envanece por acumular 2.5 quintillones (10^{30}) de octetos de nuevos datos. Sin ninguna garantía de fiabilidad, esos datos obesos participan de una inflación general; pero a diferencia de las pompas económicas, las burbujas informacionales quedan todavía fuera del alcance del principio de realidad, no explotan y no se dilatan sin fin.

Cuando no se puede distinguir verdad, realidad, certidumbre e ilusión, el principio de placer prevalece sobre el principio de realidad[21]. Reprochamos a la realidad persistir independiente de nuestros humores y de nuestras ilusiones, y quisiéramos que ella se les doblegara. "Sin embargo, ella se mueve": esta célebre frase de Galileo resume, no obstante, el carácter imborrable de las revoluciones científicas.

La realidad decide lo verdadero y lo falso o, por lo menos, permite contrastarlos; ella arbitra así entre los hombres por poco que la reconozcan. Según Tomás de Aquino, Dios mismo no podría borrar lo sucedido. Ya para Aristóteles el principio de no contradicción atestigua una voluntad de regulación ética[22]; se concretizó merced al método aporético en filosofía que permite vivir-juntos y el ejercicio de las libertades en la paz civil.

El principio de realidad debe prevalecer por el bien de la humanidad y del mundo viviente ya gravemente amenazado. Las acciones ciudadanas son eficaces: toca a la sociedad civil, al mundo de la educación y, por cierto, a los

21 La negación no es simplemente un mecanismo psicológico "de base" propio de la especie humana; se sedimenta en el inconsciente y en el mundo social en forma de ideologías peligrosas.

22 Jan Lukasiewicz, *Le principe de contradiction chez Aristote*, Nîmes, Édition de l'Éclat, 2000 [1910].

UNMSM

medios de investigación, difundir las verdades científicas no solo por su valor propio, sino para esclarecer la acción común. Hay que federar sin demora las iniciativas nacionales e internacionales para promover la cultura científica y el conocimiento objetivo del mundo común.

(*Traducción de Enrique Ballón Aguirre*)



UNMSM

LA RAZÓN LOCA DE ANTÍGONA / Daniel Loayza

Para Luis Loayza y Abelardo Oquendo,
philoi *para siempre.*

Dos hermanos se enfrentan, uno del lado de la ciudad, el otro contra ella. Ambos sucumben. El nuevo jefe de Tebas trazará una línea divisoria entre el destino de esos dos muertos. Eteocles, el defensor, será sepultado; Polinices, el rebelde, librado a los perros y a las aves rapaces. Tal es el decreto que Creonte promulga y el cual su sobrina Antígona, antes incluso de que haya sido proclamado, resuelve desobedecer.

Y, terriblemente, tiene toda la razón. Si Creonte no hubiese decidido rehusar la sepultura al enemigo, nada habría ocurrido. Los muertos, enemigos o no, tienen derecho a una sepultura; los vivos, el deber de rendirles honores fúnebres. Ese derecho y ese deber regulan las relaciones entre los unos y los otros, y distinguen sus respectivos dominios. Esta distinción y repartición son el reflejo de la frontera que separa dos reinos divinos. En el superior está Zeus; en el inferior, su hermano Hades. Incluso, si este último resultara, finalmente, ser el Zeus del reino inferior —es decir, el otro rostro del mismo dios—, esta identidad no anularía la existencia de esa frontera. Este es un dato irrefutable, un absoluto inmemorial sobre el cual no hay marcha atrás: un pacto fundamental del orden del mundo.

Creonte, sin embargo, parece convencido de que se puede operar una separación entre los muertos en nombre de otra ley: la de la ciudad. Tal y como él la concibe, se trata de una ley de los hombres. En el momento en que el nuevo jefe se dirige al coro, formado por ciudadanos de Tebas, la primera palabra que Sófocles le hace pronunciar es "hombres" (*andres*, v. 163). La segunda es, precisamente, "ciudad" (*poleos*); en el verso inicial, los dioses (*theoi*) ocupan únicamente la tercera posición. Es significativo que, en ciertos contextos, *andres* se deje traducir por "guerreros". Para Creonte, un ciudadano es aquel

que se bate por la defensa de su *polis* y, por ella, es capaz de realizar cualquier sacrificio. Recordemos que el término *polis* puede designar indistintamente una entidad más o menos abstracta (la ciudad) y al conjunto de individuos que participan en ella (los ciudadanos): Polinices, al tomar las armas contra su ciudad, se excluye a sí mismo de ella. ¿Acaso es por ello que Creonte escoge inaugurar su reinado con su fatal decreto? Se preocupa por dar garantías y no se limita a expresarlas, sino las muestra en forma concreta a todos aquellos para quienes, según él, la identidad y la lealtad políticas prevalecen sobre ese otro lazo que los griegos llaman la *philia* (que abarca a la vez la familia, la amistad, la proximidad afectiva, el parentesco). "Si alguien estima a un amigo [o a un prójimo, un ser querido o un pariente: *philon*] a un precio más alto que a su propia patria, / ese, para mí, no vale nada", proclama el nuevo rey (vv. 182-183). Sin embargo, Creonte está ligado por la *philia* a los dos fratricidas, pues es el hermano de su difunta madre Yocasta. Le interesa, por lo tanto, legitimar su reciente poder colocando el compromiso con la *polis* por sobre su propia *philia* en relación con Polinices —y ello, aun cuando ocupa el trono únicamente por el hecho de ser el pariente "más cercano de quienes han muerto" (v. 174; para quien sabe entenderla, esta confesión de proximidad con los difuntos tiene implicancias preocupantes).

Creonte cree dirigirse al conjunto de la ciudad. Los lectores y espectadores de *Antígona* saben de antemano que ese no es el caso. Su palabra diurna, masculina, pública y con un destinatario colectivo ha sido precedida por otra que se opone a ella punto por punto: la femenina, privada y secreta, expresada, además, desde las sombras. Es propia de los seres sin poder, las mujeres. Entre ellas, Ismene hace recordar a su tenaz hermana que ellas se someten a los "hombres", a los "más fuertes", a las "autoridades" (vv. 61-62, 67). En Antígona, mientras tanto, la oposición no involucra solamente el tono, las modalidades y otras circunstancias de la enunciación. Esta es una cuestión de enunciado y sensible desde el primer verso intraducible donde Antígona interpela a Ismene dándole al estatus de hermandad una intensidad afectiva excepcional. Para ella, la *philia* familiar está por encima de todo y la que le debe al hermano muerto es colocada sobre aquella que la vincula con Ismene (ciertamente, signo inquietante), lo cual expresa previamente con tanto ímpetu.

Antígona tiene la razón. Creonte peca por exceso y por defecto. Por exceso, al extender su poder político más allá de todo límite y pretender legislar en nombre de los muertos. Por defecto, al reducir la *polis* únicamente a sus miembros masculinos, rehusando a la vez a darle su justo lugar a ciertas formas de la

philia que no son en principio estrictamente políticas, comenzando por los lazos de sangre (protegidos por Zeus *xunaïmos*, dios de la "sangre compartida") y los lazos de alianza matrimonial. El exceso y la carencia de los cuales Creonte se hace responsable comparten una misma raíz: en un sentido como el otro, Creonte sobrepasa un límite —o, como suelen decir los griegos, peca de *hybris*.

Esta *hybris* se insinúa desde su primer discurso, en la escena en la cual se enfrenta a su hijo Hemón, novio de Antígona. En los versos 639ss., después de la condenación de su sobrina, Creonte sintetiza lo que podía entenderse como su credo: el hijo debe someterse a su padre, la mujer al hombre, el familiar al político, el pueblo al soberano —en suma, todos los tipos de lazo, sin excepción, se reducen a una forma de sumisión que, en este caso, convergen en la persona de este jefe de familia, jefe de la ciudad y jefe de la guerra que es Creonte— cuyo nombre, en griego, significa justamente "maestro", "señor" o "soberano". Con ello, toda noción de la *philia* se desvanece. Creonte llega hasta la ironía blasfematoria y, por ello, a Antígona no le queda más que invocar a Zeus *xunaïmos* (vv. 658-659), divinidad protectora de los lazos de sangre. Creonte, por otra parte, osa persistir en su propósito delante de su hijo, como si hubiera olvidado que este es portador de un nombre, *Haïmôn*, que vaticina la sangre que pronto habrá de derramarse.

Creonte está sordo. En las lenguas antiguas, obedecer y escuchar son dos acciones tan estrechamente vinculadas que pueden ser expresadas por un mismo verbo. Creonte, en su afán por ser obedecido, rehúsa escuchar por miedo a parecer sumiso: sufre de una sordera trágica del poder que Hemón intenta vanamente curar (versos 683-723), tratando de hacerle entender aquello que nadie osa decirle: que toda ciudad posee también un carácter afectivo, emocional y pasional —propia de la juventud, de la feminidad, de la piedad dolorosa (v. 693: "la ciudad se lamenta por esta muchacha") y del rumor (*phatis*, 770) que refleja en la sombra (*hupo skotou*, 692) el discurso oficial y terrible del poder. Antes de admitirlo, Creonte verá las consecuencias de ultrajar la *philia* (y Eros, que es celebrado por el coro en los versos 781ss.): su hijo se suicida después de haber intentado asesinarlo y su mujer, al recibir la noticia, ingresa en silencio al palacio para apuñalarse más tarde.

Antígona, sin embargo, no está menos sorda que Creonte. Su palabra y la de Creonte aun cuando parecen oponerse, tienen algo en común: ni la una ni la otra son dialécticas (insinúan serlo, mas no lo son). Antígona ha escogido irrevocablemente su dominio, tal como lo hace siempre. Jamás debate (¿para

qué, en todo caso, si nada es susceptible de ser negociado?). Cuando ella ingresa en la escena, es para ofrecerle a Ismene una opción, no para discutir la suya. Su convicción les da a sus palabras una agudeza desgarradora y el brillo del oxímoron. Su dureza adolescente (si podemos describirla de ese modo) arrastra una fuerza impetuosa que suscita terror y piedad aun después de veinticinco siglos y que hacen de ella la representación por excelencia de la piedad fraternal, el modelo fundador de todo tipo de resistencia a la arbitrariedad o la encarnación tenaz y fanática del instinto de la muerte que inspiró a dramaturgos tan diversos como Anouilh, Cocteau o Brecht. Antígona arrastra consigo una celebración de lo tanático (*¿viva la muerte?*) y, además, un cierto cariz pascaliano: "[...] la muerte me es bella al agitarse así. / Yaceré al lado de aquel que me ama y a quien amo [*philê* [...] *philou meta*], santamente criminal, pues más largo es el tiempo / en el que deberé agradar a aquellos de allá abajo / pues allí estaré"(vv. 71ss.).

Los perturbadores excesos de un lenguaje tan confiado de proclamar su poder subversivo terminarán por alcanzar a la propia Antígona desde el momento en que su cuerpo arriba al teatro y se reunifica con la terrible fatalidad de su palabra. Desde esta perspectiva, ha optado por la ascendencia en vez de la descendencia, el pasado irrevocable en vez del porvenir siempre abierto y posible. Un hermano es irreemplazable, dice Antígona (vv. 905-913), puesto que sus parientes difuntos no podrán engendrar, a diferencia de si hubiese perdido un hijo o un esposo, cuya pérdida podría compensar reemplazándolos. Al exponer este razonamiento (Goethe lo encontraba chocante a tal punto que juzgaba que era producto de una interpolación), ¿acaso la heroína se da cuenta de que propone una interpretación siniestra de su propio nombre: Antí-gona, aquella que se opone a la generación? En todo caso ella, presta a asumir la violación de una ley en nombre de otra, se ha colocado fuera del círculo de la *polis* al descubrirse muerta y viva a la vez (vv. 559-560), criatura del reino del cual Hades es soberano que se ha apartado de nosotros. El castigo que le impone Creonte da a conocer esa condición inhumana: suspendida entre los dos reinos, terminará siendo enterrada viva en una suerte de cripta familiar.

