

NUMERO 1 / AGOSTO 1997

LETEO

Revista de Artes y Letras



■ Martín Adán: Poemas inéditos ■ Entrevista:
Antonio Cisneros ■ Eielson, Borges, Zurita ■
Javier Silva: Fotografía ■ Rilke ■ Poemarios

LETEO

Revista de Artes y Letras

Comité editorial:

Paola Cépeda Cáceres
José Carlos Gutiérrez Privat
Francisco Jurado Chueca
Sylvia Koniecki
Andrés León Geyer
Malena Martínez Cabrera
Daniel Serván López

Asesores:

Dr. Ciro Alegría Varona
Dr. Luis Jaime Cisneros Vizquerra
Dr. Carlos Gatti Murriel

Pinturas y bocetos:

Giorgio di Giovanni

Fotografía:

Javier Silva

Diseño y edición:

Luis Valera

LETEO

Revista de Artes y Letras

SUMARIO

PRESENTACIÓN 5

ENSAYOS Y ARTÍCULOS

La Metáfora del Olvido 11

El Río Leteo en algunos poetas españoles
de los siglos de oro
María del Carmen Garza Ramos

Borges y el Horror a los Espejos 27

Luis Chávez

Sobre la Providencia Divina 35

Martín Valdiviezo

Una Performance de Raúl Zurita 45

Un estudio de significantes
Rocío Silva-Santisteban

Releyendo el Cuerpo Masculino 59

Hacia la noche oscura de Jorge Eduardo Eielson
Luis Fernando Chueca Field

De la identidad como Narración 73

Tres variaciones a propósito de *Blade Runner*
Martín Oyata

RESEÑAS

Representación oral en las calles de Lima 91

Un discurso sobre otros discursos
Santiago Roncagliolo

Synthinar: Seminario de Teoría Sintáctica 93

Navegando como Lingüistas
José Riqueros Morante

Los Inconquistables hombres-mono de Chachapoyas <i>Rafael Wuest</i>	99
ENTREVISTA	
Antonio Cisneros: En busca del tiempo interior <i>Sylvia Koniecki</i>	105
CREACIONES	
Diario Poético <i>Martín Adán</i>	119
Billy the Kid <i>Enrique Sánchez</i>	131
Libro de Merlín <i>Josemari Recalde</i>	143
Traducción: Elegías del Duino (Rilke) <i>Renato Sandoval</i>	153
Monólogo del Vencido <i>Víctor Coral</i>	161
Ruido adentro <i>Carlos García</i>	165
TEATRO	
Cristo Light (Fragmento) <i>Eduardo Adrianzén</i>	169
VIÑETAS <i>Manuel Mercado</i>	181
SOBRE LOS AUTORES	185

PRESENTACIÓN

I

Leteo transcurre y a la vez permanece. Sus aguas han bañado la imaginación de los hombres por siglos. Recibe su nombre en la Antigua Grecia, fluye a través del mundo latino, para llegar después a la cristiandad. Más allá de las diversas interpretaciones, sigue siendo el mismo, inmutable.

Ya en *La República* de Platón encontramos la idea del alma que olvida todo conocimiento antes de unirse en tierra a un cuerpo: debe beber del río de la *desmemoración*. La labor del filósofo, pues, consiste en despertar la reminiscencia del mundo de las ideas.

La *Eneida* de Virgilio nos muestra al río Leteo recorriendo los Campos Elíseos del Infierno, a los que llegan únicamente aquéllos que en vida fueron valientes y virtuosos. Si alguno desea volver a la tierra, bebe de sus aguas, que le otorgarán

el olvido y, con ello, el acceso a la reencarnación. De este modo se formaban las nuevas generaciones.

En el mundo cristiano de la *Divina Comedia*, Dante ubica al Leteo en el paraíso terrenal, al final de la montaña del Purgatorio. El mismo Virgilio, guía de Dante, le había anunciado: “Verás el Leteo, [...] allí donde van las almas a purificarse cuando la culpa se cancela con el arrepentimiento”. Para Dante, Leteo es el río de la purificación y el olvido.

Gracias a la tradición, el Leteo ha llegado hasta nosotros reflejando nuestra imagen e invitándola a sumergirse en sus aguas.

II

Los últimos años en el Perú han llenado a sus habitantes de inseguridad y desconfianza. Éstos empezaron a dirigir sus miradas hacia temas sociales más inmediatos, y dejaron aisladas tanto a las artes como a las humanidades —ejercicios imprescindibles en la reflexión del hombre sobre sí mismo. El temor, la violencia, la inseguridad social y económica incentivaron la falta de fe en nuestras posibilidades, y, en muchos casos, la falta de identidad.

Sin embargo, hoy es necesario reconocer la capacidad de hacer cultura en los países latinoamericanos sin depender de la mirada extranjera; el camino ya ha sido abierto anteriormente.

El Leteo no es únicamente la metáfora del olvido: plantea, a la vez, la posibilidad de acceder a una nueva memoria, necesaria para crear una identidad. No se trata, pues, del olvido absoluto, sino de un nuevo comienzo que recoja el aprendizaje del pasado.

III

Leteo, la revista, surgió a partir de nuestro interés por el conocimiento y la creación artística. Sin embargo, esta publicación sólo fue posible gracias al apoyo de personas con experiencia. Es por ello que Leteo no pretende ser una ruptura, sino una conversación entre diversas generaciones.

La aparición de nuevas publicaciones en el campo de las humanidades y las artes refleja una creciente voluntad de expresión propia. Queremos contribuir al diálogo que se está formando en estos ámbitos, sirviendo como espacio abierto donde puedan aparecer también nuevas voces. Hemos dado este paso porque sabemos, por experiencia propia, que publicar en el Perú se ha venido convirtiendo en una suerte de privilegio.

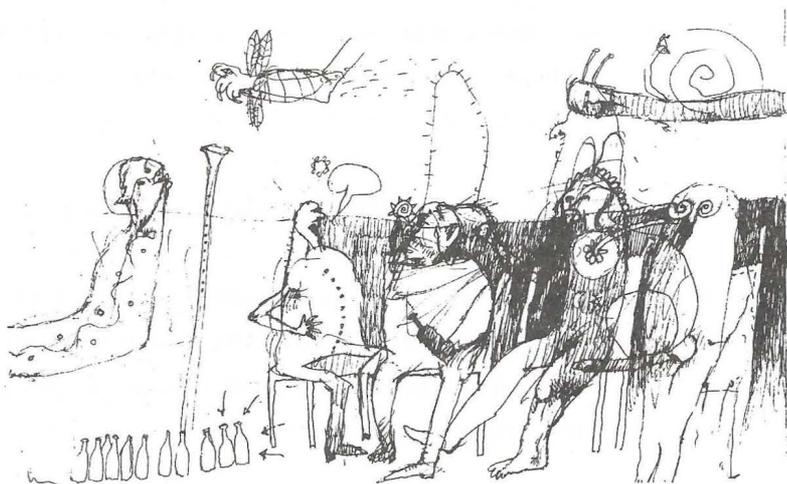
Por ello, conservando calidad académica, deseamos dirigirnos a un público más amplio, que pueda acceder a los temas abarcados sin tener necesariamente formación especializada. Además, consideramos importante un acercamiento entre distintas disciplinas, de modo que puedan enriquecerse recíprocamente.

acercamiento entre distintas disciplinas, de modo que puedan enriquecerse recíprocamente.

IV

Somos conscientes de que no va a ser fácil lograr una continuidad periódica a largo plazo, pero confiamos en su colaboración y esperamos que participen activamente en este proyecto. Nosotros, por nuestra parte, prometemos esforzarnos para mejorar número tras número.

El Comité Editorial





UNMSM-CEDOC

LA METÁFORA DEL OLVIDO

EL LETEO EN ALGUNOS POETAS ESPAÑOLES DE LOS SIGLOS DE ORO

María del Carmen Garza

Debemos a los griegos el más rico caudal de mitos y de símbolos, que retomó la cultura latina y siguen vivos en la actualidad como uno de los cimientos de la cultura occidental. Una de estas historias es la de los héroes que visitan el mundo de los muertos; aunque muchos poemas se perdieron, total o parcialmente, encontramos en la *Odisea*, libro IX, que Ulises penetra en los infiernos para preguntar cuál es el camino que debe seguir para volver a su patria, habla ahí con su madre y sus amigos y recibe noticias de Penélope y su hijo.

Dentro de la literatura latina, Virgilio retomó el mito del hombre valiente que, después de muchas vicisitudes, ha de atravesar los infiernos para encontrar su nueva patria. En el libro VI de la *Eneida* describe la morada subterránea con sus diferentes ambientes, peligros y pruebas que hay que superar, hasta llegar al final a la mansión de los bienaventurados, con bosques y prados florecidos llenos de placidez: los Campos Elíseos. *“En el fondo de un valle reverdeciente, deslizábase, a través de un soto solitario, lleno de arbustos sonoros, la onda lenta y silenciosa del Leteo, dios del Olvido, que formaba (...) el límite extremo de los Infiernos delante del mundo exterior: en torno a las riberas pululaban innumerables pueblos, almas difuntas a las que los destinos*

reservaban otros cuerpos y que iban a beber en las aguas del río el olvido de sus existencias anteriores...”¹ así se expiaban las faltas y deseaban volver a vivir. El relato de Virgilio no se limita a mostrar lo que va encontrando, sino que lleva consigo “una profunda exposición filosófica y moral de los significados últimos de la vida y la muerte”².

Ya en la Edad Media, Dante, desterrado y lejos de su patria, en la *Divina Comedia* recorre él mismo el Infierno y el Purgatorio, guiado por Virgilio, hasta el río Leteo, donde es sumergido; desaparece Virgilio y aparece Beatriz, su amada, en el paraíso terrenal. Aquí Dante mezcla la tradición clásica con el cristianismo: es el héroe clásico y cristiano que se convierte en símbolo de la humanidad.

Dante y la *Divina Comedia* son puntos de partida para una nueva época: el Renacimiento en la literatura y en las artes se produce unos años después y trae consigo una enorme serie de cambios, tanto de mentalidad como de intereses: prevalece el individuo y sus sentimientos personales, el culto a la forma y a la belleza y el interés por los clásicos. En el campo de la poesía son Petrarca y la escuela de Petrarca, y en la prosa Boccaccio y Sannazaro con la novela pastoril *La Arcadia*³, quienes representan mejor el surgimiento de estas innovaciones que rescatan y revitalizan el mundo grecorromano con una nueva sensibilidad. Italia es el foco inicial, pero pronto se propaga su influencia por otros países europeos.

Este período corresponde en España a la transformación de una nación que se acaba de unificar, con los Reyes Católicos, en el imperio de Carlos I de España y V de Alemania (1517-1556), con posesiones en Italia (Milán, Nápoles y Sicilia), los Países Bajos, Alemania y Austria y las tierras conquistadas en América, y con guerras contra Francia y Turquía. La presencia en Italia de algunos soldados-poeta ligados a la corte —el toledano Garcilaso de la Vega, Gutierre de Cetina y Hernando de Acuña— o diplomá

¹ Aubert, H. *Diccionario de mitología*. Buenos Aires: Ed. Víctor Lerú, 1961, pág. 110-113.

² Highet, Gilbert. *La tradición clásica. Influencias griegas y romanas en la literatura occidental*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996, T.I, pág. 129.

³ Basada en las *Bucólicas* de Virgilio y con reminiscencias de otros autores clásicos.

ticos como Diego Hurtado de Mendoza, fue la feliz coincidencia para que pudieran entrar en contacto directo con la poesía de Petrarca y los petrarquistas, de Sannazaro y su mundo bucólico, con el verso endecasílabo, los sonetos y las canciones, los tercetos y las octavas reales, y, por otra parte, la emoción ante la naturaleza, la expresión de los sentimientos amorosos y el mundo idealizado, a la vez que participan en el entusiasmo por los autores clásicos: Ovidio, Virgilio, Juvenal...

Tanto entre los clásicos griegos y latinos como en el Renacimiento, la imitación era un elemento básico de la formación del escritor: Séneca proponía imitar a las abejas y “*formula un procedimiento: conviene coleccionar cuanto resulte atractivo en las lecturas, y tratar luego de dar a lo recogido un único sabor*”⁴. Así, en el Renacimiento se leen, traducen y rescatan las más diversas obras, y, para manejar con facilidad tanto la tradición clásica como los poemas que van surgiendo, se elaboran listas de mitos, temas, personajes, expresiones o poemas que han impresionado por su belleza o por su originalidad. De este modo cada escritor tiene a mano un catálogo al cual acudir cuando sea necesario y que, al aprenderlo, le sirve para aparecer como hombre culto, además de poder entender lo que otros escriben, aunque esta temática pronto se extendió entre los círculos literarios y llegó incluso, en algunos casos, a generalizarse.

Dentro de todo el material poético que les llega a los poetas españoles, el río Leteo⁵ es simplemente un tópico que, además, corresponde al infierno, pero que encierra un símbolo atractivo. No fue un recurso muy empleado, pero puede encontrarse escudriñando en la poesía de los Siglos de Oro y nos permite ver qué recursos utilizaron los poetas para integrarlo en su obra.

La primera referencia al río Leteo no es directa, sino aparece en forma metafórica en la *Égloga III* de Garcilaso, donde las dos primeras octavas dicen:



⁴ Lázaro Carreter, Fernando. “Imitación y originalidad en la poética renacentista”, en Bruce W. Wardroper (comp.), *Siglos de Oro: Barroco*. Madrid: Editora Crítica, 1993. (Francisco Rico, *Historia y Crítica de la Literatura Española*, 3), pág. 91.

⁵ Escrito como Leteo, Letheo, Lete o Lethe.

Aquella voluntad honesta y pura,
 ilustre y hermosísima María,
 que en mí de celebrar tu hermosura,
 tu ingenio y tu valor estar solía,
 a despecho y pesar de la ventura 5
 que por otro camino me desvía,
 está y estará en mí tanto clavada,
 cuanto del cuerpo el alma acompañada.
 Y aun no se me figura que me toca
 aqueste oficio solamente en vida; 10
 mas con la lengua muerta y fría en la boca
 pienso mover la voz a ti debida.
 Libre mi alma de su estrecha roca,
 por el Estigio lago conducida,
 celebrándote irá, y aquel sonido 15
 hará parar las aguas del olvido.⁶

Una vez muerto y en el infierno, al ser conducido (por Caronte) en las aguas del Estigio, el poeta seguirá alabando a “*la hermosísima María*”, lo que “*hará parar las aguas del olvido*”, es decir, no podrá beber de sus aguas y olvidarla, como ya había adelantado: “*...no se me figura que me toca / aqueste oficio solamente en vida*”.

De los otros poetas que pasaron, como Garcilaso, algún tiempo en Italia, aunque ninguno alcance sus méritos, en la obra de Acuña no aparece el río Leteo y, en cambio, se encuentra en algunos poemas de Gutierre de Cetina, hombre aventurero e inquieto que en su obra poética está abierto a todo lo novedoso. Éste es su *soneto I*:

¡Ay sabrosa ilusión, sueño süave!
 ¿Quién te ha enviado a mí? ¿Cómo veniste?
 ¿Por dónde entraste al alma? O ¿qué le diste,
 a mi secreto por guardar la llave?
 ¿Quién pudo a mi dolor fiero, tan grave,
 el remedio poner que tú pusiste?
 Si el ramo tinto en Lete en mí esparciste,
 ten la mano al velar, que no se acabe.

⁶ Garcilaso. *Obras*, ed. y notas de T. Navarro Tomás. Madrid: Espasa Calpe, 1958, (Clásicos Castellanos, 3), pág. 121 y 122.

Bien conozco que duermo y que me engaño
 mientras envuelto en un bien falso, dudoso,
 manifiesto mi mal se muestra cierto;
 pero, pues excusar no puedo un daño,
 hazme sentir ¡oh sueño piadoso!,
 antes durmiendo el bien que el mal despierto.