Mientras tanto, a pesar de sus equivocaciones y desde el fondo de su debilidad, Antígona tiene razón. Su intransigencia no es la del tirano. No pretende sacar de sí misma esa otra ley, haberla creado por ingenio propio —no alega su propia autoridad absoluta y, por lo tanto, se comporta de una manera muy distinta del tirano, que se cree creador y fuente de la ley, ley ajena a la ciudad, que se empeña tan violentamente en defender (Pascal afirmará al res-

pecto: "No creo en las historias en las cuales los testigos se hacen degollar"). ¿Y si ella no se hace entender y si los dioses mismos parecen haberle dado la espalda, es esa una razón para no escucharla? La verdadera autoridad política es probablemente aquella que sabe darles un lugar a palabras como las suyas antes que reprimirlas al sentirse cuestionada por ellas, y reconoce que una justicia insospechada puede ser expresada sin importar quién (incluida aquella que proviene de quienes no tienen derecho a la palabra política, en este caso, las mujeres). Esa es la otra definición de la *polis*, aquella que Creonte opta por ignorar y que su hijo intenta vanamente hacerle recordar en términos "masculinos" para que pueda entenderla: una ciudad es, ante todo, el espacio que posibilita el debate, puesto que "aquello que depende de un solo individuo [*andros*] no es una ciudad" (v. 737). En términos "femeninos", Sófocles intenta decir que una ciudad está condenada a la discordia y al derramamiento de sangre si no está constituida por la *philia* y que el *sumphilein* —el hecho de compartir o multiplicar la *philia*, para retomar una expresión de Antígona que forma parte de sus réplicas más célebres (v. 523: "he nacido para compartir el amor [*sumphilein*] y no el odio"), es también una tarea política.

Desde su primer estásimo, el coro de los ciudadanos lo proclama: "Tantas cosas son asombrosas / y nada es tan asombroso como el hombre" (vv. 332ss.). La palabra "asombroso" (*deinon*) podría también ser traducida como "terrible" o por "capaz". Todo poder implica una capacidad y la del ser humano (el coro en este pasaje se refiere al *anthrôpos* y no al *anêr*) es la más asombrosa entre nosotros, más allá de todo asunto moral a la cual sea destinada. En su cierre, este primer canto coral expresa la necesidad de que cada uno considere a la vez "las leyes de su país" y "la justicia prometida ante los dioses" (vv. 369-370). Las leyes humanas y la justicia divina son claramente distinguidas; ambas son necesarias para quien desea el progreso de la ciudad. Pero, ¿qué hay del conflicto latente que existe entre las dos y las opone, y del diálogo que deberían sostener? En el mundo de arriba, el coro carece de toda autoridad.

Para Esquilo, los hombres y los dioses hollan el mismo suelo; para Sófocles, lo divino raramente se presenta con el rostro descubierto. Inicialmente, tiene la apariencia de una obsesión, un eco, una manera de estar fuera del encuadre: aquello que al retirarse silenciosamente deja al descubierto el espacio en el cual el destino y la reflexión de los hombres se desenvuelven libremente. En este sentido, la intriga de *Antígona* es ilustrativa. Toda la tragedia consiste en dar pleno relieve al enfrentamiento entre dos voluntades igualmente tenaces y posteriormente a la derrota del bando débil (¿"religioso"? ¿"femenino"?)

ante el fuerte (¿"masculino"? ¿"político"?). Sin embargo, a la vez, los dos platos de la balanza trágica se equilibran secretamente, como si la carencia de poder de Antígona se transformara a su vez en poder, creciera inversamente a su caída, o como si una parte de lo religioso, una parte de lo político, al descubrirnos otro rostro, semejaran darse vuelta y enfrentarse contra aquello que se creía formaba parte de su dominio —hasta desembocar en la catástrofe. En este punto fulgurante de ruptura, Creonte descubre muy tarde que Antígona cobra vida estando muerta: a su vez la hija de Edipo ha salido de la escena, del cuadro, y es desde allá, desde afuera, que es ahora eficaz, que tiene influencia en el campo de lo visible. Es activa porque está muerta. Es desde allá abajo, fuera de nuestro mundo, que el error de Creonte lo fustiga, cuando finalmente logra ver, y cuando por fin hace ver a todos los ciudadanos de Tebas, a través del ejemplo que él mismo constituye, que el lazo familiar y el civil forman un tejido complejo que a él no le tocaba desgarrar, pero que, aun así, desgarró y que en ese desgarramiento en el que perece Antígona se alza la pregunta que aún resuena en nuestros oídos.

(Traducción de Alejandro Susti)

PIANO / Roland Barthes

Este primer escrito de Roland Barthes fue publicado originalmente en la revista Panorama de la Musique *en el número correspondiente a marzo-abril de 1980 con el subtítulo* Piano Mémoire. *Se le reprodujo en sus* Oeuvres complètes, *Vol. III, 1974-1980 (París,* Éditions *du Seuil, 1995, pp. 1206-1207) con el título* Piano-souvenir *sin explicación alguna sobre el cambio de título.*

Lo sé; imagino todos los discursos importantes que se han tenido, que se puede y se debe tener sobre el piano. Hay pocos objetos de civilización tan plenos de funciones, de imágenes, de sentidos, pero yo quiero solamente hacer escuchar aquí la nota sostenida del recuerdo, decir lo que en mi vida hace o ha hecho del piano una especie de sustancia selecta, un sustento querido de mi memoria dispersa.

El piano fue en mi mocedad un sonido continuo y lejano. Tenía una tía que lo enseñaba en provincia, en Bayona: desde mi cuarto, o mejor, entrando en casa a través del jardín yo escuchaba las escalas, los pasajes de piezas clásicas. Pues bien, ni el alejamiento ni el carácter siempre un poco ingrato del ejercicio pedagógico me eran desagradables, muy al contrario, se habría dicho que el piano se preparaba a sobrevenir en recuerdo ya que cada vez que escuchaba de lejos un piano que se pulsaba, es toda mi infancia, nuestra casa de Bayona y hasta la luz del Sud-Oeste que irrumpen en mi sensibilidad. Para este ascenso en el tiempo, esta inmersión en el afecto, no tengo necesidad de una "frasecita" como la de Venteuil[1]; es suficiente una escala. Hay ahí un encanto de gamas, como si ellas hicieran escuchar un canto segundo, superior

1 Referencia a la gran novela de Marcel Proust *A la recherche du temps perdu* (*En busca del tiempo perdido*) uno de cuyos célebres motivos –"la frasecita de Vinteuil"– es mencionado en varios pasajes, por ejemplo, el siguiente: "[…] la Sra. Verdurin, mostrándole las rosas que él le había enviado la mañana, le decía: "No debió molestarse" e indicándole un lugar al lado de Odette, el pianista tocaba, para los dos, la frasecita de Vinteuil que era como el himno nacional de su amor […]" (*Du còté de chez Swann*, II (*Un amour de Swann*), Vol. I, París: Éditions Gallimard, 1987, p. 215). [T].

UNMSM

a su designio tonal. El sonido *indirecto* del piano es así parte de cierta civilización, de su afecto, de su intimidad. Una sociología *fina* debería decir todas las posibilidades de audición de un instrumento; no hay solamente una escucha frontal, de concierto; las audiciones lejanas, intercaladas, no son imperfectas, son simplemente otras oídas.

El piano era también para mí una literatura. En el "saloncito" había un gran estante en que se encontraban ordenados cartones de piezas separadas y partituras empastadas. En algunas páginas se hallaba sobrescrito el paciente trabajo pianístico. Yo utilizo todavía una edición de las sonatas de Beethoven anotada por mi tía que había marcado cuidadosamente el desarrollo temático de cada movimiento; reconozco su escritura, grande y regular. En el *Álbum de la juventud* de Schumann es otra escritura, más libre, atildada: es la de mi abuela, que, niña sin duda, había marcado la digitación; esos trazos de lápiz tienen más de cien años, confirmando la escrupulosa continuidad de una cultura musical. Merced a la partitura, hay entonces una dimensión visual del universo del piano: Beethoven, Schumann, no son solamente aires, temas, son también un texto en el cual se escribe y se deposita, en una familia, el movimiento de las generaciones.

Pienso en una última extensión del piano fuera de su función principal: la sensación, por así decirlo, incomparable (pues podría reconocerla entre mil) que da el contacto de sus teclas de marfil. Sensación completa y compleja, apacible y firme, lisa y no se desliza. Los poetas hablan siempre de la mano que acaricia el teclado, pero esta imagen me parece irreal: tocar, aún ligeramente, incluso soñando, es pesar, establecer una dialéctica sensual entre la cubierta de marfil y el cojín de piel. He ahí tal vez por qué en una habitación en la que usted entra, es atraído por el piano. Interpretar es *toccare*[2], tocar; ello remite a una actividad corporal. Una media hora de piano por día me ha dado sin duda el mismo equilibrio muscular que un poco de deporte cotidiano a otra persona; es por ello que, además, los ejercicios no son aburridos, tienen una justificación secundaria.

El recuerdo me enseña, así, a respetar la extensión de este fenómeno, el piano, a otras audiciones que la escucha artística y a otros sentidos que el oído. En palabras algo pedantes diría que la riqueza metonímica del piano es muy gran-

2 El it. *toccare* dio lugar a *tocata,* que desde el siglo XVII significa algo para ejecutar, distinguiéndose así de *cantata*, algo para cantar. Al pasar este término al castellano adquirió el significado de *tocar* (hacer sonar) un instrumento musical con el fin de probar su calidad, su timbre, su modulación, etcétera. [T].

de: es un objeto, un mueble, un instrumento mediador. Parece que su venta se acrecienta y que su aprendizaje se desarrolla. Entonces no será más, tal vez, un instrumento propiamente burgués; tanto mejor si conserva toda la riqueza que tuvo y tiene todavía para mí.

TEMPO I/

Se trata de una nota de la serie de apuntes publicados semanalmente en Le Nouvel Observateur *entre el 18 de diciembre de 1978 y el 26 de marzo de 1979. Apareció luego como un aparte bajo el rubro general* La chronique *en las* Oeuvres complètes *de Roland Barthes, Vol. III, 1974-1980 (París,* Éditions *du Seuil, 1995, pp. 989-990).*

Sorpresa de la radio: por azar escuché *Tarde* de Schumann, pieza tantas veces oída a disgusto, y de pronto supe que era así como se le debería interpretar: "¡Es eso, sí, es eso!". ¿A qué se debía, pues, este efecto de verdad? Simplemente a que la pieza era tocada *más lentamente* que de costumbre; ella producía entonces (al fin) una impresión de meditación, de lentitud ensoñadora y de "dicción" (la música de Schumann es siempre un *quasi parlando*: no en vano es el músico de la voz). En música, el tiempo justo (que se armoniza con mi demanda interior) produce el entusiasmo de la verdad, así como el mal tiempo vuelve desagradable la sensación de un fragmento que se ama. Yo estaré siempre en deuda con Richter por tocar muy lentamente cierto minueto de una sonata de Beethoven, y quedaré siempre reconocido a Homero Francesch (creo que era él) por la *Tarde* schumanniana.

LA PARTITURA COMO TEATRO/

El tercer texto apareció en un opúsculo sobre los manuscritos musicales del compositor Sylvano Bussotti publicado por Ricordi en marzo de 1976. Fue incluido en las Oeuvres complètes *de Roland Barthes, Vol. III, 1974-1980 (París,* Éditions *du Seuil, 1995, pp. 387-388).*

Los manuscritos de antaño podrían ser, ciertamente, elegantes; pero no admitían ninguna idea del *efecto*. Eran nada menos que relevos, tablaturas[3], pantallas de signos que participaban en una ideología del *instrumento*: fuera del artista plástico, todo aquello que en la creación era visual, señalizador, solo tenía una existencia empírica y servía para transmitir la forma inmaterial del sonido o del pensamiento; nada en el manuscrito dejaba suponer poder *retener* la mirada, nada era dado *a contemplar*. El *grafismo* de la obra escrita solo asumía cierta significación en las regiones excéntricas de la literatura, por ejemplo, en los caligramas del medioevo o en esas plácidas grafías de haiku japonés en que una línea de palabras es de pronto interrumpida por la imagen de una sardina o del monte Fuji, imagen inserta ahí en lugar del vocablo bruscamente remplazado por su *analogon*.