En el *soneto CLXXV*, que principia “*Por vos ardí, señora, y por vos ardo*”, en los dos tercetos encontramos:

Vos el primer ardor fuisteis al alma;
 vos último seréis en la última hora,
 y creed a mi fe lo que os promete.
 Bien podrá de mi muerte haber la palma,
 mas después se verá, cual es ahora,
 pasar el fuego mío allá en el Lete.⁸

Aquí encontramos otra vez, como en Garcilaso, el deseo de amar más allá de la muerte.

Entre estos poetas, Diego Hurtado de Mendoza es el más conservador ante los cambios y cultivó tanto la poesía italianizante como la de tipo tradicional, que convivieron en España por largo tiempo. Escribe un poema pastoril que se inicia con “*La muerte dura que en su edad más tierna*”⁹, en el cual relata que Damón muere ante Leucipe. Éste lo llora y entierra, pero después él mismo muere,



⁷ Rivers, Elías L. *Poesía lírica del Siglo de Oro*. Madrid: Cátedra, 1980, 2a. ed., (Letras Hispánicas, 85), pág. 100. Del texto hay que aclarar: *tinto en Lete* es mojado en agua del olvido, y *velar* está empleado como ocultar. El Leteo, o Lete, es, poéticamente, alegoría del olvido, hermano de la muerte y del sueño, el cual es aquí el tema central.

⁸ Gutierre de Cetina. *Obras*, introd. de Joaquín Hazaña. México: Porrúa, (“Sepan cuántos...” 320), pág. 156-157. López Bueno señala que es una imitación cercana de un soneto de Tansilio: “Voi, vita e morte mia, foste il primiero / foco che m’arse, anzi che meco nacque / prima de voi; voi l’ultimo sarete. // E dopo il cener di quest’ossa spero / per far, mal grado de le nubi d’acque, / vive la fiamme mie de lá di Lete.”, en Cetina, Gutierre de, *Sonetos y Madrigales completos*, Ed. de Begoña López Bueno. Madrid: Cátedra, 1981, (Colección Letras Hispánicas, 146), pág. 182.

⁹ Hurtado de Mendoza, Diego. *Poesía completa*, ed., introd. y notas de José Ignacio Díaz Fernández. Madrid: Planeta, 1989, (Clásicos Universales Planeta), pág. 335-341. (Está entre los poemas en donde sólo en un manuscrito se le atribuye).

y así, con él agora mano a mano
por los Elisios campos te paseas,
alegremente y sin recelo gozas
de tu Damón y gozarásle siempre;

175

Lo original aquí es que, aunque no mencione al río Leteo, sitúa a los pastores, ya muertos, paseando por los Campos Elíseos, que están a su ribera.

La poesía pastoril en España se puso de moda, y esto puede explicarse, además del deseo de escribir con las nuevas formas y los nuevos temas, porque en un país normalmente seco y sediento, los árboles, la sombra y los prados llenos de flores, cruzados por un río apacible constituyeron un gran atractivo, y así, cada poeta canta a su río: Garcilaso al Tajo que pasa por Toledo, los autores sevillanos al Betis —que es el nombre antiguo del río Guadalquivir—, los granadinos al Genil, etc.

Fernando de Herrera, un buen poeta perteneciente a la llamada escuela sevillana y que corresponde a lo que se ha llamado “segundo Renacimiento” (a partir de 1550), escribe un soneto de tema pastoril, el *Soneto LV* que principia “*Alegre, fértil, vario, fresco prado*”¹⁰, del que transcribo la segunda cuarteta y el primer terceto:

Betis, con puras ondas enlazado
y con ricas olivas abundoso,
¡cuánto eres más felice y glorioso!
pues eres de mi Aglaya visitado.
Siempre tendrás eterna primavera,
y del Elisio campo tiernas flores
si os viere el resplandor de la luz mía.

Aquí él sitúa los Campos Elíseos formando parte, no de los infiernos, sino en el entorno del río de su ciudad, con lo que introduce una novedad en el tan gastado tema pastoril en torno a los ríos españoles.

¹⁰ Herrera, Fernando. *Lírica y Poética*, introd., ed. y notas de Ubaldo DiBenedetto. Barcelona: Rondas, 1986, pág. 164.

En *El viaje al Parnaso* de Miguel de Cervantes, en las últimas cuatro estrofas del capítulo V, encontramos la mención del Leteo, como alegoría del olvido, unido a Morfeo, dios del sueño, que dan pie al autor, primero, para hacer un comentario sobre la suerte de los poetas, y además para tener pretexto de contar otras historias en el capítulo siguiente:

Del lóbrego lugar de los espantos
sacó el hisopo el lánguido Morfeo,
con que ha rendido y embocado a tantos.
Y del licor que dicen que es Leteo,
que mana de la fuente del Olvido,
los párpados bañó a todos arreo.¹¹
El más hambriento se quedó dormido:
dos cosas repugnantes, hambre y sueño,
privilegio a poetas conocido.
Yo quedé, en fin, dormido como un leño,
llena la fantasía de mil cosas,
que de contarlas mi palabra empeño,
por más que sean en sí dificultosas.¹²

Éste es otro ejemplo de cómo un poeta puede vivificar un tópico ya conocido por todos.

Lupercio Leonardo de Argensola utiliza la mención del Leteo como un sinónimo de olvido, pero sus lectores deben conocer lo que simboliza para poder entender el sentido del soneto:

Temeraria esperanza, ¿por qué engañas
mi alma con tu loco devaneo?
Temió dentro en mi pecho tu deseo,
¿y no temes tú empresas tan estrañas?

¹¹ Arreo: Según el Diccionario de la Real Academia, en su 2a. acepción es: sucesivamente, sin interrupción.

¹² Cervantes Saavedra, Miguel de. *Obras completas*, Recopilación, estudio preliminar, prólogos y notas de Ángel Balbuena Prat. Madrid: Aguilar, pág. 91.

¹³ Leonardo de Argensola, Lupercio y Bartolomé. *Rimas*, ed., prólogo y notas de José Manuel Blecua, (2 vol.), Instituto "Miguel de Cervantes" de Filología Hispánica. Zaragoza: C.S.I.C., 1950, t. I,(...) pag. 58.



Estasle relatando tus hazañas,
sin olvidar un mínimo trofeo.
¿i quieres sepultar en el Letheo
las cosas infinitas con que dañás?
Detente, pensamiento temerario
porque aunque puede ser lo que imaginas,
también (i es lo más cierto) lo contrario.
Mira que las mudanzas repentinas
en el cielo y la tierra de ordinario
pararon en miserias i rüinas.¹³

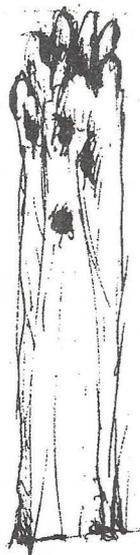
Y llegamos a Lope de Vega, que vivió los últimos años del siglo XVI y los primeros del XVII, pero su obra pertenece ya al Barroco. “*El escritor barroco se propone sorprender a su lector con novedades nunca vistas... Es su ingenio, caracterizado por la agudeza y la versatilidad, lo que produce efectos insólitos de extrañeza, y éstos proporcionan a un tiempo agrado e instrucción. El ingenio consigue estos resultados sorprendentes relacionando cosas muy distintas,... [y] las metáforas van mucho más lejos de lo que hasta entonces se había intentado en poesía. Sólo un contexto determinado y el propio ingenio del lector le permiten interpretar ‘nieve’ como significando no ya sólo ‘blancura’ (como hubiera ocurrido en el Renacimiento), sino más específicamente ‘las manos blancas de una campesina’.*”¹⁴

Lope de Vega empleó en su poesía el río Leteo en diversas ocasiones y en forma novedosa, pero lo introdujo en poesías de burla, irónicas o de protesta; por ejemplo, en un soneto, Lope narra cómo Orfeo rescata a su esposa Eurídice del Leteo (la historia está en Ovidio), pero, en vez de terminar el relato, ampliamente conocido, finaliza con un comentario que parece irónico:

¹⁴ Wardroper, Bruce W. “Temas y problemas del Barroco español”, en: Bruce W. Wardroper (comp.), *op. cit.*, pág. 15.

Fugitiva Eurídice entre la amena
 hierba de un valle, por la nieve herida,
 del blanco pie de un áspid escondida,
 pisándola clavel, cayó azucena;
 Lloróla Orfeo, y a la eterna pena
 bajó animoso, y con la voz teñida
 en lágrimas, pidió su media vida;
 así la lira dulcemente suena.
 La gracia entonces con tremendo labio
 Plutón concede al conyugal deseo
 del marido, más músico que sabio.
 En fin, sacó su esposa del Leteo;
 pero en aqueste tiempo, hermano Fabio,
 ¿quién te parece a ti que fuera Orfeo? ¹⁵

Hay un soneto gracioso de Lope hecho para burlarse de los que escriben poesía pastoril y de los malos poetas que inventan palabras sin ton ni son, y se le ocurre una anécdota:



Querido manso mío, que venistes
 por sol mil veces junto a aquella roca,
 y en mi grosera mano vuestra boca
 y vuestra lengua de clavel pusistes,
 ¿por qué montañas ásperas subistes
 que tal selvaticuez el alma os toca?
 ¿Qué furia os hizo condición tan loca
 que la memoria y la razón perdistes?
 Paced la anacardina, porque os vuelva
 de ese crüel e interesable sueño,
 y no bebáis del agua del olvido.
 Aquí está vuestra vega, monte y selva,
 yo soy vuestro pastor y vos mi dueño,
 vos mi ganado y yo vuestro perdido.¹⁶

¹⁵ Vega y Carpio, Lope Félix de. *Obras escogidas*, ed. de Federico Carlos Sainz de Robles. Madrid: Aguilar, 1946, t. II, pág. 327.

¹⁶ *Ibidem*, pág. 86.

Luis de Góngora citó al Leteo en sus dos poesías más innovadoras e importantes: la *Fábula de Polifemo y Galatea* y las *Soledades*, obras para entendidos dada su complicación, como el mismo Góngora aceptaba.

En la *Fábula de Polifemo y Galatea*, el Leteo aparece, como símbolo de las tinieblas infernales, en la primera aparición de Polifemo:

Negro el cabello, imitador undoso
de las obscuras aguas del Leteo,
al viento que le peina proceloso
vuela sin orden, pende sin aseo; ¹⁷ 60

Y en la *Soledad Primera*, que tiene como tema el del peregrino que se encuentra ante la vida pastoril, cuando los labradores lo invitan a la boda, las “zagalejas” y los “garzones” forman dos coros. Ahí una de las estrofas que cantan dice:

Ven, Himeneo, y las volantes pías
que azules ojos con pestañas de oro
sus plumas son, conduzcan alta diosa,
gloria mayor del soberano coro.
Fíe tus nudos ellas, que los días 810
disuelvan tarde en senectud dichosa;
y la que Juno es hoy a nuestra esposa,
casta Lucina -en lunas desiguales-
tantas veces repita sus umbrales
que Níobe inmortal la admire el mundo, 815
no en blanco mármol, por su mal fecundo,
escollo hoy del Leteo.
Ven, Himeneo ven; ven Himeneo.¹⁸

Esto no puede entenderse si no se conocen los mitos; en esta estrofa hay varias ideas que pueden simplificarse así: los nudos que

¹⁷ Góngora y Argote, Luis de, *Obras completas*, recopilación, prólogo y notas de Juan e Isabel Millé y Giménez. Madrid: Aguilar, 1961, pág. 621.

¹⁸ *Ibidem*, pág. 655.

ata Himeneo (Dios del Matrimonio) debe la novia, “*alta diosa, / gloria mayor del soberano coro*”, confiárselos a las aves para que los mantengan unidos y se desaten “*tarde en senectud dichosa*”; que la casta Lucina sea, como Juno, personificación de la santidad conyugal; que la admire el mundo y sea inmortal, no como Níobe, a la que castigaron los dioses por jactarse ante Letona (madre de Diana y Apolo) de haber tenido catorce hijos, siete hombres y siete mujeres: “*su mal fecundo*”. Los dioses les dieron muerte y Níobe, de pena, se metamorfoseó en una roca por donde siempre corre agua, símbolo de sus lágrimas y de su dolor, que Góngora transforma en el Leteo, y en el que Níobe, como roca, es un escollo.

Y llegamos a la tercera cumbre de la poesía española del Barroco: Quevedo.

El poema que se inicia con el verso “*¿Qué de robos han visto del invierno*” y es imitación de Teócrito y Virgilio, en una de sus estrofas dice:

Poco me favoreces: llamar quiero 55
a Hécate del pueblo de las sombras;
y si no viene, al pálido barquero,
de quien negra deidad tu rey no nombras;
pienso dejar la barca en sucia arena,
beber el Lethe, y olvidar mi pena. ¹⁹ 60

El nombre de Hécate es una de las advocaciones de Diana, cuando representa a la Luna enrojecida o sombría, y es también diosa de los infiernos. Quevedo no describe el Leteo, ve en él su salvación.

El amor más allá de la muerte es uno de los temas recurrentes en la poesía de Quevedo. El soneto que principia con el verso “*Si hija de mi amor mi muerte fuese*” dice en los tercetos:

Desotra parte de la muerte dura,
vivirán en mi sombra mis cuidados,
y más allá del Lethe mi memoria.

¹⁹ Quevedo y Villegas, Francisco de. *Obras completas*, estudio preliminar, ed. y notas de Felicidad Buendía. Madrid: Aguilar, 1960, t.II, pág. 496.



Triunfará del olvido tu hermosura,
mi pura fe, y ardiente de los hados,
y el no ser por amar será mi gloria. ²⁰

Y llegamos al soneto tantas veces leído, que Dámaso Alonso considera “*seguramente el mejor de Quevedo*”²¹ :

Cerrar podrá mis ojos la postrera
sombra, que me llevare el blanco día;
y podrá desatar esta alma mía
hora a su afán ansioso lisonjera;
mas *no de esotra parte en la ribera*
dejará la memoria en donde ardía;
nadar sabe mi llama la agua fría,
y perder el respeto a ley severa;
alma a quien todo un Dios prisión ha sido,
venas que humor a tanto fuego han dado,
medulas que han gloriosamente ardido,
su cuerpo dejará, no su cuidado;
serán ceniza, mas tendrá sentido;
polvo serán, mas polvo enamorado.²²

Aquí hay que leer el primer verso del primer terceto, con el primer verso del segundo terceto; el segundo con el segundo y el tercero con el tercero, pues esa correlación era una licencia poética usada en el Barroco; con esta lectura queda más claro el sentido (obsérvese la puntuación).

Para el que ha seguido paso a paso la presencia del río Leteo en la poesía española de los Siglos de Oro, el significado de la segunda cuarteta queda esclarecido, aunque no esté explícito.

²⁰ *Ibidem*, pág. 120.

²¹ Alonso, Dámaso. *Poesía española. Ensayo de Métodos y Límites Estilísticos*. Madrid: Gredos, 1952, 2ª ed., (Biblioteca Románica Hispánica), pág. 526.

²² Quevedo, *op. cit.*, pág. 123, pero se corrige en el verso 12 *dejará*, conforme a José Manuel Blecua quien, al editar la *Obra poética*, (Madrid: Castalia, 1969, 1981, 4 vol.) considera que hay que leer *dejará*: “el alma... *dejará* el cuerpo”.

Hay otros textos y otros autores que incluyen al río Leteo en sus poesías. Aquí sólo se ha querido mostrar un tema clásico que llega a la literatura española de los Siglos de Oro, y cómo es, en grandes rasgos, el quehacer poético en el Renacimiento y el Barroco.