Los manuscritos de Sylvano Bussotti pertenecen a ese raro venero; pero como los problemas del arte han cambiado mucho, la experiencia gráfica que ellos ponen en escena no es más una simple curiosidad, sino más bien la huella de toda una idea histórica. El principio de esta idea es que la escritura no es un simple instrumento. Cuando Bussotti dispone su página y, de un trazo pleno, negro, caligrafiado, la cubre de apuntes, de notas, de signos, de palabras e incluso de diseños, no se contenta con transmitir a los ejecutantes de su obra las operaciones a realizar, como lo hacía el antiguo manuscrito musical cuya forma jansenista, si se puede decir así, ha sido bastante bien representada por el bajo cifrado; él construye un espacio homológico cuya superficie —ya que la página está condenada a ser solo una superficie— quiere ser con pasión, con precisión, un volumen, una escena, cruzada de rayos, atravesada de olas, rota de siluetas; o mejor, todo al mismo tiempo (y esa es la apuesta): por una parte, un grimorio de signos múltiples, refinados, codificados con minuciosidad infinita y, por otro lado, una vasta composición analógica en la que las líneas, las colocaciones, las salidas, los listados están encargados de sugerir, aunque no imitar, *lo que realmente pasa* en la escena de la escucha; todo con un mismo movimiento, muy secreto y muy manifiesto. Un manuscrito de Sylvano Bussotti es ya una obra total: el teatro (el concierto) comienza con el aparato gráfico que debe transmitir el programa. Idea muy moderna: el Libro (la obra) no es un producto sino una operación; y si se hace observar que el lector (el espectador o auditor) no conocerá nada de ese comienzo singular cuyo primer contacto es reservado a los ejecutantes, se responderá que lo que hace el texto

3 Con la palabra *tablatura* se designaba varios sistemas antiguos de escritura musical que no se expresaban por notas sino por letras, números u otros signos. [T]

moderno es precisamente que asume hasta el final —se debería decir mejor: desde el principio— el goce de su creador. Observe un manuscrito musical de Sylvano Bussotti, es visiblemente una hoja ordenada de pulsiones, de deseos, de obsesiones que se expresan gráficamente, espacialmente, *en tinta*, se podría decir, independiente de lo que va a decir la música.

El origen de la obra está en la mano que traza; lo que va en sí para el pintor o el maquetista, Bussotti lo afirma del músico: el aparato de transmisión en su materialidad más *negra* es el primero de los significantes.

ANÁLISIS MUSICAL Y TRABAJO INTELECTUAL/

El informe que sigue fue publicado inicialmente por el diario Le Monde *el 2 de marzo de 1978 y llevaba el siguiente título puesto por la redacción de ese periódico:* La peur illusoire (El miedo ilusorio). *Su inclusión en las mencionadas* Oeuvres complètes, *Vol. III, 1974-1980 (París,* Éditions *du Seuil, 1995, pp. 819-820) restituye el* título *original.*

Del 17 al 27 de febrero [de 1978] tuvo lugar en el Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique (IRCAM), una sesión de trabajo consagrada a la noción de tiempo musical. Cinco obras fueron analizadas por Pierre Boulez (Ligeti, Messiaen, Stockhausen, Boulez, Carter) en el transcurso de cinco presentaciones públicas. Después de cada una nos reunimos Boulez, Gilles Deleuze, Michel Foucault, los miembros del IRCAM y algunos amigos, para discutir libremente problemas de todo tipo planteados por esa clase de análisis. En una última presentación, ella misma seguida por la audición en concierto de las obras analizadas, tratamos de recapitular las ideas, a la vez, sobre el tiempo musical (lo que hizo G. Deleuze), sobre el principio de los análisis realizados por Pierre Boulez y sobre el porvenir de esas presentaciones.

He aquí las impresiones y las conclusiones que obtuve personalmente de esta semana de trabajo colectivo que reunía —tal era la novedad propuesta por Boulez— los músicos y los "intelectuales" (empleo esta palabra de pasada).

Ante todo esto: me di cuenta de inmediato de que, analizando en el plano mismo de la fabricación el trabajo de los compositores contemporáneos, se descubría fácilmente las formas, los procedimientos, los efectos que se encuentran en las otras artes de nuestro tiempo. El análisis musical, mejor aún que el del texto o de la pintura, nos lleva a comprender la modernidad, es

UNMSM

decir, el tiempo en que nos ha tocado vivir y del cual no nos podemos sentir separados sin inquietarnos; cuestión vital, pues, por poco que nos interesemos en las "artes", quiero decir, en las acciones que los hombres realizan sobre sus "expresiones".

Otra cosa: pensamos deber desafiar una dificultad, la de tener que aproximar lenguajes considerados diferentes, provenientes de competencias desiguales. Pero lo que hemos enfrentado, creo, es solamente nuestro miedo a sentirnos excluidos del lenguaje del otro; y lo que hemos comprendido es que este miedo es en gran parte ilusorio. La separación de los lenguajes no es fatal a partir del momento que no se exige al habla cumplir toda la comunicación; a menudo el lenguaje traslada las cosas por trozos, por rodeos parciales, por sorpresas fugitivas. Un intelectual, un aficionado como yo, relativamente cerrado hasta ahora a la música contemporánea, se encontró en algunos días desplazado, transportado por otra claridad. Paradojalmente la música sola no habría tal vez producido ese movimiento; se requería también esa energía, esa generosidad de lenguaje que proviene de las explicaciones justas y de las denominaciones nuevas.

Este año, el trabajo de análisis fue hecho por Boulez. Ese trabajo me ha impresionado: anunciando, dirigiendo, comentando, repitiendo los ejemplos, Boulez supo crear —cinco tardes seguidas— una especie de acción fascinante, un objeto dialéctico en el que la demostración y la audición se modificaban una a la otra según un tiempo propio y totalmente nuevo. ¿Era un concierto?, ¿un análisis?, ¿un placer?, ¿una lección? Era un espectáculo sin histeria, puesto que producía una cosa, o mejor, el goce mismo de la inteligencia, la del analista, pero también la de los compositores y esa otra, corporal, de los ejecutantes; espectáculo tanto más soberano que perduraba sensual por los sonidos, los ritmos, los timbres y por la vista misma de los gestos de ejecución que hace del concierto un placer incomparable que el disco no da jamás.

Recomenzaremos, sin duda, sobre otros temas, con otras cuestiones. Mejoraremos nuestros procedimientos de trabajo, buscaremos especialmente una relación más justa entre nuestro trabajo y el público; esa relación es difícil ya que el trabajo intelectual debe efectuarse sin teatro, pero es necesaria y deberá ser encontrada.

(*Traducción de Enrique Ballón Aguirre*)

REGRESO A *OTRAS TARDES* / Daniel Arenas

Luis Loayza, *Otras tardes*. Prólogo de José Muñoz Millanes. Editorial Pre-Textos. Madrid: 2017.

Se acaba de reeditar en Madrid *Otras tardes*, de Luis Loayza. Libro no muy extenso, agrupa cuatro relatos: "Otras tardes", "Enredadera", "Padres e hijos" y "La segunda juventud", además de ocho "Fragmentos". Esta nueva edición incluye también un prólogo del académico José Muñoz Millanes.

Anteriormente, *Otras tardes* ha sido publicado tres veces: la primera edición, por Mosca Azul Editores, en 1985; la segunda, por Adobe Editores, para la Biblioteca Latinoamericana Contemporánea, en el 2000; la tercera, incluido en el volumen *Relatos*, en las *Obras reunidas* de Loayza que editó la Universidad Ricardo Palma, en el 2010. Ahora, la labor editorial ha estado a cargo de Pre-Textos, que desde hace algunos años tiene el acierto de publicar a Loayza, ya sean sus ensayos —como *Libros extraños*— o traducciones —como *La monja alférez*, de Thomas de Quincey—.

EL MAR Y LOS ACANTILADOS

La nota preliminar de Abelardo Oquendo a *El avaro y otros textos* puede servirnos como guía para estudiar ciertos aspectos comunes de los cuatro relatos de *Otras tardes*. Recuerda Oquendo sobre los años que él y Loayza compartieron en Lima, durante la década del 50: "Otros tiempos, pocos años, grandes fervores y una amistad que crecía en el diario intercambio de libros y descubrimientos, en conversaciones interminablemente caminadas. El Miraflores silencioso, el Barranco crepuscular, el mar siempre, desde los acantilados" (Oquendo, 2010: 24). Estos son el tiempo y los escenarios donde transcurren los cuentos de *Otras tardes*. Loayza describe aquellas calles aún con acequias, llenas de árboles y enredaderas; las casas profundas y desoladas; el lento fluir de la vida entre el centro histórico de Lima y esa nueva capital llamada Miraflores.

No es ocioso detenernos a contemplar esa reconstrucción de época. Explica Oquendo sobre la evolución del autor de *El avaro...* al narrador de *Otras tardes*: "Esos paisajes de balneario acabarían por penetrar la prosa narrativa de Loayza, por desterrar griegos y avaros, por transformar todo el gravemen-

te risueño vocabulario de la imaginación que los servía. Y apareció Lima la horrible, su clase media acomodada y exangüe: *el relato de la nada sucedió a la historia de lo inexistente*[1]" (Oquendo, 2010: 24, el resaltado es nuestro). En estos relatos parece existir una identificación, una manifiesta concordancia, entre sujeto y contexto, ambos silenciosos y crepusculares. La ciudad es, sugiere Loayza, como un secreto dios malvado que moldea a sus creaturas a su imagen: "He empezado a leer el libro que me traje: es de un viajero francés que estuvo en el Perú a mediados del siglo pasado y encontró que los limeños somos muy malas personas, dice que por culpa del clima" (2017: 123).

Los personajes de *Otras tardes* provienen de la burguesía, de esa "clase media acomodada y exangüe" de la que habla Oquendo. Tenues, agotados por una vida que ofrece pocos atractivos, o ninguno, parecen deambular por las calles, como sombras. Es como si dieran por perdida de antemano su lucha contra el tedio, a pesar de contar con las armas de la inteligencia, la posición social y, en algunos casos, la juventud; incluso, ni siquiera son conscientes de su propia felicidad o es imposible que la recuperen. De allí que la soledad que los acosa se sienta tan natural y que el epíteto "decadente" pueda ser empleado cabalmente para describirlos. Acaso el más paradigmático de ellos sea el protagonista de "Otras tardes". Carlos es un joven profesor de literatura colonial peruana que, a decir verdad, no se interesa por nada: ni por las clases que dicta ni por su tesis[2] ni por el dinero de las ofertas de trabajo que su hermano le ofrece ni por un viaje seguro a Europa para continuar con sus estudios.

Puestos así, los protagonistas de *Otras tardes* podrían parecer aburridos, pero lo cierto es que no lo son, y menos aún sus historias. Lo que les sucede despierta nuestro interés; hay momentos de tensión y dramatismo admirables. En la manera de construir las historias se evidencia la asimilación personal e inteligente de la lectura que Loayza realizó de la obra de Henry James[3]. Es patente, por ejemplo, la deuda con las estructuras de algunos cuentos lar-

1 Oquendo está pensando en Una piel de serpiente. Sin embargo, esto también se aplica a Otras tardes.

2 Cuyo tema, la poesía peruana del siglo XVIII, no solo le parece aburrido, sino "inexistente". No es el único caso en el que un personaje de *Otras tardes* opina sobre literatura de manera sutil. Hay, en uno de los "Fragmentos", una familia de lectores de Balzac que lo encuentra "un poco huachafo" y "demasiado civilista"; en otro, un abuelo amante de las novelas de Eça de Queiroz hereda su pasión, y su biblioteca, a su nieto.

3 Se cuenta que, en vez de llenar su escritorio en el trabajo con el papeleo correspondiente, el joven Loayza atiborraba sus cajones con novelas de James.

UNMSM

gos y *nouvelles* de este autor inglés, como "The Turn of the Screw" o "The Abasement of the Northmores", este último más cercano todavía por tratarse de una historia no fantástica. Los relatos de *Otras tardes*, como algunos de James, tienden a la novela; esto se manifiesta sobre todo en la importancia del tiempo para cada una de las historias[4]. Sucede también algo particular con la manera en que terminan, dejando la puerta a medio cerrar sobre el futuro de sus personajes, como si el autor hubiera tenido que terminar el cuento —el argumento— a la fuerza, pero no pudiera hacer lo mismo con la historia, con la vida de estos personajes que él mismo ha creado.