UNMSM-CEDOC

BORGES Y EL HORROR A LOS ESPEJOS

Luis Chávez

*Andando el tiempo
Los hombres se miran en los espejos
Y no se ven.
Emilio Adolfo Westphalen.*

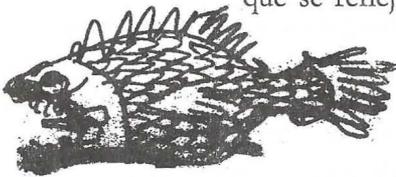
Inmediatamente después de leer un poema, un ensayo, pero sobre todo un cuento de Borges, uno tiene la sensación de que Dios realmente existe, de que su nombre es Jorge Luis y de que todos nosotros, incluido lo que llamamos realidad, somos su creación. Vistos en esta gozosa pero precaria situación de existir sólo como elementos o a lo sumo resultado de eventos para dar lugar al extraordinario montaje de su imaginación; es preciso seguir leyéndolo, ponerse a escribir, imitarlo o buscar algún tipo de alianza con el creador, hasta que alguien te invite a que hables sobre él, a que des una conferencia, a que escribas una tesis, en fin, hasta que hagas algo para denunciarlo y conjurar de algún modo su laberíntica influencia. Y de esta manera, ojalá, lograr no reflejarse más en uno de sus abominables espejos, que reproducen implacablemente hasta el infinito los gestos y miradas de esa “incompetente parodia” de lo que podríamos ser, si no hubiera ese inexpugnable juego o error divino, que refiere Hákim, el heresiarca islámico, del Dios espectral al momento de la creación.

En efecto, en su primer libro de relatos, Jorge Luis Borges nos presenta un extraño personaje salido de las estepas del Turquestán hacia los 120 años de la Hégira lo que equivale al 736 de la Cruz, que va a producir toda una creciente consciencia insatisfecha entre



sus seguidores y por lo tanto la cólera del Jalifa Mohamed Al Mahdí, quien finalmente, ante la amenazante prédica del profeta, mandaría a su ejército a solucionar el inconveniente. Sin embargo, la influencia de Hákim de Merv, el tintorero enmascarado, no quedaría aplacada por las lanzas que atravesaron su cuerpo aparentemente carcomido por la lepra. Los cánones de su cosmogonía especular quedaron inscritos a manera de reflejo en manuscritos, historias y dísticos grabados en monedas. Así quedó como el más notable, el códice titulado *La aniquilación de la Rosa*, donde se refuta las herejías abominables de la *Rosa oscura* o *Rosa escondida*, libro fundamental de Hákim. Hasta aquí, los 7 relatos en torno a este personaje, detallado en la *Historia universal de la infamia*, no pasarían de ser parte de la galería de esos seres imaginarios que nos sorprenderán por siempre cuando entremos a esa realidad paralela que Borges ha dejado instalada ya, definitivamente en el universo. Lo trascendente del enigmático personaje es que al momento de su ajusticiamiento, si bien se llega a ver detrás del velo blanco un espantoso rostro, son sus últimas palabras las que dejarán una duda fundamental sobre la verdad de sus herejías, en relación a la percepción de la realidad. Dudas que recaerán sobre sus victimarios y sobre el propio Borges.

Esta primera y única aparición explícita de Hákim en la realidad virtual de Borges, configurará una de las preocupaciones dominantes en la organización cosmogónica y estructural de lo que escribirá y dirá en lo sucesivo. Dueño ya, después de su periodo vanguardista, de ese idioma matemático, en el que el escepticismo y la inteligencia suman exactamente la medida de la imprescindible duda que los hombres contemplativos y asépticos deben ejercer. Hákim seguirá incrementando sus devotos a través de los escritos de Borges, dispuestos en una sucesión de espejos que se reflejan entre sí hacia el infinito, revelándonos la deformación de lo que conocemos como realidad.



Los espejos abominables es el relato central en donde Borges transcribe y detalla los principios de la herejía, del siguiente modo: “*Esa divinidad carece majestuosamente de origen, así como de nombre y de cara. Es un Dios inmutable, pero su imagen proyectó nueve sombras que, descendiendo a la acción, dotaron y presidieron un primer cielo. De esa primera corona demiúrgica procedió una segunda, también con ángeles potestades y*

tronos, y estos fundaron otro cielo más abajo, que era el duplicado simétrico del inicial. Ese segundo cóncavo se vio reproducido en un terciario y éste en otro inferior, y así hasta 999. El señor del cielo del fondo es el que rige —sombra de sombras de otras sombras— y su fracción de divinidad tiende a cero.

La tierra que habitamos es un error, una incompetente parodia. Los espejos y la paternidad son abominables, porque la multiplican y afirman. El asco es la virtud fundamental. Dos disciplinas (cuya elección dejaba libre el profeta) pueden conducirnos a ella: la abstinencia y el desenfreno, el ejercicio de la carne o su castidad.”



Esta disposición de las cosas, a la cual Borges se aproxima indirectamente en su *Historia Universal...* con el recurso de la recomposición o traducción de textos antiguos y que el mismo refiere como: “... el irresponsable juego de un tímido que no se animó a escribir cuentos y que se distrajo en falsear y tergiversar (sin justificación estética alguna vez) ajenas historias”; tiene en el *Espejo de tinta*, extraído del libro *The Lake Regions of Equatorial Africa* de R. F. Burton, el correlato preciso que permite pasar de la abstracción cosmogónica a la tangibilidad de una historia concreta permitiéndonos completar la base desde donde se origina, por lo menos intelectualmente, uno de los tópicos fundamentales en la obra de Borges. En esta historia, con el manejo formidable de un barroquismo estructural, Borges nos va introduciendo por estancias en el personaje principal sobre el cual se esconde otro enigma, que será revelado al mismo tiempo tanto a los personajes de la ficción como a los lectores, dándonos a todos el conocimiento preciso y perturbador, en nuestro caso para seguir adheridos a su magia narrativa y en el caso de los personajes para revelarlos a ellos mismos su más escondida identidad.

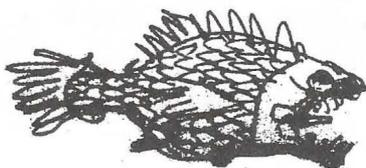
Por medio de este recurso, que alcanzará en obras posteriores la perfección, Borges nos cuenta, en el *Espejo de tinta* —claro antecedente de *Aleph*— la muerte de un cruel gobernador del Sudán, llamado Yakub el Doliente, a manos de un hechicero, quién le mostró un espejo de tinta, el que en sesiones extenuantes, reflejaba interminablemente, lo que Yakub quería, hasta dejarlo poseído frente al descomunal desfile de imágenes. Pero lo que nos interesa resaltar de la historia es que el cruel gobernador había ajusticiado, entre otros muchos, al hermano del hechicero a quién perdonaba momentáneamente la vida precisamente por la distracción que le

causaba su magia. En una de las sesiones comenzó a aparecer un extraño personaje enmascarado, que pronto demandó la curiosidad de los observadores. “*Esa figura —dice el relato— a veces con el traje sudanés, a veces de uniforme, pero siempre con un paño sobre la cara, penetró desde entonces en las visiones. Era infaltable y no conjeturábamos quien era. Sin embargo, las apariencias del espejo de tinta, momentáneas o inmóviles al principio, eran más complejas ahora; ejecutaban sin demora mis órdenes y el tirano las seguía con claridad. Es cierto que los dos solíamos quedar extenuados. El carácter atroz de las escenas era otra fuente de cansancio. No eran sino castigos, cuerdas, mutilaciones, deleites del verdugo y del cruel.*” En el día fatal para el gobernador, las cosas se dispusieron como era de costumbre. Pidió ver más ejecuciones, entonces apareció primero, ante su deleite, un conocido verdugo, luego el condenado que era el inexplicable enmascarado con su acostumbrado lienzo blanco sobre la cara. Entonces Yakub ordenó que le quitaran el velo antes de ejecutarlo y ante su asombro y estupefacción vio su propio rostro. La ejecución se llevó a cabo irremediablemente como lo había ordenado el mismo y cuando la espada separó la cabeza en la visión, el cruel gobernador cayó muerto en la realidad.

Si ahora regresamos al último relato de la serie en torno al profeta Hákim y reparamos en el momento en que los soldados del Jalifa van a ajusticiarlo, vemos que la historia vuelve a repetirse. La última sentencia del profeta: “*Vuestro pecado abominable os impide percibir mi esplendor...*” tiene una directa relación con la escena final de la muerte del cruel gobernador en el *Espejo de tinta* y es también, la clave que buscábamos para introducirnos un poco más en los lúcidos motivos de ese horror a los espejos que Borges profesó en su poética. La víctima, siempre con un velo sobre la cara, los victimarios, antes de cometer su crimen, ansiosos por saber la identidad del condenado y la revelación final de un conocimiento definitivo, se verán repetidos en muchos de los cuentos y relatos de Borges. En el caso, específico de *El tintorero enmascarado*

Hákim de Merv, los soldados del Jalifa, estarían representando, ya no una individualidad que personifica cierto poder mundano, como en el caso del cruel gobernador, sino a una colectividad que extiende ese poder. El rostro velado de la supuesta

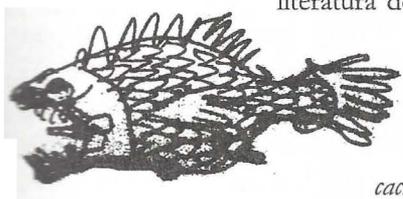
víctima —una monstruosidad sobrante de la lepra— es la de ellos mismos y el conocimiento que alcanzan es el de su enfermedad cró-



nica o muerte en vida. Mientras que la víctima, cuyo exterminio físico se vuelve intranscendente, seguirá ejerciendo el verdadero poder.



En una realidad imprecisa, de la cual nunca se ha podido dar cuenta cabal, ni a través de la más “objetiva” de las ciencias o de la más inteligente de las filosofías, siempre terminaremos, a menos de optar por algún dogma, con la vieja sensación de duda y frustración frente a las limitaciones de nuestra especie y de nosotros mismos en particular. Realidad demasiado compleja para nuestro entendimiento o entendimiento demasiado limitado, enfermizo, incompetente para comprender algunas leyes simples que pocos hombres han llegado a descifrar. Sobre esa realidad, sobre su ambigua proyección, sobre su difusa percepción, trata gran parte sino toda la



literatura de Borges. Para representar estas dudas es que Borges recurre a esa estructura especular, a esa “inasible arquitectura” tomada del inquietante fenómeno del reflejo y producida, como diría el mismo en uno de los tantos versos dedicados al espejo, por la “eficacia de la luz con la tesura, del cristal, de la sombra y del

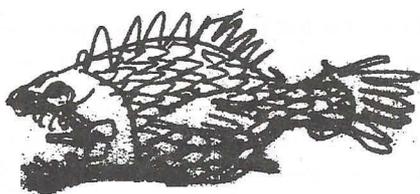
sueño”.

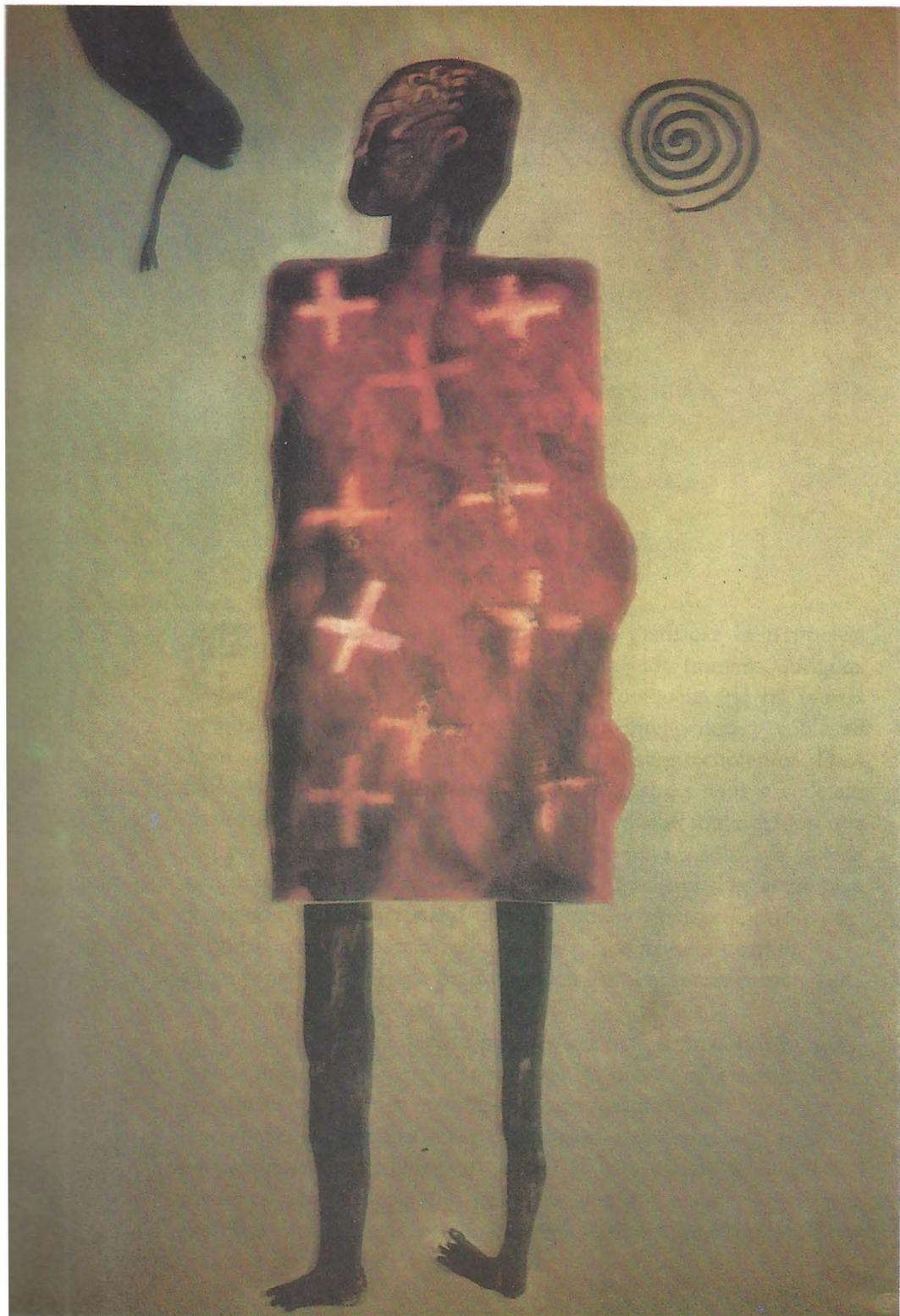
Después de ese primer acercamiento, con la distancia intelectual que le daba manejar “historias ajenas”, en *Historia universal de la infamia* (publicado en 1935); después también de haber escrito lo fundamental de su prosa: *Ficciones*, *El Aleph*, *Otras inquisiciones*, publica en 1960 *El Hacedor*, otro libro básico para entender su relación con los espejos. En los poemas, relatos y ensayos de este libro, el tema de los espejos o de la identidad, es tratado sin esa perspectiva intelectual o distanciamiento acostumbrado en el Borges más difundido. Recordemos que en un momento inicial, cuando publicó sus primeros libros de poesía, en la efervescencia del Creacionismo y de las otras vanguardias, sus poemas tenían un directo y expansivo contenido emocional, al que regresa en su periodo final, con la serenidad y sabiduría de la experiencia.

En *El hacedor* un Borges confesional nos vuelve a hablar de su antiguo horror a los espejos, lo hace directamente a través del poema *Los espejos* y de los relatos *Los espejos velados* y *Límites* e indirectamente en esa especie de semblanza psicológica *Borges y yo*, donde explica algunos aspectos de esa dualidad hombre-autor por la que opta como representación de sí mismo en sus últimos es-

critos. Buscando integrar así, en ese esquema, toda la multiplicidad percibida en su alma desde la primera vez que se miró en un espejo y que en uno de sus celebrados poemas, *Le regret d'Héraclite* sintetiza genialmente: *Yo, que tantos hombres he sido, no he sido nunca / Aquel en cuyo abrazo desfallecía Matilde Urbach.*

Frente a la certeza de la ciencia, de la economía y de la tecnología de nuestro tiempo, con sus entusiastas literaturas y filosofías, desesperadas por integrarse a las leyes del mercado, es que encontramos la obra de ese demiurgo insatisfecho llamado Jorge Luis Borges, cuestionándolo todo desde la rigurosidad de su arte y la lucidez de su inteligencia. Lucidez que no olvida, que crea, que intuye otras dimensiones por demás inconmensurables, comparadas con esa sofocante realidad inmediatista que tanto oprime y embrutece al hombre moderno y que no da tregua en su empeño por hacer de la realidad un espacio de la prisa consumista, un espacio indeseable, cuya reproducción en los espejos no puede dejar de ser abominable para cierto tipo de sensibilidad, en extinción, capaz de labrar ese “*arduo cristal: el infinito mapa de Aquél que es todas Sus estrellas*” como el de Spinoza y el del propio Borges.





UNMSM-CEDOC

SOBRE LA PROVIDENCIA DIVINA

Martín Valdiviezo

Entre las múltiples maneras de justificar la irrupción sorpresiva de la desgracia en la vida humana, ninguna despierta tanto mi asombro como aquella (tal vez la más antigua y difundida) que atribuye a una inteligencia y voluntad divina el gobierno misterioso de todos los acontecimientos. Dios sabe por qué suceden las cosas; en otras palabras nada sucede sin finalidad. Por ello se entiende, por absurdos e inmerecidos que nos parezcan los hechos, que éstos responden no sólo a la cadena causal que los precede, sino también a un propósito, a un plan diseñado por una racionalidad sobrehumana y perfecta, por lo cual se confía que las cosas marchan de la mejor manera posible, y que algún sentido de justicia predomina en los acontecimientos ajenos a la voluntad del hombre.

Si las desgracias que no parecen ser ocasionadas por ninguna causa humana afectasen la mayoría de las veces a asesinos, sádicos, violadores y cualquier otro tipo humano inapto radicalmente para la convivencia pacífica, esta explicación milenaria sería para mí parcialmente inteligible, pero, como la mayoría de las veces los desastres naturales parecen golpear a los inocentes, no sólo me asombra esta creencia por su contenido sino también por la mayoritaria aceptación de la que goza.



Este último verano, prensa, radio y televisión nos informaron de la muerte de más de 350 personas en distintas partes del Perú a causa de “la violencia de la naturaleza”. La identidad de la mayoría de ellas era desconocida para la opinión pública nacional pues eran campesinos, ¿es posible aceptar ante este caso, y otros parecidos, que Dios sabe por qué lo hace?

Pero la persistencia de la fe en la teleología divina de los acontecimientos del mundo, por infundada que nos parezca, ha tenido también geniales defensores entre los cuales se ubican algunos de los más distinguidos filósofos. Éstos, ante la imagen de un mundo constituido a cada instante por un mecanismo ciego o por la impredecible mano del azar (por lo tanto indómito e incluso hostil), levantaron la imagen de un mundo arquitectónico, obra de una inteligencia divina y, por lo mismo, ejemplar para los hombres. Para ellos, la Naturaleza contendría un orden moral, el cual, para algunos, imposibilitaría tarde o temprano la impunidad de actos arbitrarios o irracionales, o sea, ajenos a las “leyes naturales”.

Y en el presupuesto de un Dios bueno se apoya la creencia de que vivimos en un mundo en líneas generales justo (cualquiera que sea la concepción de justicia que se maneje), y que podemos vivir colectivamente según un modelo divino.

Además, a partir de este presupuesto, se ha elaborado rigurosas argumentaciones contra aquéllos que sostenían la ausencia de principios eminentes que asegurasen la armonía de los procesos materiales y morales. Algunos de estos argumentos tuvieron pretensiones dogmáticas y otros solamente hipotéticas, según se concibiera las posibilidades y límites de la racionalidad humana.

Una de las explicaciones más remotas y completas de la providencia divina es la ofrecida por Platón (427 - 347) en el diálogo *Timeo*. En este texto, el astrónomo Timeo —presentado con toda seriedad por Sócrates como un hombre que ha llegado “... a la cumbre de la filosofía.”¹— desarrolla un discurso sobre el origen, esencia y leyes del cosmos.

Lo peculiar de sus palabras, según el mismo Timeo indica, es que éstas tendrían un estatus hipotético, es decir, un carácter pro-

¹ Platón. *Timeo*, 20a.

bable debido a que se referirían a objetos en devenir, sobre los cuales no es posible emitir juicios de validez universal y necesaria. Para Platón las características del objeto de investigación determinaban las características del saber que se logre acerca de éste. Así, sobre objetos variables sólo se pueden hacer afirmaciones de validez transitoria y probable.

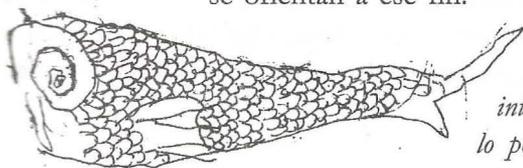
De acuerdo a la teoría que se presenta en el *Timeo*, el Cosmos sería la obra del Demiurgo. Esta divinidad sería la causa eficiente del mundo, pues la existencia de los seres temporales supone la existencia de un poder exterior a ellos que les haya dado origen: “... *todo lo que deviene, deviene necesariamente por alguna causa.*”². Y este ser desarrollaría una actividad noética, volitiva y poética regulada por las ideas:

*“Cuando el artífice de algo, al construir su forma y cualidad, fija constantemente su mirada en el ser inmutable y lo usa de modelo, lo así hecho será necesariamente bello.”*³.

El Demiurgo habría constituido el mundo según un modelo, operando sobre elementos preexistentes. No es un Dios creador sino ordenador, y como el paradigma es lo eterno, el mundo es necesariamente armónico. El Demiurgo no habría decidido gratuitamente la naturaleza y las leyes del mundo, sino que se habría regido por una realidad perfecta. Gracias a ello, viviríamos en el más bello de los mundos realizables, aunque no en un mundo perfecto.

Según la teoría expuesta por *Timeo*, el mundo sería una realidad viviente dotada de un alma y un cuerpo, y el movimiento del mundo sensible sería consecuencia del dinamismo del alma, pues la materia misma sería inerte.

A pesar de la perfección suprema de los principios proyectados en el mundo sensible, éste como unidad viviente es incompleto; es como puede ser pero aspira a la plenitud, sus movimientos se orientan a ese fin:



“... como éste es un ser viviente eterno, intentó que este mundo lo fuera también en lo posible, pero dado que la naturaleza del

² op. cit. 28a.

³ op. cit. 28a/b.

*mundo ideal es sempiterna y esta cualidad no se le puede otorgar completamente a lo generado, procuró realizar una cierta imagen móvil de la eternidad y, al ordenar el cielo, hizo de la eternidad que permanece siempre en un punto una imagen eterna que marcha según el número, eso que llamamos tiempo*⁴.

El tiempo es la condición de posibilidad de imitación de los arquetipos pero, a la vez, es el principio diferenciador del Cosmos. El tiempo introduce en las apariencias algo de la regularidad y del orden propios de las ideas, pues posee una estructura aritmética que marcha circularmente.

Pero la diferencia existente entre el mundo sensible y los arquetipos, explica la posibilidad de los desequilibrios en los procesos espacio-temporales. Una reducida dosis de caos es consubstancial a este mundo (y es aportada por la materia). Esta diferencia es el origen de la fealdad en el orden físico y de la injusticia en el orden moral. Simultáneamente, es la identidad parcial entre las ideas y lo engendrado la que asegura la primacía del orden sobre el desorden y la sanción de toda injusticia, aún más allá de la muerte. Lo eterno gobierna, a pesar de todo, lo transitorio.

El orden del mundo visible no es absoluto, pero es suficiente para asegurar su coherencia en líneas generales, aunque las leyes del mundo no son rígidas ni inviolables. En última instancia, a Demiurgo gracias, no hay tirano exento de todo castigo ni justo sin felicidad en este mundo, o en el otro, o en la próxima encarnación.

Otra de las más memorables apologías de la providencia divina es la que ofreció Leibniz (1646 - 1716). Para él, éste es el mejor de los mundos posibles, y los desórdenes e injusticias que percibimos en él, son sólo aparentes; pues son como las disonancias y silencios que embellecen el conjunto de una melodía. Para Leibniz, la satisfactoria realidad del mundo se debe a que su causa es un ser absolutamente perfecto, Dios. Éste, teniendo una ciencia y un poder infinitamente perfectos, obra del mejor modo posible:

⁴ op. cit. 37d.



“De otro modo, si Dios no hubiera elegido el mejor curso universal (curso en el cual el pecado interviene), él hubiera admitido algo peor que todo pecado de las criaturas; pues él habría derogado su propia perfección ... en efecto, la divina perfección no debe dejar de elegir lo que es más perfecto, ya que lo menos bueno equivale a un mal. Y no existiría más Dios, no habría más nada, si Dios sufriera de impotencia, o si su entendimiento se equivocase, o si su voluntad fallase”⁵.

Dios ha elegido para el universo el mejor curso posible cuya finalidad es la felicidad de los espíritus. Cada uno de ellos es una expresión diferente del mismo universo y de la misma causa universal, es decir, Dios; pero ellos varían por la perfección de la expresión.

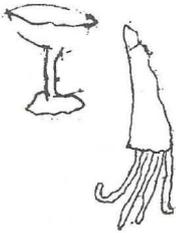
Dios al crear los espíritus (o mónadas) ha impuesto leyes según las cuales cada uno de ellos se desarrolla en armonía con todos los demás. Existe, por lo tanto, una armonía preestablecida mediante la cual éstos, en el proceso de desenvolvimiento de sus propias naturalezas, concuerdan perfectamente sin que exista ningún tipo de influencia de una mónada sobre otra. Esta armonía alcanza a las relaciones entre cada espíritu y su cuerpo, a pesar que éstos se rigen por un orden causal diferente:

“...Dios ha creado el alma primero de tal manera que ella debe producirse y representarse por orden lo que sucede en el cuerpo; y el cuerpo también de tal manera que él debe hacer por sí mismo lo que el alma ordena. De manera que las leyes que enlazan los pensamientos del alma en el orden de las causas finales, y siguiendo la evolución de las percepciones, deben producir las imágenes que encuentran y se acuerdan con las impresiones de los cuerpos sobre nuestros órganos, y que las leyes de los movimientos en el cuerpo, que se entrecruzan en el orden de las causas eficientes, se encuentran también y se acuerdan de tal manera con los pensamientos del alma que el cuerpo es llevado a actuar en el momento que el alma lo quiere”⁶.

⁵ Leibniz. *La cause de Dieu*, parag. 67.

⁶ Leibniz. *Essais de théodicée*, parag. 62.

Para Leibniz, además, cada sustancia contiene todo su pasado, presente y futuro, y, por lo mismo, la noción completa de una sustancia singular encierra todos sus predicados pasados, presentes y futuros. Así por ejemplo, en la noción individual completa de Judas, considerado desde el ángulo de la posibilidad, está comprendido y visto por Dios, todo lo que sucederá, que será a la vez necesario y libre. Dios no decide que Judas será condenado, sino que de todos los posibles Judas, llegue a la existencia el Judas que se expondrá a la condenación. Dios elige entre una infinidad de individuos posibles aquéllos que él estima son los más conformes a los fines supremos y ocultos de su sabiduría, dando así existencia al mejor mundo posible.



Pero no todos los filósofos creyentes en Dios han compartido el optimismo frente a la justicia de los acontecimientos de este mundo. Kant (1724-1804) es el ejemplo de un hombre profundamente religioso y, sin embargo, pesimista frente al vínculo existente en esta vida entre la virtud y la felicidad. La fuerza de la naturaleza puede golpear tanto al impío como al piadoso sin distinción, porque las leyes físicas están divorciadas de las leyes morales.

En el ámbito de la Naturaleza, todos los fenómenos se presentan determinados por una cadena causal que los precede y, a su vez, todos los fenómenos se convierten en causas de nuevas series de fenómenos conectados causalmente. En este ámbito rige un orden mecánico inexorable. En el ámbito de la moral, en cambio, las leyes son determinadas por una razón autónoma de estructura única. Por ello, en este otro ámbito rige un orden teleológico (inteligente) de obligación universal e invariable.

Y aunque la razón práctica pretenda plasmar en el mundo sensible el modelo moral, esto ni siquiera será alcanzable en la esfera de las interacciones de los individuos; es decir, las sociedades nunca se convertirán en grupos de individuos autónomos, racionales, libres, que se reconozcan mutuamente como fines.

Para Kant, la existencia de un mundo moral (donde además la felicidad de los individuos sea exactamente proporcional a su virtud) sólo puede darse fuera de la historia; y este mundo moral sólo puede fundarse: "...en el supuesto de un bien supremo y originario...", "...en un ser primario uno, perfectísimo y racional..."⁷, o sea Dios.

⁷ Kant. *Crítica de la Razón Pura*, A 814/B 842.

Sin el supuesto del mundo moral regido por un Dios racional, la moralidad misma no tendría sentido, ya que sus consecuencias serían injustas en la medida que no existiría en ningún mundo una conexión necesaria entre la virtud y la felicidad: “...Dios y la vida futura constituyen dos supuestos que, según los principios de la razón pura, son inseparables de la obligatoriedad que esa misma razón nos impone”⁸. Para la razón práctica la única causa que puede garantizar la justicia de la vida humana es “...una voluntad suprema...omnipotente...omnisciente...omnipresente...eterna...”⁹.

Sólo un Dios justo puede ser el fundamento de un mundo meta-histórico donde se concilien las leyes de la moralidad con las de la Naturaleza, un cielo filosófico donde se sinteticen estos principios heterogéneos. El mejor de los mundos posibles no es éste sino el otro.

Para Kant, las leyes morales son válidas por una necesidad interna de la razón, pero esta necesidad sería absurda si Dios no existiese, pues la razón se habría propuesto fines irrealizables.

Pero ¿por qué el dios kantiano permite un mundo como el nuestro donde no pocas veces el sufrimiento aniquila al inocente y el éxito acompaña al inescrupuloso?; por otro lado, ¿acaso no es posible imaginar muchas veces un mejor curso para los acontecimientos históricos que el predeterminado por el dios leibniziano?; por último, ¿es posible constatar una hegemonía de la justicia en la vida humana como propone Platón?

Tal vez alguno de ellos está en la “verdad” (o más próximo a ella) con respecto al polémico rol de la providencia divina; o todos o dos de ellos equidistan de ella; o los tres se equivocan, y las circunstancias ajenas a nuestra voluntad responden al azar o a leyes que ellos no imaginaron; o quién sabe.