Este manejo del tiempo hace de la nostalgia un elemento vital para el libro. Esta es, en general, como un cierto matiz pardo que está presente, en distintos grados y tonos, en cada una de las pinturas de *Otras tardes*. Los personajes sufren por aquello que han perdido (la juventud, la felicidad, el amor), por las oportunidades no tomadas en el pasado, por la ciudad que ya no es más la de antes. Lima es casi otro personaje, que cambia y muta inexorablemente, lacerando con los recuerdos de lo que fue. La nostalgia por ella la vemos incluso confundida entre sentimientos por otras personas, en una *contaminatio* mutua: "¿Qué quedaba de la ciudad delicada en el caos ruidoso e impersonal que sigue llamándose Lima? ¿De su madre, consumida por la enfermedad, muerta con una expresión atónita de niña ofendida? ¿Y de su padre?" (2017: 100). Las caminatas por Miraflores y el Centro, frecuentes en sus protagonistas, despiertan recuerdos o memorias escondidos, como habitaciones cuya llave no recordábamos tener —la metáfora es de Loayza—.

El deseo de lo irrealizable define cada uno de los cuentos y genera el intenso dramatismo de *Otras tardes*. El símbolo máximo de este tema tal vez se encuentre en "Enredadera". Aunque el relato se presenta como la historia de un vínculo, el del protagonista con Adela[5], acaso es ella su verdadero centro, una mujer adelantada a su propio tiempo, que no se contenta con la posición dócil y secundaria que todos le confieren. Ni siquiera el narrador consigue escapar de esa complacencia tibia que se produce al aceptar lo que los otros esperan de nosotros. Adela desea, necesita otras cosas, pero lo que ella opte por hacer será tan insostenible como lo que desean imponerle los demás:

4 Recordemos, de paso, que quizás el tiempo sea el tema por excelencia de la novela.

5 Por su vitalismo, su inteligencia y su humor, Adela nos recuerda a Natasha Rostov. Pero Lima no es la Rusia zarista del siglo XIX y esta hermosa muchacha no encontrará un suelo adecuado donde crecer.

> Adela quería eso que solo puede expresarse con palabras que parecen vacías porque cada uno de nosotros pone en ellas algo distinto: la experiencia, la libertad, la vida o al menos una manera de vivir más intensa que no fuera ese destino que no había elegido y del que no conseguía librarse (2017: 71).

Precisamente, la imposibilidad de la comunicación, del lenguaje mismo, es también otro de los temas de Loayza, y no el menos trabajado. Acaso sea, además, el tema más doloroso y profundo. "La soledad, que es otra forma de violencia, acosa a sus personajes. La reconocemos en la aversión por formas que degradan el lenguaje. Encontramos repetidos episodios en los que los personajes hablan sin decir nada, reaccionan con inusual violencia contra el lugar común, luchan por hallar palabras que hagan lo que ellos no podrán nunca realizar…", afirma Camilo Torres (2018). Las escenas cumbres de "Enredadera", por ejemplo, están marcadas por el silencio, por la comunicación sin palabras de los dos amantes, y por el gesto memorable y terrible, mudo pero a la vez tan elocuente, de Adela. Lo mismo sucede en "Padres e hijos", cuyo protagonista, "veterano de un divorcio, quiere hablarle a una fotografía de su padre muerto, joven en la imagen; quiere advertirle lo que vendrá, trágicamente desespera de una comunicación imposible" (Torres, 2018).

LOAYZA, EL ESTILISTA

Si hay alguna característica que una la obra de Loayza en su totalidad —cuentos, ensayos y traducciones—, acaso es su vocación por forjar un estilo sutil, producto del amor por la palabra, por la belleza de las palabras. Loayza siempre ha valorado la literatura en tanto arte, ajena a toda propaganda política o ideológica; "pura", como se diría en su época. No recuerdo quién afirmó, con tanta certeza, que este es un libro "para catadores de prosa". Una reseña, naturalmente, no permite un análisis completo, exhaustivo, pero algunos ejemplos podrán demostrar el juicio de aquel crítico anónimo. Ya la primera línea del libro es muestra de que estamos frente a un artesano del lenguaje, de un *fabbro*. Aunque con cierto barroquismo, con oraciones dentro de oraciones, nos introduce sin perder tiempo en la historia y crea limpiamente toda la escena a partir de una enumeración con rasgos circunstanciales:

> Para la primera clase tuvieron que cambiar de aula porque, como suele ocurrir cuando empiezan los cursos universitarios abiertos al público, vino más gente de lo previsto: alumnas y alumnos de la Facultad, por supuesto

UNMSM

> (una chica tomaba notas, sin levantar una sola vez la cabeza, en un cuaderno que tenía apoyado en las rodillas), señoras de cierta edad que debían aburrirse en casa y distinguían aún en torno a la universidad el aura mágica de la "cultura", aunque fuera difícil imaginar en ellas un interés por la literatura peruana de la Colonia, tema del curso, y señores que tal vez pasaban por la calle y decidieron probar suerte, como uno entra a un cine porque le sobran un par de horas (2017: 19).

En ciertas ocasiones, por su belleza y complejidad, además de por su música, la prosa de Loayza es comparable con versos. Como cuando nos enteramos de dónde proviene el título del libro, con esa expresión incidental, "luminosas", tan bien puesta:

> No sabía qué le molestaba más, si el hecho de que sus visitas fueran cada vez más breves y espaciadas o el que, pasadas una o dos semanas, volviera por simple costumbre, por inercia, negándose a reconocer que ya no valía la pena, malogrando con esas tardes frías y oscuras las otras tardes, luminosas, del verano (2017: 39).

O aquella frase de "La segunda juventud", tan preciosa que es ya casi paradigmática en la literatura peruana: "Mi amor fue limeño, mortecino y desesperado como la garúa, y creo que ella también sentía por mí una pequeña pasión" (2017: 117). Por si hace falta demostrarlo, es Loayza también un maestro en el empleo de recursos clásicos, como la metáfora y el símil. Nótese cuán impecable y exacto es este símil de "Padres e hijos", y cuán profunda la reflexión sobre la juventud en que se basa:

> No volvió, sin embargo, a sus antiguas costumbres de soltero, que fueran más bien agitadas. La juventud se había ido como el ladrón nocturno que sale de la casa en puntas de pie mientras dormimos, llevándose entre las manos el objeto precioso que creíamos seguro, no tanto los medios físicos —aunque Jaime se encontraba, sin mayor escándalo, un poco disminuido— sino algo más, un deseo, una frescura, cierta forma despreocupada de usar el tiempo. Ser joven es aguardar lo que seremos alguna vez, todo se va dejando para más tarde; de pronto Jaime comprendía que no haría nunca lo que no había hecho hasta ahora, ya no lo agitaban más el apetito o la esperanza (2017: 94-95) .

UN MONTÓN DE IMÁGENES ROTAS

Por decirlo de alguna manera, acaso un poco vaga, cuando un relato es bueno, el argumento siempre restringe a su autor. Desde el origen del cuento moder-

no, con Edgar Allan Poe, ya la regla estaba muy clara: en una historia corta no debe haber espacio para nada que no aporte al final ni ayude a dirigirse hacia él. Por ello Borges afirmaba que es el cuento la más trabajada y perfecta rama de la narrativa, a diferencia de la novela, que —lo sabemos demasiado bien— puede dar cabida a oraciones, páginas e incluso capítulos gratuitos e innecesarios.

Es de esta suerte de limitación del argumento que Loayza se libera en sus "Fragmentos". Estos son conjuntos de prosas que no poseen una historia en el sentido tradicional del término —con un inicio y un final claramente determinados, con hechos y escenas regidas por la causalidad y la coherencia interna—. Sin esta exigencia, la voz narradora gana mayor libertad y cualquier personaje o circunstancia puede llamar ahora su atención, siempre que permita crear un cuadro sugerente y hermoso: una abuela enérgica y ligeramente enloquecida, una casa singularísima, el recuerdo de algo fantástico que quizá no ocurrió, el lenguaje mismo. El lector amante de *El avaro*... se sentirá como en casa frente a estos "Fragmentos", pues bajo su careta de reposado realismo se esconden criaturas maravillosas. Y el estilo se despliega entonces con más energía, como si Loayza se sintiera más cómodo y en un territorio conocido. Allí está para demostrarlo, por ejemplo, la música del fragmento del niño que es llevado al sastre, que descansa sobre las aliteraciones del final: "Oigo a *mi ma*dre que dice algo *mien*tras viene hacia *mí*. De pronto algo *se suel*ta *sua*vemente en mis *sien*es y al caer, *mi ma*dre *me* to*ma* en sus brazos" (2017: 138, el resaltado es nuestro). O esta metáfora impecable, que se extiende, como el calor que describe, a lo largo de toda la oración: "En la calle el sol era una enorme cabeza amarilla, el latido de sus sienes atravesaba las paredes, ocupaba hasta el último rincón de la casa, los ruidos de fuera llegaban apagados, como de muy lejos" (2017: 133). Y también esta bella y sádica enumeración de recuerdos, que termina con un oxímoron estremecedor:

> Todavía ahora puedo evocar no las jugadas sino la impresión general de la partida. Recuerdo la estocada inesperada, imparable, que acabó con Bernstein, el final de torres contra Tartakower en que el rey blanco avanza entre jaques para cerrar una red de mate en la sexta fila, la partida de bloqueo con Treybal, estrangulación delicada (2017: 154).

que pertenece al que tal vez sea el mejor de todos, "Fragmentos: Ajedrez". Es, en todo caso, el más complejo, por la construcción del protagonista, un ingeniero retirado que dedica su vida a defenderse de la vida misma, mediante "el mundo fantasmal, terrible, suficiente del ajedrez" (2017: 156). Este texto fue incluido en las *Obras reunidas* de Loayza, que editó la Universidad Ricardo

Palma en 2010. Esta nueva edición de Pre-Textos es la primera en sumarlo a *Otras tardes*.

Por su excelencia en el narrar, por su estilo de matiz inigualable y sobrio, en fin, por su factura perfecta, los relatos de Luis Loayza forman un volumen que merece ser leído una y otra vez. Estamos seguros de que así será.

REFERENCIAS

Loayza, Luis (2010). *Relatos*. Lima: Universidad Ricardo Palma.

----------(2017). *Otras tardes*. Madrid: Pre-Textos.

Oquendo, Abelardo (2010 [1974]). Nota preliminar a *El avaro y otros textos*. Lima: Universidad Ricardo Palma.

Torres, Camilo (2018). "Retrato del artista en el exilio". *El Comercio*. "El Dominical". Lima, 18 de marzo, págs. 4-5.

MAGDALENA CHOCANO, EN ESTE PUERTO TERRIBLE DE LA HISTORIA / José Ignacio Padilla

Voy a hablar de *Laberinto*. Se trata de un poema largo, escrito entre 1987 y 2017 por Magdalena Chocano y publicado recientemente junto con la serie de poemas *Objetos de distracción* (2017)[1]. El laberinto evoca siempre una narración, el relato de una búsqueda, y habitualmente se asocia al espacio. Pero el *laberinto* de este poema está hecho de tiempo. Veamos:

> miro los añicos de un futuro perfecto en la blanca faz de la mañana, / las regulares esquirlas de verbos se incrustan ahora en el tiempo / impoluto que había de recibirnos gozoso aunque titubeante ante vuestra mano férrea de conductores de hombres. (58)
>
> y los verbos resbalan, / caen inanes sin acción (60)
>
> mejor coloco estas palabras en las afueras de la eternidad / en el mero tiempo que se consume ya mismo / conmigo en mí en nosotros / el tiempo que no sobrevive al día venidero (77)

1 Invito al lector a revisar la excelente reseña de *Objetos de distracción* escrita por Emilio J. Lafferranderie: "Objetos de distracción: versos y series", publicada en la web Ánima Lisa: http://animalisa.pe/resenas/objetos-distraccion-versos-series/

"la finta de administrar infinitos / en un vuelco de horas (79)

El poema se comenta a sí mismo, vuelve sobre sí en la forma de una figuración del asedio al poema, postergado incesantemente tras murallas siempre cerradas a las voces que intentan adherírsele.

Esta situación suscita varias preguntas. Una es: ¿cuál es el tiempo del poema? Otra: ¿qué voces intentan adherirse al poema?

Empecemos por una pregunta algo más sencilla: ¿cuál es el tiempo de este poema, de este laberinto? Un tiempo inane, que se consume ya mismo; pero que es *al mismo tiempo* un tiempo impoluto, pero titubeante. O, también, un futuro perfecto hecho añicos. Definitivamente no es el tiempo del relato, el de un ahora que tiene un pasado y que desemboca en un después. No es el tiempo del memorioso, del nostálgico, anclado en un pasado pretendidamente revolucionario —que podríamos identificar vagamente con el periodo que va de los sesenta a los ochenta y que terminó, en Perú y en tantos otros países, en la avalancha neoliberal y el reacomodo de sus protagonistas, como ya sabemos.

Tampoco es un tiempo épico: no hay aquí sujetos heroicos, violentos, ni ilusiones utópicas. Es menos probable, todavía, que encontremos redención o consuelo; el tiempo no salta, no vuelve siempre a un origen mítico, fuera de la historia, a ese tiempo antes de que el sujeto sea sujeto, donde en ocasiones se coloca una salvación que de otro modo no sería posible. Quien escribe desea, literalmente, colocar estas palabras en las afueras de la eternidad.

Y, evidentemente, el tiempo de este poema, del poema, tampoco es el tiempo del espectáculo —el doble opuesto de la historia—, una sucesión de imágenes del "ahora", dispuestas para su disfrute y consumo.

Me gustaría fijar la idea de que este tiempo no es el tiempo de la experiencia identitaria. Una cita de Tim Parks nos va a servir para señalar la distancia que nos separa de esa zona:

> Mi problema con la gran novela tradicional —o más bien con la narrativa tradicional en general, incluido el cuento— es la idea de personaje, el esfuerzo constante de una individualidad ficticia que acumula significado a través del sufrimiento y la superación de este. A la vez un palacio construido de palabras y una trayectoria propulsada por la sintaxis, el yo se conecta sin esfuerzo con el pasado y se lanza valiente hacia el futuro. Desafiado, tal vez frustrado por las circunstancias, no obstante sobrevive, con su cosecha de consuelo agridulce y su conocimiento recién adquirido (2017:143).

Laberinto podría suscitar un choque de expectativas: quien se acerque al poema esperando identificar o identificarse con alguna voz resbalará. El esfuerzo de Magdalena Chocano es desprenderse de las voces que se adhieren al poema. Inevitablemente esta opción va a bloquear la identificación de un sujeto, individual o colectivo, con las voces que pueblan el poema. Estamos en otro territorio.

En algún lugar propone Jameson que la aprehensión más potente de la experiencia histórica es la generacional. Repito: ese es otro territorio. Aquí hay distancia de la experiencia generacional. Y si bien alguien podría argumentar que este distanciamiento es, precisamente, la experiencia generacional, le respondería que también esta identificación inversa está bloqueada. La cuestión de fondo es que el horizonte de comprensión es otro, el del tiempo trizado del poema.

En muchos momentos el poema sugiere esta distancia. Dice, por ejemplo: "el todo es una novela" ("el todo es una novela, acaso un momento que no pasa / cuando no hay tierra que quiera sostenernos" (55)). Este poema no destila pastillitas de sabiduría. Al terminar su lectura no somos más sabios, por la sencilla razón de que su escritura intenta no suturar el símbolo, intenta que el poema no se recupere en discurso. Quienes hablan en el poema ("ella", "uno", "tú", "yo", etc.) parecen quedarse mirando el abismo.

Por lo mismo, en el poema no hay una voz total, unitaria; no es el propósito de Chocano adherir otra voz al poema. Esto nos lleva a una pregunta básica: ¿quién habla en el poema? O, para ser más precisos, ¿quiénes hablan en el poema? Veamos algunos de los pronombres que se usan alrededor de los sujetos del poema:

> Ella está a la sombra del pino (55)
>
> ella ha despreciado el cuerpo para tener un cuerpo (55)
>
> Ella era la tercera persona neutra singular. (62)
>
> Uno es el consumidor de crack que se golpea contra las paredes (64)
>
> ella se acurruca (66)
>
> ella escucha la lluvia (67)
>
> este poema es un pretexto para pasear / por los andenes cabizbajo viendo los rieles oxidarse (68)
>
> uno se juega a nunca y a nada (68)
>
> alma exhausta, monstruo inquieto / ¿dónde irás sin pronombres que te encubran? (69)

ello puede sobrevivir a las revoluciones fallidas y a los aciertos de las triunfantes / tortuosas afinidades (70)

¿Cuál yo mío o ajeno jadeó / ante esa gama de grises que se adensaba en tus ojos? / otra interrogante sin importancia / que no va a detener el poema / que prosigue para alimentar oídos famélicos (73)

tu cuerpo / se desgaja en un remoto torbellino / dudoso es / el desmoronarse de la muralla (73)

otro yo se queda mirando / ese paisaje por donde desaparece // y otro aún —ya no quiere saber nada— / grita un grito imposible en la secuencia impasible de las cosas (78)

Con excepción de sus dos primeros libros, quizás, la escritura de Magdalena evita construir un discurso con el que recolocarse o colocarse frente a los últimos 30 o 40 años de su vida. Es decir, resiste la interpelación que todos recibimos y que nos sujeta como sujetos políticos, en sujetos masculinos/femeninos, en artistas, en poetas, en críticos o historiadores.

En el caso de Perú, tras el horror de la violencia de las décadas de los ochenta y noventa se impone una interpelación de conciencia sobre el artista: un fuerte imperativo ético sujeta al artista. Se espera que el arte se posicione, ilumine, redima una trágica historia. Lamentablemente, y aunque suene inhumano, esta interpelación implica una renuncia, una pérdida, un empobrecimiento: se impone la ética por sobre la exploración.

No hay buenos ni malos en esta película. Incluso la voz de los "buenos" fracasa, en su intento de adherirse al poema. Tendemos a pensar en el artista como un santo. No es que no lo sea, sino que esa valoración, ese prejuicio favorable, también opaca algo, oculta una cuestión más general, compleja.

El poema repara en las voces que se adhieren al poema:

Un discurso entrecortado se escucha / con más nitidez que los disparos / —testimonios de una época se forman para los ojos ávidos de los historiadores— (55)

Cuesta remontar el ritmo y llegar al otro lado / ensordecidos por los / murmullos de los que / sobrevuelan la región. (61)

esta voz no es la mía pero se le parece (64)

y la palabra voz aparece en todos los poemas, / pero se sabe que la voz como voz está siempre fuera del poema, / siempre a prudente distancia" (67)

> no hay alivio en el poema / por todas sus venas se desangra / intoxicado / exánime, / lo amenazan todos a una poetas de cierta conurbación atronadora / las músicas que ha soportado, / las cantaletas que lo han perseguido / cada veintiocho de julio: inescapables bandas militares lo han ametrallado / y aún así! / la rosa, la piedra, el tacto acontecen ingobernables (69)

Una práctica poética como la que estamos abordando no pudo ni podría asociarse a, por ejemplo, el relato neovanguardista de Hora Zero. Tampoco tiene lugar en los manifiestos fundacionales del grupo Kloaka, que, en una suerte de anticipación retrospectiva, escriben la historia del movimiento, en el mismo instante en que este se constituye. Esta poética no puede compartir con la poesía femenina de fines del siglo XX la deriva discursiva que atraviesa el cuerpo (femenino).

En general, diría que este movimiento impersonal a favor del poema no puede ser programático ni puede acumular cuerpos en una dirección dada, cuando lo que trata de hacer es quitar el cuerpo, para despojarlo, desnudarlo, de los discursos que lo atraviesan.

Pero no quiero dar a entender que estamos ante una poética formalista. Es exactamente lo contrario. De hecho, las versiones formalistas de la historia son las de aquellos que, renegando de una antigua formulación revolucionaria, explican el abandono de la utopía por una transformación o actualización de la forma poética —que muda de lo conversacional, a versiones más líricas o barrocas.

El poema, hecho de ritmos y de ecos, un montaje a través de sonidos, se sitúa "en este punto mediocre de la historia" (53). La izquierda no tiene nada que decir. Ahora bien, para describir la naturaleza del tiempo del poema quizá nos ayuden unos versos de *Objetos de distracción*: "trizamiento del ahora / en la secuencia famélica / nada acontece aquí / apenas si transcurre" (17).

¿Qué es lo que hace el poema? Triza el ahora. El poema sólo sucede.

*

Indudablemente, la linealidad del lenguaje y de la escritura da la sensación de un desplazamiento hacia adelante; el tiempo en el poema parece avanzar. Pero de otro lado, con frecuencia, con constancia, este tiempo es interrumpido por la voz que "comenta" el poema. ¿Y qué comentarios hace esa voz? El poema trastabilla; el poema es asediado, etc. El poema no va a ninguna parte.

La figura del tiempo no es la del río, o la de la serpiente, el tiempo circular; la imagen es la de una sustancia estancada en los muros; atrapada tras cuatro paredes, o encerrada por muros circulares. Los muros aparecen literalmente y figurativamente en el poema:

> la ceguera es lo real / los ruidos tras el muro / una victoria / otra conspiración (54)
>
> Con el silencio más silencioso del alma, / la metáfora deseable, / ¡Vuelve a calzarte y a poner los pies sobre la tierra! / Esta voz se rompe como una ola pequeña contra un vidrio de sal (56)
>
> pero no en el poema / Sal-espuma que se extiende /allí-allí/ / en el anespacio, despacio (56)
>
> cuatro lados de muralla para retener lo sagrado, / cuatro paredes contra las olas negras y brillosas, / una forma se desprende de la forma, / creemos que la vida es un tejido o un favor de la topología / lo nocturno emerge por los cuatro puntos cardinales, cuatro palabras contra lo sagrado (56-57)
>
> tampoco sabemos cuán veloz es lo oscuro en la metáfora, / eso no lo sabemos, / abismo hecho de poesía, / abismo sin lugar, / abismo donde el cuerpo se resbala (57)
>
> su envidiable culpa flota y cruje / entre cuatro paredes que el ciego aliento del mar empalidece; / y / me niego a narrar / y niego la esencia que de seguro supura / en el cruce de voces en diálogos en la entonación que consigue insinuarse tras complejo artificio (62)
>
> basta apoyar el codo en esa inexistencia nuestra, / en la nonada de la misma poesía / aquella que no aparece jamás en el poema / porque nada es poesía / y poesía es nada que burla lo que es (63)
>
> la ruptura de la muralla que desde dentro se nos yergue / y no está / en la poesía / sino que es su ausencia (63)
>
> Fuera de toda poesía / / sin lugar / / allá / un trazo humeante y olvidado (65)
>
> por qué casualidad / qué vaga asociación de palabras he llegado aquí, / todo era superfluo / como un poema / que se yergue inane contra un muro / tan quebradizo, tanto, / que se diría real, / su desguazar este concatenarse de palabras / el falso hilván de la estructura ninguna / su tantear la solidez fugaz de ese silencio, / su muralla (66)
>
> la ley innombrable —fiscal, antiterrorista— / es, pues, como sea una ley, / y los círculos infernales / (que están fuera del poema) / sin embargo

> invocados por esta voz / (que fuera del poema es polvo) / son, como sea, círculos que / reaparecen en un centro que se alarga / hasta esta voz que no es mía / (aunque se parece a mi voz) (67)
>
> alguien edifica la muralla / triste es su destino y desdeñable (68)
>
> esta muralla es silencio / el silencio no es poesía / aunque se le parezca / parecer no es ser / ser es algo imposible (79)
>
> un ejército carga contra una barricada de lágrimas / la prosa que hace audibles los poemas / fracasa en este umbral (79)

Estos muros tienen relación directa con una performance de asedio al poema. Múltiples voces intentan acercarse a la poesía. En primer lugar, la propia voz, las voces, que hablan en el poema; ¿es la voz del poema?, ¿son las voces del poema? Esa voz confiesa que se parece a la voz de la autora, pero que no lo es: "esta voz no es la mía pero se le parece" (64).