Desde mi posición como habitante de Lima y espectador del mundo a través de los recuentos de la radio, el periódico y la televisión, yo afirmaré que la providencia divina es ineficaz o inexistente, pues las desgracias parecen imponerse abrumadoramente sobre los bienes;

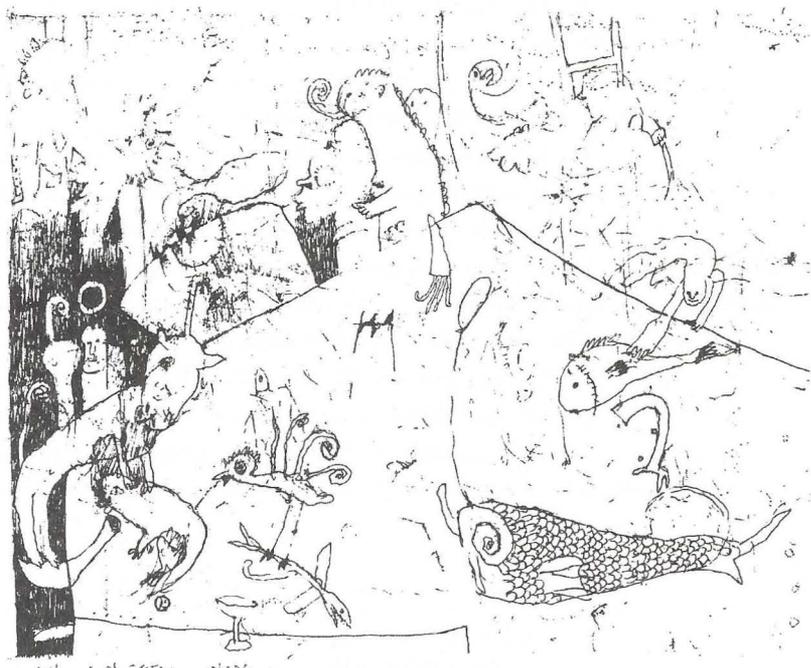


⁸ op. cit. A 811/B 839.

⁹ op. cit. A 815/B 843.

pero tal vez sea precisamente mi posición la que me condena a la herejía, ya que no tengo acceso a una percepción limpia, completa e imparcial de los acontecimientos. Tal vez otras ciudades u otros planetas permitan percepciones más gratificantes de la vida. A esto sumo que quizás soy demasiado crédulo frente al discurso de un periodismo ganado, en su mayor parte, por la rentabilidad que permite el escándalo y el horror.

Me gustaría que al menos lo último sea cierto, es decir, que la providencia divina (a pesar de la continua campaña de descrédito desatada por casi todos los noticieros del mundo) se realice ampliamente en los hechos, pues así yo podría trocar mi asombro por aceptación y reingresar gustosamente a la multitud mayoritaria que por generaciones sucesivas ha afirmado el oculto gobierno divino de todos los acontecimientos.





UNMSM-CEDOC

UNA PERFORMANCE DE RAÚL ZURITA UN ESTUDIO DE SIGNIFICANTES

Rocío Silva Santisteban

INTRODUCCIÓN

Un poema puede convertirse en *otro* poema. Un texto escrito, aparentemente trabajado desde una propuesta que remarca lo visual (por sus juegos de diagramación, por ejemplo), puede ser interpretado y convertirse en un texto “recitado” (oral en su situación) que remarca su significante auditivo y que se aleja del primero, en su forma, pero también en sus significados. Este cambio de lo escrito a lo oral, producen también un cambio sustancial en el discurso, como totalidad.

Este podría ser el caso de *Canto a su amor desaparecido*, extenso poema de Raúl Zurita, que fuera leído —representado— por su autor en el *Encuentro con la Poesía Hispanoamericana*, y que es motivo de este trabajo.

EL PERFORMER

Zurita se inició en la literatura no a partir de un texto, sino a partir de un gesto. En mayo de 1975, encontrándose solo y en una crisis depresiva (o maníaca), Zurita se marca

la mejilla con un hierro candente. Sobre este hecho él ha manifestado: “... después [del acto], porque eso fue algo absolutamente solitario en una situación muy desesperada, después entendí o creí entender que en realidad fue como el primer chillido de la guagua (...) y allí, no comencé a escribir pero vislumbre un proyecto”¹. Es decir, el inicio de Zurita en la literatura es a partir de una representación o de un ritual o de una actuación —como la han calificado no pocos— y esto lo pone en una situación particular frente a lo que estamos estudiando: la performance.



Sin duda es Raúl Zurita (Santiago, 1951) uno de los más destacados poetas de su generación, no sólo en su país, sino en América Latina. *Purgatorio*, su primer libro, publicado en 1979 abre un camino que transforma las prespectivas poéticas en América Latina, no sólo por su acercamiento a lo épico desde la cotidianidad, sino también por su propuesta de conjunción del espacio del cuerpo con el espacio de la patria. Así las heridas de la patria son sufridas en el propio cuerpo pero, además, lo censurado en el cuerpo —incluso en el cuerpo social— se transforma en imagen dentro del espacio *textual*.

Toda esta puesta en escena desde el cuerpo, es trabajada por Zurita desde su inicio: ese inicio ritualizado a través de esa marca en la mejilla (marca en el cuerpo como lienzo); pero este “manejo del cuerpo” no sólo se limita a la escenificación social sino que incluye un manejo de los espacios donde el poeta no sólo tiene voz, sino que se convierte en voz: el recital.

Zurita maneja el espacio escénico como lo podría hacer cualquier actor. Pero este manejo del espacio escénico es, si no negado por el poeta, resuelto desde la perspectiva de la naturalidad: *así leo porque así soy, así me expreso porque así me sale*. Según sus propia manifestación: “*me han preguntado si yo he estudiado actuación; y yo jamás, ves, no tengo ni idea de actuación. Sin embargo a veces, a pesar de que han pasado muchos años, a veces me emociono leyendo (...) No es que me emocione tanto lo que estoy leyendo, sino que estoy recordando las circunstancias en las cuales las cosas eran así, esas veces en que estuve solo, quebrado...*”².

¹ “Ni pena, ni miedo. Raúl Zurita”, poeta chileno. Entrevista a Raúl Zurita realizada por mí en *Somos* 389, junio de 1994.

² op. cit.

Es decir que él explica esta competencia de su performance no por un saber adquirido, sino por saber intuitivo que nace de lo emocional, de la evocación de una intensidad.

Al margen de sus explicaciones, o de sus falsas modestias, Zurita sí manifiesta un “*saber estar en la duración y en el espacio*”, elemento imprescindible, más allá del saber-hacer o del saber-decir, para adquirir la competencia señalada³.

La marca en la mejilla, el acto de echarse ácido a los ojos y el proyecto de escribir en el cielo o en el suelo (*Ni pena, ni odio* fue escrito en cinco kilómetros de desierto, cerca a Antofagasta) lo convierten en un poeta que intenta todo el tiempo ir más allá del tradicional espacio escritural del poema. Y de alguna manera el recital, la lectura en público, la performance, son actividades que Zurita sitúa en una dimensión privilegiada: sabe que el poeta no sólo escribe, sino que también es un *héroe cultural* y personalmente pretende serlo, ya no sólo a partir de los espacios tradicionales, sino de lo social como escenario de sus gestas o sus martirios.

EL TEXTO ESCRITO

El poema que *trabajó* Zurita en el recital, y que estamos estudiando, está constituido por fragmentos de *Canto a su amor desaparecido*, libro publicado en Chile en 1987.

Es preciso señalar que el texto arranca con una referencia imperativa, una increpación de alguien (aparentemente un receptor de la obra de Zurita) que le reclama al propio poeta: “*Abora Zurita —me largó— ya que de puro verso y desgarró te pusiste entrar aquí en nuestras pesadillas, ¿tú puedes decirme dónde está mi hijo?*”⁴.

Esto que es un ficticio *mensaje de vuelta* —y que supone también un rasgo de la poesía conversacional y una característica de la poesía de Zurita⁵— constituye

³ Zumthor, Paul. *Introducción a la Poesía Oral*. Madrid: Taurus, 1991, pág. 157.

⁴ Zurita, Raúl. *Canto a su amor desaparecido*. Santiago: Edit. Universitaria, 1987, pág. 5.

⁵ “Oye Zurita —me dijo— sácate de la cabeza esos malos pensamientos”, Anteparaíso. Madrid: Visor, 1991.



la simulación de una conversación en donde el autor es un receptor, es decir, al principio era el Verbo *del Otro*.

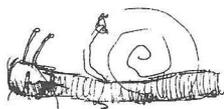
Remarco esto, pues durante todo el texto se intenta recoger *otra voz*: la voz acallada por las bayonetas, la voz muerta, o mejor, *asesinada*. Pero también recoge el poeta en este coro sobre las desapariciones, la voz del represor. Es decir, y según lo señalado por Bueno⁶, el poeta se cubre “*de voces ficticias ficticiamente*” para aparentar una polifonía coral en torno al tema de la muerte, los desaparecidos, los cementerios clandestinos. Los muertos hablan a través del poeta, pero a la manera de Rulfo en *Pedro Páramo*, para vivir, para desarrollar un amor, y ya no sólo para denunciar (aunque también) las atrocidades del enemigo.

El texto en sí, el poema como tal, se inicia con estas oraciones:

“*Canté, canté de amor, con la cara toda bañada canté de amor y los muchachos me sonrieron...*”⁷ Es decir, que desde lo escritural se evoca en el pasado al canto (antes de la letra estuvo la voz y la oralidad). Ahora la escritura sólo sirve para evocar el canto primigenio, anterior, y para que este canto dure más allá del eco de las palabras.

Posteriormente, durante todo el poema, se repetirán las referencias al canto que precede al texto o al canto como grito de desgarramiento *dentro* del texto. Esto se remarca a partir de la repetición innumerable de la palabra “dice” (y que luego, en la performance, adquirirá un significado relevante).

Posteriores al inicio que señalamos arriba, prosiguen largos versos que empiezan infaliblemente con un guión y con un sangrado, remarcando a través de este signo que se trata de un diálogo. Estos versos se alternan con otros en negrita y a dos columnas, que simulan ser canciones dentro del canto y que de alguna manera son la voz de los muertos: “*Te quería, te quería tanto, dice, que toda la noche negra silbó y yo sostuve con mi mano y lo viste./ Es cosa sólo de muertos./ Sí, es sólo cosa de muertos el ver cada una de estas letras abiertas en nichos./ Letras, letras, letritas, dice, tumbas del amor ido dice*”⁸



⁶Bueno, Raúl, *en* Actas del Seminario de Literatura Latinoamericana I. Lima: Maestría de Literatura Latinoamericana de la UNMSM, agosto de 1994.

⁷Zurita, Raúl. *Canto a su amor desaparecido*, pág. 11.

⁸op. cit., pág. 12.

Luego de estos *cantos de los otros*, surge nuevamente la voz del poeta y se empieza a describir los “galpones” de los nichos de todos los países latinoamericanos, en negritas y a dos columnas, con un lenguaje que intenta hacer coincidir la oralidad y lo poético con lo informativo. Por ejemplo: “*Nicho del Perú y serranías. Como todo referido en cuartel y Nave sobre los países dichos yace de Sendero Luminoso, y miseria extrema. En aviones rugieron desde el Urubamba un camino de luz y los propios destrozados levantaron sus velas cayendo. De cholay salió el quejido: Ay, malo de mi Perú, dice, todos son tumbas. Más que en otros lloraron. Bajo el nicho Pascua yace. Fue el 7 de los vistos, se gimé*”.⁹

Finalmente el texto continúa con dos mapas de los nichos descritos anteriormente —diagramado como una rayuela o lo que nosotros llamamos un “mundo”— y un canto final a manera de conclusión o de colofón, titulado *Canto de amor de los países*.

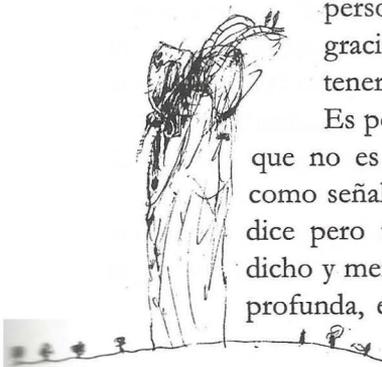
PROBLEMAS DE METODOLOGÍA

Una de las preocupaciones previas de este trabajo era si basar el análisis de la performance desde la memoria o desde el registro archivado (la grabación/el video). Teniendo en cuenta que el propio autor en el momento de la performance sabía que se estaba llevando un registro, es decir, sabía que su discurso iba a ser mediatizado, que se construía como instante pero también como virtualidad creímos indispensable la revisión de los archivos, para lo cual nos contactamos con las personas responsables que nos ofrecieron el material. Desgraciadamente, y a pesar de la insistencia, no hemos podido tener acceso a los registros.

Es por eso que este trabajo se basa en la memoria, situación que no es óptima pero sí interesante, teniendo en cuenta que, como señala Zumthor, la palabra proferida por la voz crea lo que dice pero también es memoria viva para el individuo, el texto dicho y memorizado es un punto de anclaje en nuestra afectividad profunda, en nuestros fantasmas, en nuestras ideologías¹⁰

⁹ op. cit., pág. 20.

¹⁰ Zumthor, Paul. op. cit., pág. 67.





LA PERFORMANCE

El interés de este trabajo, además de encontrar un sustrato de oralidad en la poesía de Zurita, ha sido indagar sobre las posibilidades que ofrece este sustrato para la interpretación de su texto, para lo que Paul Zumthor denomina *performance*, esto es, la acción compleja por la que un mensaje poético es simultáneamente percibido aquí y ahora, donde además coinciden los dos ejes de la comunicación: el que une al locutor con el autor y aquél por el que se unen situación y tradición¹¹.

Entre el 7 al 10 de junio de 1994, la Universidad de Lima organizó el *Encuentro con la Poesía Hispanoamericana*, en el que participó Raúl Zurita leyendo —en realidad, realizando una performance— de *Canto a su amor desaparecido*. Performance porque el poeta no se limitó sólo a “decir en voz alta su texto”, sino porque le otorgó una modalidad especial creando una ceremonia y convirtiéndose, él mismo, como lo denuncia Likhatchev, en un *maestro de ceremonias*.

Es desde la participación nuestra en esta performance — como destinatarios— que percibimos los propios textos de Zurita desde otra posición y que nos empieza a inquietar la idea de investigar sobre los cambios que se producen en la recepción.

Para empezar señalaremos que la performance en sí empieza en los minutos previos a la lectura en voz alta. Durante este tiempo, Zurita intenta realizar lo que Zumthor denomina el *efecto cero*¹², esto es, intentar con la mirada y con la mímica —cada una excluida de la otra en su momento— marcar un vacío en el resto del cuerpo incluyendo la voz, es decir, remarcar la función del silencio. Para esto, el poeta chileno no sólo permanece escrutando al público con la mirada, sino que también se lleva las dos manos a la cara en un actitud típica de búsqueda de concentración.

Este *efecto cero* es muy fácil de conseguir en el caso de Zurita pues el público —en realidad una gran parte del público— está predispuesto a participar activamente de la performance justamente por su background de performer, pues debajo de esta perfor-

¹¹ op. cit., pág. 153 y ss.

¹² op. cit., pág. 207-208.



mance temporalizada cuya duración propia es sólo la de esos minutos que duró, se está *realizando* otra performance, aquélla que empieza con el acto de quemarse la cara en ese mayo de 1975. Zurita previamente ha sido aceptado como oficiante de un ritual.

Mientras el poeta está mirando o tapándose la cara, un presentador hace una semblanza sobre su vida y su obra. El anunciador, quien es un incondicional del poeta, empieza

con unas palabras generosas de presentación y crea un suspenso sumamente adecuado para lo que vendrá después (Zurita además ha sido presentado al final de esa mañana como sólo sucede con los escritores *estelares*).

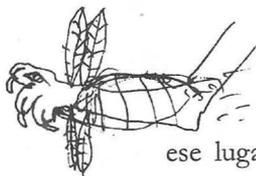
Luego de todo este preámbulo a la lectura propiamente dicha, el poeta arranca con las primeras líneas: "*Canté, canté de amor...*", prescindiendo de la apelación inicial a la que hiciéramos referencia líneas arriba.

Durante toda la lectura, que el poeta remarca con giros propios del habla popular chilena, realiza también gestos con las manos y con el cuerpo, aunque no muchos, apenas algunas inclinaciones de cabeza incluso cerrando los ojos.