En segundo y tercer lugar, las otras voces del poema, que también hablan, las que dicen "ella", "yo", "nosotros" y "uno", la voz de ella y la voz de uno, su voz y mi voz. Y más todavía, también resuenan voces conocidas, discursivas y retóricas, que se acercan siempre al poema, a todo poema: la voz cívica de las Fiestas Patrias, la del discurso del cuerpo, la de la poesía poética. Todas fracasan. La poesía se mantiene inaccesible detrás de los muros que, recordemos, también han atrapado el tiempo.

En la medida en que nos recuerda que todas estas voces fracasan en su asedio a la poesía, el poema plantea una crítica de la forma. ¿Qué forma habría de tener el poema para no fracasar? Esta es la pregunta que el poema sobrevuela, sin resolver. El poema trastabilla, el poema es asediado, el poema hace:

> acribillando espejos, / poesía / que brota sin hallar ni el propio canto, / que aquella furia no tolera pronombre posesivo (54)
>
> Cadáver no identificado que hablas con una voz inaudible. / Cadáver que paseas sonriendo por todas las polvorientas avenidas que conozco— (61)
>
> sediciosa / no era ninguna palabra, / ni el poema / decía nada que hiciera peligrar a la república / era el río el que no entregaba imágenes, / todo turbulencia ningún espectáculo (64)
>
> este poema devastado / quién sabe si por la misma / poesía / es pese a todo un poema / romo / este poema se extingue a medida que avanzan las palabras / este poema no cabe (65)
>
> 'este es el umbral', / 'este es el umbral', / repite la muralla descarnada / carcomida por enfebrecidos zapadores / y acalla un poema que a duras

penas sobrevive / a su caduca arquitectura negadora / contrapeso solar / filfa mental (70)

la poesía no era esta melodía / aunque se le parece / no se arrincona entre esto y aquello, / entre o ahora o nunca, / fluida en el farfullar de / las muchas aguas nonatas sin penuria disyuntiva (71)

y ahora aparece, ¡por fin!, / el primer verso, / el tan esperado, / cabalgando en la primera estrofa / de la encrespada onda / arrasando al poema / aniquilándolo ya mismo / ahogándolo con rabia / pero el poema es hábil / se comprime / se escurre / se hace hilillo / se escuda en el espacio en blanco / amigo táctico pero enemigo a la larga / acecha / remonta los añicos de espejos subterráneos / su vacío (72)

hasta dónde nos acorralará esta fantasía / para evitarnos el ser / sometido a su raudal / el poema se arrastra / prometiendo sabiduría con sus labios de agua / con subterfugios gobierna tu sed / tu yo de poeta es un yo... donde se ausenta la poesía / diluido por el reverso / contra el mundo / poema / a desimagen / a desemejanza / que se desmadeja (77)

un eje chirría / trastabilla el poema / el gañido de trizas / por vericuetos / por los que va desandando / por los que va desanudando el hilo / transfigura / cuerpo / follaje / refractario / movimiento / rezuma / la acción / lo inapelable // este poema sucede (81)

¿Puede el poema ser testimonio de algo? ¿Ilumina una Historia o ilumina su Vacío? ¿En su voluntad de no decir es testimonio de un tiempo oscuro? ¿En su asedio inagotable de una dimensión poética resulta, paradójicamente, más histórico que la poesía que intenta explícitamente dar cuenta de experiencias históricas?

Una cuestión muy delicada, a tomar en cuenta aquí es la siguiente: ante este destrozo de la historia, ante la inutilidad del tiempo del que disponemos para constituir nada, ¿debemos poner o quitar el cuerpo? En *Laberinto*, una voz está constantemente dada a la escapada. Y este escapismo no es una fuga de la historia; no tiene nada de cobarde. Es una defensa radical de la poesía; y es histórica por dos razones: explora otros abismos y exhibe los límites que la interpelación ética impone.

Vuelve el imperativo ético —y manda: poner el cuerpo. Sabemos, recordamos, lo hemos visto y olvidado: la historia destruye cuerpos, se ceba en los cuerpos, rompe, tortura, hiere. La interpelación sería: el intelectual de izquierda debe trazar versiones alternativas de la historia, recuperar los cuerpos olvidados. Digamos que debe conseguir una revancha simbólica y un mínimo consuelo.

Disputar una hegemonía discursiva. Pero el mercado se lo ha tragado todo; hasta las versiones alternativas de la historia se venden. Toda imagen se suma al vasto repertorio, al catálogo de imágenes para el consumo. (Sin contar con el enorme desplazamiento hacia el código y el algoritmo que tiene ahora mayor impacto en la modulación de la política y la economía que nuestro propio lenguaje simbólico).

La poesía de Magdalena Chocano no propone versiones alternativas de la historia, ni ningún discurso tranquilizador, para tal caso. No se consuela porque no hay consuelo posible. Y menos en la poesía. El tiempo está roto o perdido.

La poética de *Laberinto* es, sin duda, la de quitar el cuerpo, quitar la voz, la propia voz: "borrarse a como dé lugar" (78). A primera vista, alguien podría pensar en miedos y huidas, pero no es el caso. Es cierto que se trata de una poesía "escapista". Pero escapa del discurso, escapa de la imagen clara, escapa de la historia y las historias. Es la única manera que encuentra de asediar el tiempo, de proponer un tiempo que no sea el del espectáculo ni el del capital.

Quitar el cuerpo, quitarse de en medio, sería la manera de acercarse a la poesía. Y aquí no hay ánimo esotérico, místico ni teológico. Es una poética radicalmente secular. Este poema se opone a una característica del presente, algo que Eduardo Milán señala como el olvido del enfrentamiento histórico entre poesía e historia. Recorrer este laberinto es tomar partido por la poesía y sus imágenes insondables, abismales.

REFERENCIAS

Chocano, Magdalena (2017). *Objetos de distracción & Laberinto*. Lima: ediciones imaginarias.

Parks, Tim (2017). *Desde aquí leo. Miradas al cambiante mundo del libro*. México: Fondo de Cultura Económica.

EL AULLIDO DE UNA MARIPOSA / Camilo Torres

Carlos Arámbulo, *Quién es D'Ancourt*. Lima: Alfaguara, 2017.

Una teoría que clasifique todos los juegos existentes deberá comprender aquellos donde el jugador anhele perder. Ese es el caso del lector de narrativa policial. Ya sea la escuela británica, de razonamiento puro, ya sea la americana, de los *hard boiled*, una regla clásica exige que el lector tenga a su disposición las mismas claves que el detective; si llega a la solución antes que este, si la revelación del culpable no lo asombra, sentirá que ha perdido su tiempo y que el relato ha fracasado. Ningún goce hallará en su éxito. El deleite, para este lector, radica en ser derrotado; en escuchar la solución iluminadora y admitir su condición necesaria —y ahora, recién ahora, evidente.

Al inicio de *Quién es D'Ancourt*, el protagonista ha muerto hace algunos años y hacia el final descubrimos al responsable último de su asesinato, pero quienes logran solucionar ese misterio apelan a una clave que ha sido ocultada al lector, con lo cual se infringe la norma básica que apuntamos. Sin embargo, esto no afecta la calidad de la obra y la razón es sencilla: una novela donde hay un misterio policial no es, necesariamente, una novela policial. Y en esta, en particular, Carlos Arámbulo ofrece una narración de complejidad excepcional en nuestras letras.

Tres textos la conforman:

a. El relato y análisis producidos por un académico, dedicado a la exégesis de un extenso poema, obra del malogrado D'Ancourt.

b. Un capítulo final cuya autoría no debe ser declarada en esta reseña para respetar el placer del lector.

c. El poema *Acto Primero*, citado a lo largo de la novela.

Además, la primera parte incorpora extensos fragmentos autobiográficos del propio D'Ancourt, que pueden ser auténticos o no, y cuyo estilo genera un fuerte contraste con el de su crítico más apasionado, pues el profesor universitario adolece de una pedantería a ratos difícil de tolerar.

Como se puede apreciar, el modelo invocado en *Quién es D'Ancourt* es *Pálido fuego*, pero este vínculo con la novela de Nabokov no perturba a nadie y no es difícil reconocer que el peruano pronto se desprende de ella para realizar sus

propias travesías. Reflexión sobre la naturaleza del tiempo, retrato histórico de los años 90, biografía ficcional, discusión sobre las relaciones entre la teoría literaria y la literatura, relato de misterio de brutal violencia, juego de espejos de innumerables puntos luminosos de la cultura occidental —clásica y moderna— a la manera de Borges... No es temerario afirmar que *Quién es D'Ancourt* es una de las novelas peruanas más ambiciosas de las últimas décadas.

El primer texto ocupa la mayor parte del libro y a través de su narrador egocéntrico conocemos a otros personajes vinculados al poeta, quien resulta ser un héroe de nuestro tiempo. Aunque ilustrado, D'Ancourt adolece de las limitaciones propias de la clase media nacional. Su talento no oculta una vena amablemente oportunista; puede visitar barriadas y ser querido por sus amigos que allí viven, pero no perderá ocasión de acomodarse al lado de los hijos del privilegio, al menos mientras no perturben su autonomía. El rock, la cocaína, una muy activa vida sexual, acompañan su pasión por la poesía... y los manierismos que le dicta su vanidad. Así lo describe el primer narrador: "En su atlética figura percibí la belleza de lo derruido, un exterior sombrío; el arquetipo máximo de los románticos o del lado más simbólico y oscuro de lo gótico" (p. 16). Vale la pena contrastar este retrato con la referencia que uno de los amigos del poeta hace sobre: "(...) una aureola de magia e intriga sobre un muchacho que solo quería escribir bien y cometió el error de querer manejar fuerzas imposibles de contener" (p. 274).

El eje sobre el cual gira el argumento es la voluntad del crítico de conocer las circunstancias vitales en las que D'Ancourt escribió *Acto Primero*. La información que recibe llega a través de voces distintas, cada cual interesante —¿interesada?— a su manera, y de este modo asistimos al progresivo descubrimiento de los motivos del crimen y la atroz forma en que es asesinado el poeta. Para Arámbulo la polifonía no solo es un medio de enriquecer de perspectivas contrapuestas la figura de su protagonista, sino que es esencial para la representación de una existencia humana perdida en la selva salvaje de la sociedad, pero también del universo entero. Otro personaje toma una imagen de D'Ancourt para hablar de su propia experiencia y del lugar que habita:

> En el viaducto esférico, un camino infinito e infinitamente limitado por su propia naturaleza, una forma de dar vueltas y llegar al mismo punto, como los motociclistas girando en la jaula esférica al centro de la arena de un circo rodeados por espectadores estupefactos que saben que se dirigen a la nada, pero admiran su recorrido (p. 260).

En medio de esta confusión, entre los horrores de la guerra interna, ante la vacuidad de artistas y académicos, D'Ancourt y sus amigos ven en la complacencia y la sensualidad un camino precario pero seguro que recorren mientras pueden. La mujer más importante en su vida, Francesca, es una diletante que solo quiere disfrutar su juventud y está dispuesta a arriesgar mucho para conseguir el dinero necesario. Otros compañeros de estudios de D'Ancourt, de la Católica y de San Marcos, buscan también, cada cual a su manera, recorrer esta esfera que es un laberinto y es una arena donde se puede conseguir, al menos, la admiración momentánea.

Junto con la riqueza de facetas que muestra la novela —lo que es ya un mérito considerable—, la construcción de personajes es una de las virtudes que Arámbulo ejerce con la sabiduría que dan las lecturas variadas y, sobre todo, las relecturas implacables. Se podría objetar que sus personajes menos convincentes son los femeninos; se podría responder que hallamos la misma falencia en libros de Joseph Conrad y de Melville. Entre los caracteres que transita e informan el laberinto de esta narración sobresale el policía Jave, cuyo singular destino, estamos seguros, quedará en la agradecida memoria de los lectores.

Muchos y diversos son los temas que atraviesan el mundo de esta ficción; uno de los principales es el poder y sus misteriosas virtudes. Los personajes se enfrentan al poder, se escabullen de su alcance, buscan detentar alguna forma de contrapoder alternativo. El poder está encarnado, naturalmente, en policías, torturadores y políticos, mas también en el cuerpo deseado que se entrega al amado mientras lo somete. Por su parte, la voz que domina el relato de la primera parte selecciona los fragmentos ajenos que ofrece al lector, es decir, lo subordina a su voluntad. Y la poesía, en última instancia, bien puede ser una forma —oblicua o débil— de enfrentarse al poder y, de algún modo, sobrevivir. En esto, como en otros temas, reconocemos la buena presencia de Rodolfo Hinostroza.

(Varios prejuicios podrían cernirse sobre este libro por las características personales de su autor, verbigracia, ser sanmarquino, proceder de la clase media, haber publicado el poema *Acto Primero* (¿está presentando una autobiografía?), descollar por su erudición en teoría literaria. Solo este último rasgo podría haber entorpecido la obra del narrador. Ello no ocurrió y la novela, a pesar de su notoria autoconsciencia, nunca decae en ejemplo de teoría alguna.)

Podemos apreciar la potencia expresiva de Carlos Arámbulo en estas líneas:

Faltaba muy poco para cerrar el sentido del poema y, con ello, desaparecer

> de sus ojos, querido lector, como un espejismo que solo sirvió para hacer más diáfana la presencia de otro espejismo. Si los seres humanos somos menos que un suspiro en el tiempo universal, nuestra presencia y pensamientos son tan insignificantes como el aullido de una mariposa (p. 240).

Aquí nada nos permite dudar de la sinceridad del autor cuando se refiere a la insignificancia humana. Viejos temas que pertenecen a viejos libros, claro. Mas Arámbulo sabe, como Borges, que para participar en la tradición occidental no tiene que pedirle permiso a nadie, y que a la hora de escribir sus únicos límites serán los de su imaginación. Es la suya una literatura de amplia ilustración, donde las referencias a la narrativa de Sterne, a la música de Mozart, al *I Ching*, a Ezra Pound, están muy lejos de la erudición exhibicionista. Por el contrario, son recursos necesarios puestos al servicio de una pasión que el relato logra comunicar plenamente. Ojalá una obra de esta factura tenga la difusión que merece.

EL VAQUERO SOLITARIO. EN BUSCA DE UN DESTINATARIO EN EL DESIERTO EN LA POÉTICA DE RAFAEL ESPINOSA / Enrique Bruce Marticorena

Rafael Espinosa, *El vaquero sin agua en la cantimplora*. Lima: Librería Inestable, 2017.

Repasando el poemario *El vaquero sin agua en la cantimplora* de Rafael Espinosa, libro que había leído hacía unos meses, me detuve en estas líneas del poema "Gorros de mapache":

> Pensando que la vida
> es real, me puse a dibujar ciruelas
> en este cuaderno. Sería hermoso
> comerlas o acomodarlas con cuidado
> en alguna canasta. (12)

Las vuelvo a leer a mediados de una primavera tarda, a fines de un semestre universitario que no se termina una vez finiquitadas las clases pero no la expectativa estudiantil de los exámenes. Lo hago en un café de Miraflores,

bajo un cielo turbio cuando en la mañana, hacía un par de horas, estuve en el soleado distrito de La Molina. Entre el poco calor y un resquicio de frío; entre la posibilidad de una ida a la lavandería, hacía poco, y la modesta victoria de un poemario que abro en un café.

Cuando abro un libro de poemas no hago un divorcio tajante entre la realidad compartida por todos, la de las inferencias limpias, la evidencia y la sabiduría práctica, y aquella sinuosa de la aventura poética que abre sus alas frente a mí como un insecto raro. La realidad, me digo, me permite el libro; el libro a su vez, hace que me deslice a un mundo de sombras y reverberaciones, de ecos y voces simuladas (todavía, insisto en mi fuero interno, contamos con la materialidad del libro). Un mundo de espectros que me trae indicios persuasivos de una realidad inaprehensible. Llegan a mis pies, como en un mar inesperado, las palabras que sostienen las imágenes: criaturas que emergen y se sumergen a la vez, en el cuerpo marino del poema. El agua y su fondo, el agua y el reflejo del cielo y su rollo disgresivo. Todo buen libro me retrotrae, en fin, a la generosidad de un espejo vacío.

Me acerco a este espejo en particular y (re)descubro las palabras de Espinosa. Entonces sé de lleno, en los versos citados al inicio, su estrategia de sobrevivencia, no rara en poetas que se nutrieron con la maldición de la muerte del lenguaje; una suerte, digamos, de ataque preventivo: si las imágenes evocadas y la disposición sintáctica particular que caracterizan a la poesía en general no habrán de escapar de su realidad quebradiza, del nicho estrecho que le confiere la experiencia que llamamos "realidad", el poeta podrá aseverar con legitimidad, al menos, no haber mentido. El poeta nos dice que se puso a "dibujar ciruelas en este cuaderno". Y en "este" cuaderno, no en "un" cuaderno; se trata de un aquí y un ahora que realza el demostrativo. Insiste así en su ficción, en el artificio de la escritura/dibujo, en la confesión adelantada. "Sería hermoso"... prosigue. Una pausa interversal es interpolada. Lo que siga a esa pausa terminará en la delineación (¿dibujada también?) de una canasta donde podrá poner las frutas.

La realidad de este libro me acercó a la realidad de la muerte, a la nada inmanente de la buena poesía. Sería hermoso, entonces, tantas cosas, tantas cosas que pudieran escapar de la perpetua negación por la que tenemos que atravesar para afirmar una voz. Un verbo copulativo ("Sería") en modo condicional (no un indicativo). Y seguido de un "hermoso". No poca cosa. Un ruego contra la muerte empleando un adjetivo que debería llenarlo todo pero, por haber sido manoseado tan largamente por la coloquialidad, se ha reducido a una

semántica renca. Un adjetivo que, además, debe llenar una nada; una empresa imposible. El condicional y el adjetivo trillado no llegarán a nada; resaltarán la inanidad de cualquier complemento.

Pero estamos apenas en el segundo poema del libro, conviene seguir. Los mundos detrás del espejo de Espinosa consisten en topografías relativamente precisas: sean urbanas, delimitadas muchas veces por restos arquitectónicos o señas de vivencias callejeras; o naturales, como las de los desiertos, las playas o los bosques. A veces son solo coordenadas que señalan trayectos: "la piedad entre Jr. Lampa y Jr. Torrico" ("Estilos de las catedrales", 13) o el cruce de un umbral a otro:

Coge este otro:

> A mi piso llega a veces de la nada un olor a pescado revuelto.
> Ahora entremos en el aire ("Transpuesto (Homenaje a Robert Hass)", 26)

Los parajes evocados tendrán, por consiguiente, la consistencia del aire, de lo dibujado, de la quimera que es toda poética y de las voces que invocan, aluden, apelan. En otro poema se hace explícito al artificio de la escritura:

> Alguien que escribe un poema debe actuar como
> un ingeniero, interesado solo en que la obra se sostenga,
> pues en los alrededores hay arbustos y pájaros
> y abajo pasan personas. ("El penacho de una larga caña", 50)

La voz poemática en Espinosa es eco que replica e ignora a la vez la caducidad de la voz original. Eco de una voz que ya solo está en deseo puro: De "Transpuesto", nuevamente:

> Entonces no se me escapó el secreto:
> Primero está el deseo, antes los árboles, y arriba las estrellas muertas (27)

Los espacios no solo están mostrados en su vastedad o sus linderos imprecisos, como puntos de donde partir y sin potencial para señalar llegada alguna. No solo el *topos* poético se resiste a un carácter fijo; encontramos otros elementos en sus poemas que ponen trabas (muy contemporáneas) en la experiencia fluida del decir poético deseado. En "Jubiloso":

> Estoy jubiloso, me hablaron de binoculares en los que
> se ve gente echada sobre sus sentimientos y recién los tengo.
> Están inmóviles, están contemplando
> pero son como fragatas de bondad. Tomé
> clonazepam y si me acompañas también puedes verlo (28)

El clonazepam es un químico de efecto ansiolítico que logra inhibir la disfunción de la sinapsis en el sistema límbico (encargado de controlar el comportamiento emocional). También alivia el llamado "síndrome de ausencia" en niños y adolescentes (y algunos adultos) donde se manifiesta una discontinuidad sináptica por unos segundos en la actividad consciente, sea lingüística o motora. Muchos niños aquejados del síndrome de ausencia enmudecen a media frase o se detienen de golpe en su caminar, como idos, pero prosiguen al poco, como si nada. El efecto químico de la droga ayuda a que las discontinuidades sean más esporádicas.

Toda poesía manifiesta dos cosas que muchos fármacos querrían aliviar de los males cognitivos y emocionales: uno, la desmesura de una emoción o su manifestación a destiempo (como en el caso de las neurosis severas o el autismo); y dos, las asociaciones metafóricas, enemigas de las generalizaciones y las continuas paráfrasis que usamos y que ayudan al tejido social en sus diferentes discursos de cohesión. Toda poesía es una interrupción en la sinapsis cultural, pero a diferencia del síndrome de ausencia (si he de continuar con la figura) esa interrupción nos sitúa en algún punto pleno de sentido para el sujeto poético pero que por lo general resulta intransferible para un receptor potencial: "Si me acompañas también puedes verlo", reza el verso de Espinosa. El poeta manifiesta en esta línea lo que toda voz poética busca a la larga: una comunicación efectiva y una comunidad receptiva por más que haya tenido que romper previamente con la comunicación altamente eficiente del logos y con la comunidad que este ayuda a conformar. El vocativo en Espinosa es rara vez amoroso, es más bien uno que busca una confirmación de lo que ve o de lo que cree estar viendo. Es una llamada a una sensibilidad (o una locura) afín a la suya. Un alter ego, no un complemento.

La visión pooética no tolera en los tiempos contemporáneos la inmediatez de la visión; debe recurrir a la ironía, al distanciamiento explícito en el poema, entre el poeta y su visión. Debe recurrir a la prótesis de unos "binoculares" de los cuales "hablaron" al poeta.

Vuelvo a citar "Jubiloso":

> se ve gente echada sobre sus sentimientos y recién los tengo.
> Están inmóviles, están contemplando
> pero son como fragatas de bondad (28)

Se debe desconfiar de toda emoción, por igual. La comunidad del logos ha canalizado ciertas emociones primigenias, como las de la empatía, el temor,

la ira, la euforia, por canales previstos y férreamente supervisados por la administración ética, jurídica o psicomédica. Esas áreas del conocimiento sistémico, sobre todo en el caso de las dos últimas, nos señalan patrones de normalidad a nivel de la causalidad o de la fijación del objetivo: nos dicen por qué razones es dable sentir euforia; nos señalan ante qué (o ante quiénes) es prudente sentir temor; nos avisan de lo que debemos odiar o amar en conjunto; nos previenen sobre el derroche o la continencia de empatía según la persona objeto de la misma.

Desde el romanticismo, la poesía ha procurado delinear su propia sensibilidad, su propia forma de sentir (de amar, de sufrir). La euforia podría ir de la mano de la contemplación natural de lo vasto o del brote de un botón en primavera. Se validaba el temor ante la flor marchita o la escarcha temprana. Dolor y euforia a la vez, confluían legítimamente, frente a un rostro bello cuyo poseedor casi no se conocía. La poesía nos abría terrenos de melancolías sin senderos marcados, sin supervisiones psicomédicas, ante los parajes simbólicos de la noche y la empatía por las criaturas nocturnas o los objetos sumergidos en penumbras. Se desconfió desde entonces de las emociones consensuadas (burguesas); se devaluó, por extensión, los objetos de mira de estas. La desvirtuación del objeto de mira de las emociones en la poesía cambió a las propias emociones. La transformación del objeto de un sentimiento hace mutar al propio sentimiento. Amar un objeto o un animal no es lo mismo que amar a un ser humano; el verbo es el mismo pero su concepto y la experiencia que involucra ya son otra cosa. La melancolía de un manto estrellado sobre una aldea ignota no es lo mismo que un duelo. Son pérdidas distintas, son experiencias de deslocación subsumidas en un solo significante: "melancolía".