Pero lo que nos ha dejado marcado en la memoria son las modulaciones de su voz y su manejo de los diferentes acentos tonales, en líneas como: "*pegada a las rocas, al mar y a las montañas/ pegada, pegada a las rocas, al mar y a las montañas...*" pero sobre todo cuando prácticamente canta: "*sí, dice...*", y cuando al final de la lectura termina con un "*si?*" tan alargado como una nota musical sostenida, convirtiendo esta parte de la lectura en una secuencia fónica no léxica.

Durante toda la lectura, asimismo, Zurita simula una voz de alegría cuando habla de amor (del amor transgresor de esos novios-cadáveres); en otros la voz adquiere un tono grave (cuando lee los textos sobre desgarramiento) o también se torna distante y fría, sobre todo cuando simula las órdenes del represor.

Por supuesto el poeta no lee este libro completo, obvia las secciones de los llamados "*galpones de los nichos*", supuestamente porque son textos mucho más narrativos e informativos, pero también podría ser porque el nicho, como lugar de la muerte, no es posible de poner en "oralidad". Ese es el lugar de la no-palabra,



ese lugar que Julia Kristeva ha llamado “de la perversión blanca”, innombrable.

ELEMENTOS DEL TEXTO QUE FACILITAN LA LECTURA

El texto escrito posee ciertos elementos vinculados con la oralidad —y con la poesía conversacional— que facilitan la lectura en voz alta. Estos elementos serían:

1. Continuas reiteraciones, no sólo de palabras sino de oraciones, como lo hemos señalado con la frase “*sí, dice*”.
2. Anáforas.
3. Las interjecciones afectivas, como por ejemplo, “*Ay amor*”, “*mi chico, mi chica*”.
4. Ciertas variaciones de la estructura gramatical de la oración como se realiza en el habla popular chilena, por ejemplo, “Del amor desaparecido también se llaman los países”.
5. Lisuras y algunas interjecciones coprológicas para remarcar la agresividad del habla de los agresores. Como “*¿Fumas maribuanas?, ¿aspiras neopren?, ¿qué mierda fumas rojo asqueroso?*”.
6. Las preguntas afectivas, repetidas y continuas.
7. Empleo de monosílabos.
8. Sobre todo, lo que ayuda a esta lectura, son los aparentes diálogos con los cuales está construida toda la primera gran parte de este libro, aun cuando en el texto escrito están mezclados de tal manera que remiten a una confusión, por supuesto, buscada a propósito por el autor.

Todos estos elementos permiten que la performance sea lograda, que el espacio se convierta en un instrumento sensorial para que la voz del poeta llegue como un golpe de sentido hacia el escucha.

TEXTO-PERFORMANCE-CONTEXTO

Ento a su amor desaparecido es un libro que básicamente se ofrece en su génesis a una percepción solitaria. Por los manejos gráficos de la disposición del texto, con guiones y sangrado en cada verso, por partes diagramado en dos columnas,

utilizando varios tipos de letras e incluso con dos mapas-rayuelas dibujados en las páginas finales, el discurso de este libro está cargado hacia lo visual. Exige del lector una disposición hacia la lectura de otros tipos de signos (más allá de los lingüísticos) para completar la significación.

Pero, en la *performance* que realiza Zurita, el autor carga el discurso con modulaciones de la voz, acompañamientos gestuales, giros fónicos propios del habla popular chilena, gritos semejando aullidos, y toda una serie de manejo de los ritmos, que le confieren una dimensión diferente.

Así nos preguntamos, ¿el receptor que lee *Canto a su amor desaparecido* y el receptor que participa de la *performance* reciben el mismo discurso? Decididamente no. Pero entonces ¿en qué consiste este cambio de la significación en diferentes circunstancias sobre el mismo signo?, ¿qué pierde el texto oral y qué gana en relación con el escrito y viceversa?, ¿de qué manera ese sustrato de la tradición oral —frases repetidas, anáforas, reiteraciones gramaticales, diálogos aparentes, empleo de monosílabos, entre otros— permite esta nueva composición?, ¿el texto trabajado en esa *performance* se convirtió en otro poema?

Umberto Eco remarca que el recorrido de sentido en la comunicación, en cualquier comunicación, se complica con la propia presencia de la circunstancia de la comunicación que interviene en el contexto del mensaje para determinar las selecciones de sentido. Así entonces, la circunstancia de la comunicación, es el conjunto de la realidad que condiciona la selección de códigos y subcódigos (que se entrecruzan en la cultura) ligando la descodificación con su propia presencia¹³. La circunstancia de la comunicación es el complejo de condicionamientos materiales, económicos, biológicos, físicos, en el cuadro de los cuales comunicamos. Esta circunstancia no sólo cambia el sentido del mensaje, llega a cambiar la función del mismo, el mensaje se presenta como “*una forma vacía a la que pueden atribuirse diversos sentidos*”.

En ese aspecto, el soporte escritural de *Canto...* es un mensaje significativo que se torna en mensaje significado cuando es traba-



¹³ Eco, Umberto. *La estructura ausente*. Barcelona: Lumen, 1981, págs. 150-161.

jado en esta performance por su autor (con las emisiones fonéticas), pues a través de una serie de códigos y subcódigos, la información ha dejado de ser abierta, se ha transformado, ha adquirido contextualidad.

Los significantes del mensaje estético adquieren significados adecuados por la interacción contextual¹⁴. Si se lee solitariamente un texto o se participa de una performance, los significados serán diferentes, el mensaje se transforma. En el caso de esta performance, Zurita logró cerrar un mensaje marcando el efecto estético al efecto político —otro hubiera sido el significado si leía el poema en un auditorio chileno y durante la dictadura de Pinochet— pero sobre todo, remarcó el paralelismo entre la historia amorosa y la relación afectiva entre los cuerpos de los chilenos muertos y los lugares privilegiados de la patria, donde estos cuerpos perennizan su amor (las rocas, el mar y las montañas).

El discurso del poema no puede ser por sí mismo su propio fin. La *cerca* del texto se desmantela: por la brecha se introduce el germen de un anti-discurso o de un para-discurso, transgrediendo los esquemas discursivos comunes. En la vibración de la voz se tensa, hasta el límite de la resistencia, el hilo que anuda al texto tantas señales o indicios sacados de la experiencia¹⁵. En el caso de esta performance, la fuerza referencial de *Canto...* adquirió otro sentido en esa estrechísima comunicación del poeta que lanzó la voz y del oyente que la recibió. El público no se mantuvo indiferente: fueron poseídos por la performance, arrancados de la impasibilidad de las butacas y transformados (en una especie de catarsis), o simplemente fueron agredidos por el autor, generando una fuerte reacción de rechazo (no faltaron las personas que se quejaron a viva voz de los excesos dramaturgicos del poeta).

Quizás este trabajo, finalmente, tiene como barrera que se limita a una única performance y a una única memoria, es decir, a una sola y única relación entre poeta y oyente: la que yo establecí con él esa tarde del 10 de junio de 1994. En una de sus reducciones más hermosas, Zumthor sostiene que la voz crea lo que dice.

¹⁴ op. cit., pág. 160.

¹⁵ Zumthor, Paul, op. cit., pág. 168.

Quizás Zurita se ha traicionado a sí mismo al crear otro poema de un poema, minimizando el aporte moderno de lo visual al texto y recogiendo con la voz y el gesto su esencial oralidad.

UNA LENGUA CENSURADA

Sin entrar en una profundización sobre el propio significado del texto, quisiera por lo menos hacer referencia a la idea de que en este libro el poeta intenta devolver una voz: esa voz que el oyente (en ese “mensaje de vuelta” ficticio de las primera página) deja escuchar.

Según lo señala Rodrigo Cánovas en una reseña de *Purgatorio*, el poema *El Desierto de Atacama* es “un espacio textual que recupera y da forma a una lengua censurada, a la vez que ensaya un registro posible del habla de esa lengua...”¹⁶.

Es esa lengua censurada y los ensayos sobre su registro que se han convertido en verdadero leit motiv de Raúl Zurita: una recuperación de la oralidad —sobre todo del efecto de calidez y ternura de la comunicación oral— desde un espacio de carencias de todo tipo, postulando una relación diferente entre el sujeto y su palabra. En *Canto a su amor desaparecido*, Zurita no sólo recoge con mucho más fuerza y continuidad esta propuesta, sino que trabaja básicamente la incorporación del habla cotidiana, que enlaza afectividades, a un discurso sobre el dolor que ha producido la muerte / la desaparición de cientos de miles de chilenos.

La ternura que brota naturalmente de esa oralidad retorna al oyente: el poeta devuelve con su voz —o con ese coro de voces ficticias— la ternura que nos hacía falta. La lengua censurada en su oralidad es recuperada por el texto escrito para luego regresar, aunque mediatizada, igualmente dulce y vigorosa.

¹⁶ Cánovas, Rodrigo. “Lectura de *Purgatorio*”, en *Hueso Húmero*, n° 10, Lima: 1981.



UNMSM-CEDOC

RELEYENDO EL CUERPO MASCULINO HACIA LA NOCHE OSCURA DE JORGE EDUARDO EIELSON¹

Luis Fernando Chueca

UNO

Hablado de *Noche oscura del cuerpo*² Jorge Eduardo Eielson (Lima, 1924) hace mención de su “*incorregible necesidad de investigación de ese misterio que comienza por nuestro cuerpo y termina, quizás, más allá del cielo estrellado*”³. Plantea así la importancia de una presencia —la del cuerpo humano— en su obra, que si bien aparece explícita en el título de este libro, en la novela *El cuerpo de Giulia-no*⁴, o en varios de los cuadros de la extensa obra

¹ Ponencia presentada en el Taller *Aproximaciones a la Masculinidad*, organizado por el Programa de Estudios de Género de la Facultad de Ciencias Sociales de la Pontificia Universidad Católica en 1995. Varias de las ideas presentadas aquí fueron parte de mi ponencia *El reverso del exilio: Eielson en la Noche oscura del cuerpo*, presentada al XIII Simposio Internacional de Literatura del Instituto Literario y Cultural Hispánico, California State University, Domínguez Hills. Los Angeles, Agosto, 1995.

² *Noche oscura del cuerpo* es el último conjunto de poemas que Jorge Eduardo Eielson ha publicado en forma de libro. A pesar de haber sido escrito en 1955, recién fue publicado, por primera vez, en edición bilingüe, en París en 1983 (ed. Altaforte). En Lima, Jaime Campodónico/Ed. publicó en 1988 una segunda edición del libro, edición definitiva que conserva sólo cuatro de los nueve poemas de la edición francesa.

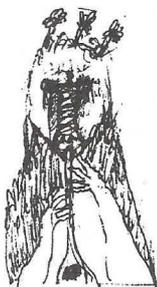
³ “Ese misterio que comienza por nuestro cuerpo”. Entrevista a Jorge Eduardo Eielson realizada por Martha Canfield en *Revista Sí*, 20-enero-1991, pág.58. Una versión en italiano de la misma entrevista aparece en “Conversazioni con J.E.Eielson” en *Jorge Eduardo Eielson. Poesia Scritta*. Edición y traducción al italiano de Martha Canfield. Firenze: Casa Editrice Le Lettere, 1993.

⁴ Editada por Joaquín Mortiz en la Serie del volador. México, 1971.

plástica del poeta, no se limita a éstos sino que se puede registrar desde los primeros conjuntos hasta en los últimos textos entregados a imprentas o revistas. El cuerpo del hombre, en general, pero, esencialmente, el del varón, es, así, uno de los núcleos fundamentales de la obra de Eielson.

En la primera etapa de su producción poética⁵ se puede citar, como ejemplo paradigmático para esta propuesta de lectura, *Canción y muerte de Rolando* (Lima, 1943). Este conjunto —el primero publicado por Eielson en forma de libro y el segundo que recoge en su *poesía escrita*⁶—, al recrear en tono de elegía la gesta del héroe medieval francés, propone como una de sus claves textuales la admiración del cuerpo yacente y victorioso de Rolando. La desolada atmósfera de fin de batalla (imagen de un mundo en ruinas) que es revivida a través del lenguaje “preciosista” propio de esta etapa, reproduce a modo de reflejo especular, o, mejor, de espejismo, la paradoja física del héroe: Rolando ha muerto —se recuerda incluso la violencia de la que ha sido víctima (“*De lo alto de tu frente ríos de sangre caen*”)—, pero su muerte no es derrota sino gloria: la representación del cuerpo sin vida del guerrero que emana vitalidad, energía, magnificencia (“*Tu cabeza recibía toda la gloria de Dios en una viva, relumbrante corola de muerte*”, “*el cadáver del guerrero está de pie*”), transformándose simbólicamente, incluso, en fuente de agua vivificante (“*¿Quién bebió de tus ojos, Rolando, cuando ya eras lago?*”).

Pero el cuerpo de Rolando no sólo es admirable por la dignidad de su paradójal triunfo, es además depositario, aun muerto, de gran hermosura, expresada al mismo tiempo con frases de belleza insuperable (“*tu cuerpo era alto y limpio como el mar*”, “*tu nuca*



⁵ Casi todos los críticos que han propuesto una periodificación de la poesía de Jorge Eduardo Eielson coinciden en señalar como primera etapa de la obra de nuestro poeta —la etapa del lujo verbal y de las resonancias místicas— a su período de escritura limeña. Una segunda etapa estaría marcada por la escritura europea, que sigue el recorrido de un tránsito hacia el silencio que acaba con el conjunto *papel*. No hay, aún, propuestas definidas en torno a cómo clasificar a los poemas aparecidos luego este conjunto que, supuestamente, cerraba la producción escrita de Eielson.

⁶ *Poesía escrita* es el título elegido por Eielson para el conjunto de su obra poética. Tanto la edición peruana de 1976, hecha por el INC —primera que reúne los poemarios éditos e inéditos del poeta— como la edición mexicana de *Vuelta* y la antología traducida al italiano por Martha Canfield (Casa Editrice Le Lettere) conservan ese título que expresa la concepción de Eielson de lo poético como punto de partida y esencia de toda su creación artística, sea verbal, plástica o sonora.

herida, ardiendo como una lámpara de miel”, “parecías baldeado por una lenta canción”, “es una cúpula que sueña confundirse con las nubes”). Si en *El Cantar de Roldán*⁷ —evidente referencia intertextual para este conjunto—, el anónimo francés asigna belleza física al cuerpo masculino, asentándola en gran medida sobre los códigos usuales de la percepción de la masculinidad —“estrechos flancos y anchos los costados; robusto el pecho y bien modelado; fuertes los hombros, muy clara la tez y el ademán altivo”— o haciéndola aparecer casi inevitablemente al lado de la gallardía y el valor —propios también de “lo masculino”—, el héroe del libro de Eielson no necesita unir obligatoriamente a la belleza los términos relativos al arrojo, la entereza o la bravura: su belleza, es cierto, es también reflejo de su dignidad y altura moral, pero es, al mismo tiempo, característica inherente, al punto que Ricardo Silva Santisteban, en su comentario a *Canción y muerte de Rolando*, señala que “los trozos líricos más hermosos de la elegía están dedicados a la loa de la belleza del héroe y, en suma, a la belleza corporal del hombre.”⁸. Encontramos, entonces, tres palabras atadas en un nudo de sentidos: cuerpo, belleza y muerte, que se unen para convivir en un mismo campo semántico propuesto por el autor.

DOS

La certeza de la inevitabilidad de la muerte que alimenta esta triada semántica está unida, de modo indiscutible, a la conciencia corporal. Al ser, el hombre, cuerpo, es también materia perecible, tránsito hacia el final. “La vida —dice Cioran— lejos de ser el conjunto de las funciones que se resisten a la muerte, es, más bien, el conjunto de funciones que nos arrastran a ella”⁹.

Si *Canción y muerte de Rolando* nos remitía desde sus figuraciones a la imagen de la muerte de Cristo, colocando al lado del muerto glorioso “una madre allí entre tanta desventura” y, reflejo inverso de la anunciación, “el ángel Gabriel, una suave palabra que recorre las aldeas y lo llora en las acequias”, *habitación en roma* (Roma, 1951-1954),



⁷ Versión de Benjamín Jarnés, publicada por Alianza Editorial, en 1979.