La voz poética en Espinosa nos señala, con respecto a sus sentimientos, a "gente echada" sobre ellos, "inmóviles". "Están contemplando pero son como fragatas de bondad". El mundo de Espinosa es un mundo extrañado. *Extrañado*, digo, y no *extraño* puesto que es su poética un proceso de extrañamiento de lo cotidiano ya sea mediante la ironía o la perspectiva imprevista de un objeto familiar. Las emociones heredadas por la tradición, por la supervisión prolija de los diferentes discursos de lo jurídico o lo médico, se hacen insuficientes para una subjetividad poética que abjura de las categorías. La gente echada que se ve a través de unos binoculares es gente desdoblada de sus propias emociones-cosa, de sus emociones-tarima.

La doble extrañeza de la realidad consensuada de la percepción y la emoción se sintetiza también en otros poemas del peruano:

Como Humphrey Bogart en Casablanca
que luego de dejar irse a Ingrid Bergman
debe aprender a vivir en los sinónimos de la realidad ("Plegaria", 52)

Y en "Felicidad del notario":

Amaneció con una transparencia general
que parece integrar a los objetos particulares
en una obra. Cuando eso pasa, cuando la luz es una cacería ondulatoria,
toda desesperación es expulsada. Es
como si me echaran de la vida
pero no de mi mirada. Puedo discernir, puedo
sentir cómo la soledad toca unas facciones
mejor que un ciego y ver que las quemas de basura
peregrinan en dirección a la costa (54)

"Como si me echaran de la vida pero no de mi mirada": la mirada que ve lo intransferible, como toda mirada de lo poético, está excluida de su vida y sabe tocar, su soledad sabe tocar las facciones (ojo, no la cara) mejor que un ciego (un ciego, simbólicamente, solo está impedido de ver la realidad convencional pero no sufre una situación de umbral, no vislumbra y vive el multifacético mundo del no-estar).

En la película americana de ciencia ficción *Invasion of the Body Snatchers*, de Don Siegel, de 1956 (con reposiciones posteriores)[1], unos extraterrestres plantan garbanzos gigantes (sic) en pequeños pueblos para apropiarse de los cuerpos de los humanos. Las finas pilosidades de las hortalizas se adhieren a los cuerpos de los terrícolas mientras duermen, duplicándolos. Estos garbanzos siniestros registran la memoria de las personas que van a suplantar, pero, una vez adquirida su forma, son incapaces de mostrar emociones fuertes. Los familiares de los suplantados notan algo sospechoso en sus seres queridos, pero sin poder determinar el *quid* de su extrañeza. Solo ciertos niños, siempre con la emocionalidad en carne viva, afirman desesperados que papá no es papá o mamá no es mamá. Esas personas-garbanzo, regresando al poema del peruano, somos nosotros o somos la comunidad en crisis de la cual el poeta es parte: somos gente enajenada por nuestras emociones caducas. Somos, en

1 Traducida en algunos países latinoamericanos como "La invasión de los ladrones de cuerpos".

parte, los garbanzos/humanos que requieren de nuevas emociones que emular y somos los terrícolas desterrados de nuestros cuerpos y nuestras biografías sentimentales. Somos personas-cosas echadas sobre nuestras emociones-cosas. Somos impostura meticulosamente vivida que ha perdido el original.

Repito los versos del poema: "Están inmóviles, están contemplando // pero son como fragatas de bondad" (28). El símil, como todo símil, hace incierta la asociación. Las personas están inmóviles, están contemplando (pero ¿qué?). La mención de las fragatas nos puede hacer evocar la línea de horizonte marino, lo que se puede estar, en efecto, contemplando; pero ellas, las fragatas, pueden ser contempladas a su vez. Las personas-objeto sobre sus sentimientos-objeto pueden contemplar las fragatas y, al mismo tiempo, pueden ser las fragatas, como sugiere el símil. Las fragatas contempladas que son a su vez punto de mira de lo contemplado (la línea de horizonte marino) se hacen extensivas al poeta que contempla (con binoculares) a las personas contemplar. Se afirma él mismo en la especie de personas-objeto que él mismo contempla.

"Fragatas de bondad": las fragatas son buques de guerra; el sintagma es de sentido antitético. Y es en este sintagma que está implícita la discordancia terca de toda etiquetación de moralidad en el hecho poético. La delimitación entre la bondad y el mal, entre lo legítimo y lo que no, tiene parte y moldea a la vez nuestros estadios emocionales considerados primordiales. La desvirtuación de lo emocional afectará por igual nuestro sentido de lo moral, al menos en el nivel de interiorización ajeno al de la mera racionalización. Somos todos criaturas morales, hemos de decidir día a día aquello que debemos hacer y aquello que no; no nos corresponde la reflexión sobre lo moral, no somos filósofos éticos. Transcribo la totalidad del poema para ver el desarrollo de la desarticulación emocional y moral:

> Estoy jubiloso, me hablaron de binoculares en los que
> Se ve gente echada sobre sus sentimientos y recién los tengo.
> Están inmóviles, están contemplando
> pero son como fragatas de bondad. Tomé
> clonazepam y si me acompañas también puedes verlo.
> "Primero una vaga fusión con el sonido y después la abeja
> se separa de su zumbido para regresar
> a morir sobre nuestro brazo". Más tarde
> agregué marihuana y alcohol, además de otro
> blíster de pastillas, y fue para alucinarse. En pleno vuelo
> el capitán desertaba el mando: quería ser una sequía.

Aparecían las sirenas para salvar las formas tal como existen
desmintiendo a los que dicen que no sirven de nada en la poesía.
La voz interior, que usé tantas veces de balde,
decidió tomar acciones.
"¿Es que pretendes cometer suicidio?"
--- Jajajajá, como si hubiéramos tenido vida. Pese a todo
la guerra terminó. Parabienes! Nuestra miseria es nuestra.
Ahora dame un beso para que tenga moscas adentro ("Jubiloso", 28)

Sonido, abeja, zumbido... Estamos en el fragor lúdico de una batalla. Una abeja regresa a morir sobre un brazo. Las imágenes acústicas se enriquecen con un elemento bisémico: las sirenas. Ellas son, o bien las criaturas mitológicas cuyo canto llevan a las embarcaciones a la fatalidad del naufragio, o bien los dispositivos de alarma que se escuchan en batallas navales cuando un barco es embestido por un torpedo. Para el registro irónico de la voz poética, las sirenas son polizones en el poema contractual, elementos de una épica interpolada a la realidad erosionadora y sarcástica del mundo espinosiano. Salvan formas ya olvidadas por la poesía contemporánea. Podríamos pensar también que salvan emociones olvidadas por la poesía contemporánea. (Emociones que debieron ser salvadas antes que el poder corrosivo de la ironía las eliminara todas, tantos las caducas como aquellas que debían acompañar a los visionarios.)

En pleno vuelo (si la marihuana y el alcohol mencionados en el poema nos invitan a redactar un reporte justo) un capitán deserta: quiere ser una sequía. En medio de versos de semántica marina el capitán (¿el poeta?) quiere ser una sequía, una condición de negación perpetua. Evoca un mundo acuático solo para anhelar la supresión del mismo y ser él mismo una sequía (no solamente vivirla).

En "Aparejos del desierto" otra criatura vive esa sequía y habla con llaneza de la soledad y los infinitos matices de los muertos. (La muerte, en las mejores producciones poéticas, es una forma de vida insospechada.)

El vaquero sin líquido en la cantimplora
está frente a la inmensidad donde
espejean unos pocos cactos
y monta, si ya no ha muerto,
su caballo colorado
Como nosotros, no tiene

enemigos. Se desperdigaron
fascinados por el género musical
de los balazos y la forma
en que un cadáver captura
la soledad de un gesto (44,45)

Muchas imágenes de muerte y mucho de poesía en ellas en la producción de Espinosa. Y los seres vivientes, como el del caballo en esta pieza, son también sospechosos de ser meros cadáveres. (En el poema anterior a este, citado aquí, un beso transmite un vuelo de moscas y un hombre se ríe de la posibilidad del suicidio porque ello implica la mera posibilidad de haber estado vivo.)

En los textos de Espinosa la muerte o el destierro de vida conforman un umbral, una tregua en una guerra que atestigua su propia poesía. La muerte como íntima realidad; solo las personas desterradas de su cuerpo, de sus emociones, pueden creer en el espejismo de la vida ("unos pocos cactos"). ¿Se puede envidiar a los que viven en el espejismo de la vida? No, puesto que el camino recorrido ha sido demasiado largo. Tanto la envidia como los buenos deseos son emociones caducas, impalpables para el nuevo cuerpo de una nueva subjetividad. Las visiones que nos asaltaron en el discurrir poético conforman nuestra persona. Somos lo que vemos, conjuramos paisajes y caminos por los que deambularemos ya sin remedio:

Reposemos sabiendo que el mundo
cumplió con dejarnos entrar
y retirarse luego. Necesito
dormir con donaciones.
Y saber que ya sé, sentir lo que sentí: lo joven ha fenecido,
tocarse es todo lo que tenemos
y los delfines en las olas
no pueden salvarnos. ("Joven hermoso", 19)

Cuando volvamos a cerrar el libro material de un poemario (ese libro existe), transaremos con formas y emociones convencionales para la convivencia. Las conocemos bien, somos relativamente diestros en su administración. El mundo evocado en 40 o 50 páginas reverberará en nosotros, en nuestros ojos fijos en los objetos familiares; ecos profundos acompañarán nuestra voz cuando pidamos la cuenta del café. Cuando volvamos a cerrar el libro se abrirán las alas de un insecto, en un jardín siempre cercano y siempre incomunicable.

EN ESTE NÙMERO

En el plazo de preparación de este número fallecieron, además de nuestro director ABELARDO OQUENDO, LUIS LOAYZA y ANÍBAL QUIJANO, miembros del consejo editorial y ambos unidos por fuertes lazos de amistad a todos los que hacemos la revista. Nuestras condolencias a sus familiares.

Las seis prosas inéditas de Loayza que publicamos son parte de las encontradas por su familia, y aparecen a manera de homenaje. El texto de JULIO ORTEGA es un anticipo de sus *Memorias literarias*, de próxima aparición. Sobre Loayza escriben también MAYRA SALAS, recién licenciada en la PUCP con una tesis sobre Lucrecio; y DANIEL ARENAS, quien investiga las transformaciones culturales de la Grecia clásica. CAMILO TORRES ha terminado de escribir un volumen de relatos. DANIEL LOAYZA es consejero artístico del Teatro Nacional del Odeón, y su versión de *Antígona*, de Sófocles, está por aparecer en la editorial Flammarion.

El poema de RAÚL PRO ha sido tomado del desaparecido suplemento *La Imagen* del diario *La Prensa*, Lima, del seis

de abril de 1975. En el breve comentario que lo acompaña se habla de una poesía "Jamás antologada, apenas édita... siempre un llamado a la serenidad del espíritu y la forma". La historiadora MAGDALENA CHOCANO acaba de publicar el poemario *Objetos de distracción & Laberinto*, que reseña JOSÉ IGNACIO PADILLA en este número. El texto del poeta italiano MICHELE FIANCO ha sido traducido por RENATO SANDOVAL. El crítico JOSÉ CARLOS HUAYHUACA es colaborador frecuente de esta revista, y está a punto de concluir *Del libro a la pantalla. Ensayos sobre cine y literatura*. Un texto del lingüista francés FRANÇOIS RASTIER aparece en nuestro N° 66.

La museóloga MILAGROS SALDARRIAGA dirige la Casa de la Literatura Peruana, el centro cultural más dinámico del centro de Lima, con una importancia nacional. RICARDO WIESSE presentó hace poco la muestra *Decada reciente* en el ICPNA, de donde procede la imagen de la tapa de este N° 69. ENRIQUE BRUCE es doctor en Literatura y profesor de la PUCP.



PUCP

EXCELENCIA RECONOCIDA INTERNACIONALMENTE

www.pucp.edu.pe
PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

UNMSM

PUCP

MUSEO DE ARTE PRECOLOMBINO CUSCO



DESCUBRE EL MUSEO DE ARTE PRECOLOMBINO EN CUSCO

Sorpréndete con el arte del antiguo Perú.

MAP Cusco
mapcusco
www.mapcusco.pe

UNMSM

Fundación BBVA Continental