⁸ Ricardo Silva Santisteban. *La poesía de Jorge Eduardo Eielson*. Introducción a *Poesía Escrita*. Lima: INC, 1976, pág. 12.

⁹ *La tentación de existir*. Madrid: Taurus, 1987, pág. 192.

libro clave, nuclear, de la segunda etapa de la escritura del poeta, nos conduce a la experiencia de la agonía, ya no de un héroe clásico sino del hombre común, de sí mismo.

Para arribar a la escritura de este libro, Eielson ha debido alejarse, gradualmente, de la majestad de la muerte para encarnarse en la terrena tarea de existir y de enfrentar el vértigo de la sobrevivencia, y ha iniciado, paralelamente, una transformación de su lenguaje poético en un tránsito que lo distancia críticamente, también, de la escritura deslumbrante que le valió el reconocimiento general —sobre todo a raíz de *reinos* (Lima, 1944)— y que lo dirige hacia el despojamiento verbal y una desencantada conciencia de su corporalidad.

En los versos iniciales de *bacanal* (Lima, 1946), leemos: “¿Conocéis la imprenta del bruto que reina, come y caga enjoyado / en su trono de hierro y papiro?”, en clave grotesca y en clara alusión metatextual a la compleja retórica que lo había situado a la cabeza de la joven poesía peruana de esos años. Luego, *doble diamante*, poema central del conjunto del mismo nombre (Lima, 1947), transita en una altísima tensión entre dos personajes que fácilmente podrían ser el desdoblamiento de uno solo —el hombre, el poeta— mirándose a sí mismo desde una u otra orilla, y recorriendo, de lado a lado, un vacío hastiante y fragmentador debido a la estancia de los cuerpos en el mundo. El poema señala, a modo de erupción incontenible, funciones y hábitos humanos anclados en el cuerpo, que lo sitúan en los límites de una infravida intolerable: “*Muero me levanto clamo vuelvo a morir / Clamando grito entre ramas orino y fumo caigo / [...] Odio el peso de los días*”. Termina el poema con una plegaria, ambigua e inquietante, que puede conducir al sujeto textual a su disolución o a la recuperación de sus esencias:



“Rotación de mi cuerpo
Hazme volver a mi cuerpo
Destruyeme los ojos en el acto
Las uñas y los dientes sobre el fruto
Conviérteme en silencio
Deja rodar mis lágrimas en cambio
Sobre el espejo que adoro
Sobre la viva atrocía remota clara

*Desnudez que me disuelve
Sobre el diamante igual que me aniquila
Sobre tantísimo cielo y tanta perfección enemiga
Sobre tanta inútil hermosura
Tanto fuego planetario
Tanto deseo mío”.*

tema y variaciones (Ginebra, 1950), libro inmediatamente anterior a *habitación en roma*, añade a la representación del hombre, del varón y de sí mismo en la tragedia de su condición mortal, falible y doliente, el cuestionamiento incluso de las posibilidades expresivas y representativas de su lenguaje poético. En *Caso nominativo* escribe: “*todavía no todavía / el cielo se llama cielo / El perro perro / el gato gato / todavía mi nombre es jorge // ¿pero mañana / cuando me llame perro / el gato cielo / el cielo gato? // ¿mañana / cuando tu pierna se llame brazo / tu brazo boca / tu boca ombligo / tu ombligo nada?*”, poetizando alrededor de las limitaciones de un lenguaje que no se encuentra a la altura necesaria en su confrontación con la vida y que, finalmente, se limita a inventar bellas e ingeniosas versiones posibles, aunque nunca ciertas, de esa realidad, versiones hechas únicamente de palabras y de sonidos, juegos organizados a partir de la repetición de fonemas, divertimentos lingüísticos, metamorfosis de las palabras, verificaciones y pruebas de la incapacidad de las palabras para “*atrapar la multiforme y sinuosa realidad*”¹⁰, como dice el propio poeta.

Todo *tema y variaciones* es el retrato de un artista que ve deshacerse entre sus manos sus preciados materiales, de un adán expulsado que ha perdido la facultad nominativa, siendo incapaz, incluso, de nombrar correctamente su propio cuerpo; las palabras, por esto, se convierten en polvo, en piezas de rompecabezas, en juegos para armar; los versos son ahora considerablemente menos extensos, colmados de prosaísmos; los signos de puntuación, al desaparecer, dejan en duda los límites de cada verso, de cada idea. La sensación de artificio evidente, de formas modeladas a voluntad, que acompañan todo el conjunto, son el perfecto reverso de



¹⁰ “Eielson: Remontando la poesía de papel/una entrevista”. en *Hueso Húmero*, 10. Lima: Francisco Campodónico y Mosca azul Ed., 1981, pág. 8.



una actitud vital diferente asumida por el poeta. Eielson ha perdido la confianza en su palabra, el lenguaje de la poesía no le sirve para nada, o, al menos, no le sirve mientras mantenga sus coordenadas anteriores o siga caminando por las mismas vías que le permitieron su consagración como poeta.

TRES

Luego de la fractura de la retórica que lo acompañó en su primera etapa poética, Eielson opta por el camino de un silencio gradual que desembocará en *papel* (Roma, 1960) y en su posterior abandono —afortunadamente sólo temporal— de la “poesía escrita”¹¹. *habitación en roma* representa un primer puerto de llegada. La mirada lúdica, aunque desconfiada, de *tema y variaciones*, deja el lugar a la descarnada visión de *habitación en roma*: los juegos cesan y lo que queda es una constante apelación a los lectores, convirtiéndolos —a decir de Armando Rojas— en espectadores de una especie de streap tease, de un happening ejecutado por un charlatán en una plaza pública¹². La poesía de Eielson ha cambiado su registro radicalmente, el poema debe oírse en la plenitud de una vital recitación y debe hablar de algo que interese a todos; este giro camina en paralelo con una simplificación verbal que posibilita la atención de los supuestos transeúntes. El lenguaje se ha despojado definitivamente de trajes y veladuras, que falseaban su acercamiento a la vida, y se exhibe en la carnalidad de su desnudez¹³, en la miseria y el hastío del transcurrir biológico del cuerpo, en la soledad del hombre que se dirige con insistencia a

¹¹ La edición de *Poesía escrita* del INC consignaba como último poemario a la colección *papel*, conjunto más cercano a la plástica que a la escritura, pero que daba una idea clara del proceso seguido por Eielson: un tránsito hacia el silencio, aparentemente definitivo. En los últimos años Eielson ha publicado otras colecciones que muestran que en realidad tal silencio nunca fue definitivo. *Ceremonia solitaria* (1964) y *Arte poética* (1965), anteriores a la edición del INC, y *Ptyx* (1980) así lo demuestran.

¹² Armando Rojas. *Jorge Eduardo Eielson, caso de marginalidad en Lienzo*, 11, Universidad de Lima, 1991, pág. 297.

¹³ Sobre los significados de la desnudez ver: Mario Perniola. *Entre vestido y desnudo. en Fragmentos para una historia del cuerpo*. Parte segunda. Madrid: Taurus ed., 1991, pág. 237-267.

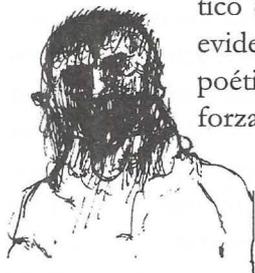
los otros sin recibir, nunca, respuesta, en la simpleza —y la tragedia— de lo inmediato, en la tensión de lo cotidiano: “Dime / ¿tú no temes a la muerte / cuando te lavas los dientes / cuando sonríes / es posible que no llores / cuando respiras / no te duele el corazón / cuando amanece?”.



Paralelamente a esta profundización de esencia existencialista en su poesía, patente claramente en *habitación en roma*, el tópic de la belleza masculina desaparece gradualmente. Así, del nudo semántico muerte/belleza/cuerpo, nos quedan sólo dos de los términos: “cuerp”», en su doble dimensión de reflejo del Yo y de concreta corporalidad, y “muerte”, más bien ahora transmutada en agonía y conciencia del final.

Bajo este eje Eielson escribe *mutatis mutandis* (Roma, 1954), pequeña colección que continúa el desmontaje lingüístico iniciado en *tema y variaciones*. Aquí el poeta busca, pero con plena conciencia de la inutilidad de tal búsqueda, el brillo supremo de lo infinito (“existirá una máquina infinita / ... / no servirá para nada / pero tendrá tu nombre / ob eternidad”).

La saturación de lo inservible hace al poeta rechazar la vigencia de lo eterno a partir de la evidencia de su cuerpo perecible (“quisiera ser de nylon / de celophan de acero / de sonrientes materias / que no mueren / no soy en cambio / sino de carne y hueso / ... / miserable volumen / que padece”). Esta conclusión lo lleva a percibir lo dramático de la soledad absoluta, la nada y la impotencia como únicas evidencias, y lo hace anunciar el cierre del ciclo de una escritura poética en el sentido habitual del término. Eielson se presiente forzado a abandonar la palabra:



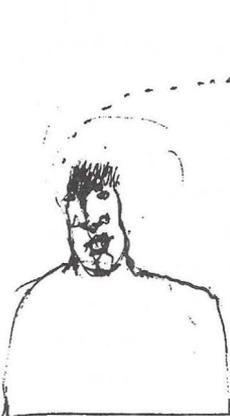
“escribo algo / algo todavía / algo más aún // añado palabras pájaros / hojas secas viento / ... / borro palabras nuevamente / borro pájaros hojas secas viento / borro todo por fin / no escribo nada”.

La angustia y la desolación reflejadas en estas últimas palabras nos indican que nos acercamos a uno de los extremos de esta desgarrada conciencia poética. Así llega la escritura de Eielson a su siguiente estadio, *Noche oscura del cuerpo*, conjunto que profundiza más aún los nudos plasmados ya en su poesía. *Noche oscura del cuerpo* se encierra en un espacio circular que tiene, como único

escenario y escenografía —simultáneamente— al cuerpo del sujeto poético. Y que sin embargo es, al mismo tiempo, un espacio de comunión y reintegración.

Los poemas del libro establecen un recorrido que se inicia, simbólicamente, en el tiempo de la gestación física del sujeto poético, la unión de padre y madre, que es, al mismo tiempo, el reconocimiento de su común origen con la especie humana (“*Son más bien una nube / En forma de mujer y hombre entrelazados / Quizás el primer hombre y la primera mujer / Sobre la tierra.*”), y que atraviesa diversas estancias que, teniendo un asiento corpóreo, involucran estados anímicos y espirituales.

CUATRO

 Susana Reisz señala que “*el logocentrismo iluminista no ha cesado de producir discursos descorporeizados, que se pretenden expresión objetiva de un sujeto capaz de trascender su tiempo y su espacio*”¹⁴. En 1955, año de la escritura de *Noche oscura del cuerpo*, esto ocurría sin lugar a dudas. Hablar entonces de humores, excreciones, vísceras, disecciones corporales, era, fuera del campo de la medicina, transgredir el orden de lo permitido. Eielson en sus textos anteriores lo había hecho, pero sin la contundencia, aún, de este libro que hace del cuerpo y toda su materialidad, los verdaderos protagonistas. Este acto de transgresión, actitud necesaria, como señala el propio poeta, en todo auténtico creador¹⁵, se convierte así en gesto de reivindicación, no sólo textual y estético, sino vital, del hombre, del varón, por sentir y ser su propio cuerpo, desafiando las construcciones culturales que oponen polarmente corporalidad a razón, y que vinculan el cuerpo con “*lo no-racional, lo intuitivo, lo instintivo, lo “femenino”, considerándolo como poco confiable, inferior*”¹⁶.

¹⁴ Susana Reisz. *Una anatomía poética en Hueso Húmero*, 28, Lima: Francisco Campodónico y Mosca Azul Ed., 1991, pág. 149.

¹⁵ “Jorge Eduardo Eielson: El creador como transgresor”. Entrevista de Jaime Urco y Alfonso Cisneros *en Lienzo*, 8, Universidad de Lima, 1988, pág. 189-205.

Comprensible entonces que en esta inmersión poética en la intimidad del Yo —tantas veces negada a los hombres del Occidente patriarcal— el poema que lleva por título *Cuerpo enamorado* tenga en primer lugar una lectura autoerótica (“Miro mi sexo con ternura /... / Amo el espejo en que contemplo / Mi espesa barba y mi tristeza”) que plantea casi un inmediato reencuentro con el animal que nos habita y del cual todos los humanos provenimos (“Y no soy yo que veo sino el otro / El mismo mono milenariò”).



Noche oscura del cuerpo, esa “suerte de ceremonia iniciática, paralela a los ritos arcaicos y primitivos, sin embargo realizada en el seno de nuestra civilización, con la ayuda de la escritura”¹⁷, es un tránsito corporal a través del dolor (“Si el corazón se nubla el corazón / La amapola de carne que adormece / Nuestra vida el brillo del dolor arroja / El cerebro en la sombra y riñones / Hígado intestinos y hasta los mismos labios / La nariz y las orejas se oscurecen”), el aislamiento y la marginalidad (“El cocodrilo es mi hermano querido / Las cucarachas mi única familia”), la rebeldía frente a las hipocresías y presiones del control social (“Uso una máscara de carne y hueso / Un cigarrillo y luego una sonrisa”), la conciencia de la fugacidad de la vida (“Sentado en una silla / Con los ojos y las manos en pantalla / Veo pasar el río de mi sangre / Hacia la muerte”) y la confusión en torno a las posibilidades de la escritura (“No sé si escribo o tan sólo respiro / Ya no distingo entre el invierno / Y la blancura del papel”).

Eielson se sumerge en las aguas dolorosas de este rito purificador del que habla Martha Canfield¹⁸ asociándolo a la pasión de Cristo —catorce poemas como catorce estaciones—, el cual le permitirá emerger con la conciencia, otra vez confirmada, pero esta vez además encarnada, de que la soledad del hombre, esa condición de vacío, de hueco, de natural exilio, es al mismo tiempo su posibilidad de comunión. La fusión mística del *Uno en el Todo* a la que aspira el budismo Zen y también presente en la unión de

¹⁶ Sergio Barrio Tarnawiecki. “Reflexiones sobre la masculinidad”. en *Pretextos*, 6. Lima: Desco, pág. 128. Ver también sobre estos aspectos: Bryan S. Turner. *El cuerpo y la sociedad. Exploraciones en teoría social*. México: Fondo de cultura económica, 1989.

¹⁷ “Conversazioni con J.E.Eielson” en Jorge Eduardo Eielson. *Poesía Escrita*, pág. 175.

¹⁸ Martha Canfield. “Il viaggio nel corpo come simbolo della trascendenza. La poesia archetipale di J.E.Eielson”. en Klaros. *Quaderni di psicologia analitica*, No. 2. Firenze: Editrice “Il Sedicesimo”, 1992, pág. 234-261.

amado y amada de San Juan de la Cruz —dos de las referencias mayores en *Noche oscura del cuerpo*— toma aquí el signo de la corporeidad. El sujeto corporal del poema “*se abisma carnalmente en lo supremo*”¹⁹, abarcando el todo del espacio infinito (“*La punta de mis dedos toca fácilmente / El firmamento y el piso de madera*”) y al mismo tiempo, al fusionarse con la totalidad, queda hermanado con la humanidad toda (“*Si gozo somos todos que gozamos / Aunque no todos gocen / Si lloro somos todos que lloramos / Aunque no todos lloren*”).

Desde esta ubicación Eielson nos muestra la realidad de un cuerpo múltiple, contradictorio, polivalente; un cuerpo “*regido por el abrazo de los dos principios vitales*”²⁰, tomando una frase de Octavio Paz: cuerpo en fusión de contrarios, público y privado, pasión e intelecto, desnudo y revestido, miserable y magnífico, humano y animal, cotidiano y trascendente, masculino y femenino, individualizado y en comunión con el todo.



CINCO

Noche oscura del cuerpo propone una reconciliación con la vida, con la humanidad y con la naturaleza; proceso doloroso —casi autoinmolativo— que parte del reconocimiento de los matices de la complejidad del ser, y que acerca al cuerpo/al hombre/al texto —simultáneamente— a una mayor comprensión de sí mismo. El cuerpo no será más sólo esa materia trágicamente encaminada hacia la muerte. La mística del cuerpo, fisicidad pura en primer lugar, y, metonímicamente, experiencia humana diversa e integral, permite que la conciencia de la muerte sirva para hacer vibrar nuestra existencia “*al contacto del vacío que está en nosotros*”²¹.

¹⁹ Refiriéndose a los místicos y a los poetas, E.M.Cioran dice: “*el uno se abisma casi carnalmente en lo supremo (la mística, fisiología de las esencias), el otro se deleita en la superficie de sí mismo.*” *La tentación de existir*. Madrid: Taurus, 1987, pág. 141.

²⁰ Octavio Paz. *Conjunciones y disyunciones*. México: Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1969, pág. 99.

²¹ Cioran, op.cit., pág. 192

Así, *Noche oscura del cuerpo*, luego de sumergirnos en los “*bordes espeluznantes*”²² pero tan necesarios de nuestro ser, nos ayuda a confrontarnos más frontalmente, a partir de una mirada a nuestra tangible corporalidad, con una visión del hombre —y específicamente del varón, en este caso— como ser univalente y monolítico, como el todopoderoso señor de la creación y del lenguaje que quisiera un masculinismo incommovible, para acercarnos a la imagen de un frágil ser que va errando por la vida con sus imprescindibles contradicciones y su esencia dual o múltiple. Como leemos en el penúltimo poema del conjunto: “*Si la mitad de mi cuerpo sonríe / La otra mitad se llena de tristeza*”.



²² La frase pertenece a César Vallejo.



UNMSM-CEDOC

DE LA IDENTIDAD COMO NARRACIÓN TRES VARIACIONES A PROPÓSITO DE *BLADE RUNNER*

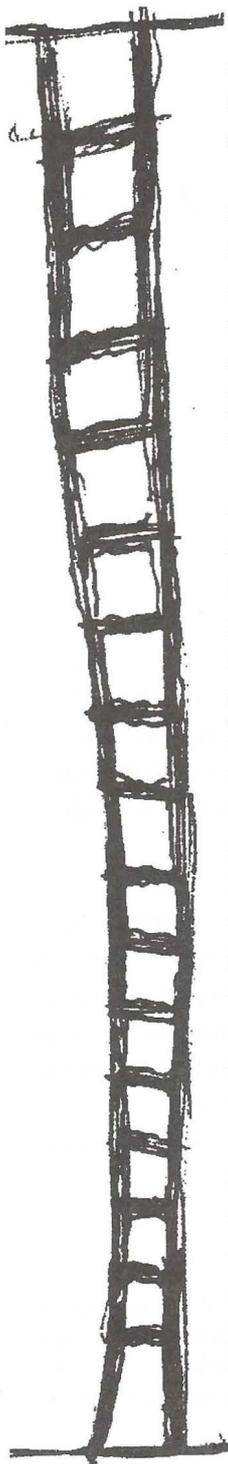
Martín Oyata

Deckard no es asesino pero tuvo que volver a serlo. Rachel ha descubierto que nunca en su vida fue Rachel. Roy ha comandado un motín para reclamar algo más de tiempo: ahora está que se muere pero sus palabras sonrían —acaban de dibujarle un poema.

De esto, entre otras cosas, trata *Blade Runner*.

Hace quince años Ridley Scott dirigió esta película que ya trae consigo un culto¹. Quisiera explorar, en lo que sigue, aquellos rasgos que suelen incitarnos a ver en ella una indagación sobre la identidad personal y el temor a la muerte. Estas cuestiones (como desde ya lo sugiere el título) me conducirán finalmente a ensayar una caracterización de la memoria como relato, así como a esbozar sus vínculos con determinadas formas del poder y la convivencia.

¹ *Do androids dream of electric sheeps?* es el nombre del libro en el cual está basada. En la medida en que desconozco la obra de su autor, Philip K. Dick, no sabría decir qué proporción de mérito —llamémosle «inventiva»— corresponde a Scott y a sus colaboradores. Sin embargo, creo que para los fines del presente artículo podremos pasar por alto las consideraciones de este tipo.



Procuraré aprovechar entonces uno de los mayores atractivos de la ciencia ficción: la imaginación de condiciones límite bajo el disfraz de futuro. Eso que los filósofos a menudo emplean con el nombre de “experimento mental”.

Pues bien, corre el año 2019 y sobre las calles de Los Angeles se extienden pesados anuncios de neón —pareciera que sus habitantes desconocen otras formas de luz. Varios dialectos y razas conviven en este inmenso tugurio. Ocurre que las condiciones de vida en la tierra se han deteriorado en extremo, y ahora es común el deseo de emigrar a otros mundos. Sólo que en las colonias planetarias aún se requiere mano de obra (competente y siempre dispuesta) para cualquier labor riesgosa o repudiada.

En este contexto la Corporación Tyrrell ha conseguido desarrollar, mediante avanzada tecnología genética, verdaderas ficciones humanas. A estos seres se los suele llamar “replicantes”. Dos rasgos los caracterizan: carecen de memoria (“nacen” adultos), y están programados para una duración inferior a los cinco años. Sin embargo, pese a estar condicionados para la obediencia, no es extraño que huyan de sus labores forzosas y organicen revueltas. Para cazar a los proscritos (i.e. “retirarlos de servicio”), la policía cuenta con el escuadrón de *blade runners*. Y Deckard no es uno de ellos, puesto que ya lo ha sido y no quiere serlo más. O cuando menos eso esperaba antes de ser literalmente obligado... Cuatro replicantes de última generación —previo motín de veintitrés muertos— acaban de establecerse en Los Angeles, y el departamento de policía consiente en que el más capacitado para su búsqueda es él.

Sutil guiño al cine negro de los '40: una voz en *off* acompaña cada tramo en la investigación de Deckard —y Deckard siempre viste gabardina. El protagonista atraviesa más de una noche con sus variedades de comercio y sus pistas equívocas. En el ejercicio de sus deberes es común que lo golpeen; también se enamora. No obstante, la pesquisa no es unilateral. Quien lidera la agrupación de prófugos es Roy, maniático no incapaz de poesía: suya es la idea de comparecer ante el creador Tyrrell, en demanda de una prórroga para sus respectivos plazos de vida. Hay, pues, en la ficción, dos búsquedas paralelas. Como es de suponer ambas convergen.

Pero las relaciones que animan a estos personajes son bastante más complejas que su presentación policial.

Los replicantes prófugos no tienen recuerdos; sin embargo suelen procurarse equivalentes tangibles —fotografías. Vemos a una mujer, Rachel, que aparece como sobrina y asistente del Dr. Tyrrell. Pero su condición es en realidad distinta: lo cierto es que ella comparte esa misma naturaleza de duplicado, si bien por fines de experimento lo ignora. Por consiguiente, sus recuerdos jamás han existido. Son ajenos, implantados. De una manera harto más secreta tenemos la circunstancia de un hombre, Deckard, que ignora si es un asesino —aunque sí estaría dispuesto a reconocer que mata.

LA CONSTRUCCIÓN DE LA MEMORIA

¿Qué ocurre con los replicantes que huyen? No tienen memoria, como dijimos, y se las ingenian para obtener fotografías que después conservan como suyas. Tal vez esas imágenes son algo más que construcciones de luz —habrán pensado. Tal vez la humanidad pueda alcanzarse con muchos fragmentos de pasado. Tal vez. Pero dicha tarea sería inútil si consistiese en la simple acumulación de recuerdos ajenos. Pues, ¿qué define a lo propio frente a lo ajeno? ¿Dónde yace la identidad que distingue, y a fuerza de distinguir reconoce? Ciertamente muchos de nosotros compartimos experiencias similares. Podría decirse que iguales en sus rasgos genéricos. Mas su significado particular (aquél que tienen para cada uno de nosotros) radica en la disposición que les hemos dado. En la figura que apreciamos una vez realizado el *collage*. El acto de coleccionar fotografías puede ser visto así como la búsqueda de una materia narrativa —aunque la simple materia, claro está, no pasa de ser material en bruto.

Ejecutar un relato supone salvar una necesidad primaria de información, pero la búsqueda que a continuación se emprende ya trae consigo una cierta idea de lo que se espera encontrar. Necesitamos algo porque sentimos alguna ausencia en nuestro esquema. Es cierto que la narración inicial puede alterarse con el tiempo —y con ella lo que consideramos necesario, relevante o digno de atención. También es cierto que la selección y composición de sus partes debe mucho al azar. Como que cabe preguntarse: ¿no ocurre lo mismo cuando enfrentamos circunstancias de otro orden?



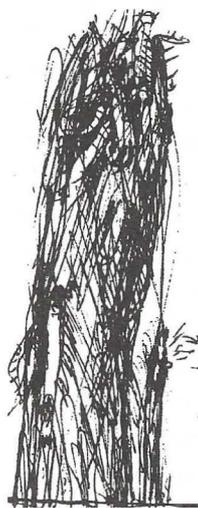
Con esto quiero sugerir que nuestra memoria (y más en general: nuestro conocimiento del mundo) opera conforme a un proceso análogo. Que la literatura, en este caso, es el mejor ejemplo de realidad. Jorge Luis Borges, a quien tanto concernían los temas de la identidad y la memoria, escribió alguna vez:

*“El hecho mismo de percibir, de atender, es de orden selectivo: toda atención, toda fijación de nuestra conciencia, comporta una deliberada omisión de lo no interesante. Vemos y oímos a través de recuerdos, de temores, de previsiones.”*²

Exactamente lo mismo ocurre con la pesquisa de Deckard. Inclusive con la memoria atípica de Rachel —una memoria que consiste en recuerdos que nunca fueron. En toda actividad humana hay una dosis de interpretación atravesada. A veces opera inconsciente, automáticamente como en la percepción. Otras veces está presente de un modo más explícito, como en el trabajo de un crítico profesional. Lo cierto es que identificar e interpretar son condiciones recíprocas: nuestros recuerdos y percepciones son entidades en las cuales creemos, y las creencias únicamente pueden ser identificadas en relación con otras creencias. Relacionar algo con otra cosa —en eso consiste la interpretación³.

Quisiera detenerme un poco más en esta idea.

Un evento sólo adquiere sentido (y por consiguiente sólo puede ser interpretado) en tanto es asumido como parte de un proceso o conjunto de eventos relacionados. Así, de un acontecimiento aislado no puede decirse en rigor nada, puesto que decir algo de él supone, desde ya, inferir (o postular) un contexto mayor de circunstancias en el cual inscribirlo. De no ser así los árboles



² Borges, Jorge Luis, “La postulación de la realidad”, en *Discusión*, pág. 61 — según la edición de Alianza. Cabe añadir que afirmaciones similares han sido sostenidas, sobre una base experimental, por psicólogos de la *gestalt* (“forma” en alemán), cuyas tesis principales comenzaron a influir ampliamente en los estudios de epistemología por la década del ’50. Cf. Hanson, Norwood R., *Patrones de descubrimiento* (Madrid: Alianza Editorial, 1977 [Cambridge University Press, 1958]), especialmente el capítulo 1; Kuhn, T. S., *La estructura de las revoluciones científicas* (México: FCE, 1978 [University of Chicago Press, 1970]), capítulo 10.

³ Cf. Rorty, Richard: “La historiografía de la filosofía: cuatro géneros”, en Rorty, Richard et al., *La filosofía en la historia. Ensayos de historiografía de la filosofía* (Barcelona: Paidós, 1990 [Cambridge University Press, 1984]), pág. 69-98.

impedirían que veamos el bosque. La inteligibilidad depende del hallazgo de algún criterio de relación. Estos criterios funcionan a la manera de reglas y definen nuestras taxonomías. Nos parece más útil clasificar a los animales en función de si presentan espinazo que hacerlo en función de si dan buena o mala sombra. Atendemos, entre otras cosas, a sus condiciones de nacimiento y a ciertos rasgos de su fisonomía porque nos parece relevante. El encuentro con situaciones nuevas (y todavía más el desencuentro) nos lleva a reformular nuestras reglas, a refinar nuestro conocimiento. Términos que alguna vez fueron coextensivos dejan de serlo, y entonces surge la necesidad de establecer cuáles rasgos han de ser considerados “esenciales” en una cierta definición o categoría⁴. La narración ha cambiado; el punto crucial es que su naturaleza guía nuestros cursos de acción.

No cesamos de interpretar un mismo hecho (tal vez una palabra o la imagen de un sueño) porque suelen asaltarnos nuevas situaciones y experiencias. Llegan de improviso y sólo nos queda reconstruir una porción de memoria. Nuestra circunstancia cotidiana nos obliga a “recombinar”, y eventualmente a abandonar, numerosas creencias. Es por ello que la conducta de cuya interpretación nos ocupamos con mayor insistencia (si no agrado) es la nuestra. Según Richard Rorty,

“El impulso de pensar, de indagar, de profundizar en uno mismo como quien vuelve a urdir un tejido, no es asombro sino terror. Es (...) el ‘horror de descubrir que uno mismo no es más que una copia o réplica’.”⁵

⁴ Así, por ejemplo, una de nuestras definiciones más comunes afirma *grosso modo* que un ave es un ovíparo con pico, mientras que los mamíferos, en cambio, no suelen presentar ninguna de esas dos características... Es sabido el desconcierto que significó para los zoólogos del S. XIX el hallazgo de ornitorrincos. Cf., a este respecto (me refiero a clases y definiciones, no a bichos australianos), los célebres ensayos de W.V. Quine: “Two dogmas of empiricism”, en: *From a logical point of view*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1953 (versión castellana, *Desde un punto de vista lógico*, Barcelona: Ariel, 1962), y “Natural kinds”, en: *Ontological relativity and other essays*, New York: Columbia University Press, 1969.

⁵ Rorty, Richard, *Contingency, irony, and solidarity* (Cambridge, Mass.: Cambridge University Press, 1989), pág. 29 —traducción mía, como todas las que siguen. La expresión citada entre comillas pertenece a Harold Bloom: *The anxiety of influence* (Oxford University Press, 1973), pág. 80.

Descubrir que no se es quien se pensaba ser, como ocurre en el caso de Rachel, significa entonces poner en cuestión la realidad de nuestro “sentido individual de lo que es posible e importante”⁶. A la manifestación (y constante reformulación) de ese sentido apuntan todos nuestros actos. Luego, no es simplemente la pérdida del pasado, en tanto suma de lo que recordamos, aquello que nos aterroriza de la muerte. Esto equivaldría a suponer que un yo se define por acumulación y conteo (¿Tiene *más* identidad quien ha vivido más tiempo, quien más recuerda?) Nuestro pasado, como hemos visto, es el significado que se desliza en la comunidad de nuestros recuerdos. En palabras del mismo Rorty, el miedo a la muerte

“(...) no significa simplemente que uno tema que sus obras sean perdidas o ignoradas. Pues ese temor se mezcla con el temor de que, inclusive si son preservadas y tomadas en cuenta, nadie encontrará en ellas nada distintivo. Es posible que las palabras (...) ordenadas según nuestras indicaciones parezcan simples artículos de inventario, reacomodados en formas rutinarias. No se habrá estampado una marca propia en el lenguaje sino que, más bien, uno se habrá pasado la vida cargando con piezas prácticamente acuñadas. De modo que en verdad nunca se habrá tenido un yo. Las creaciones de alguien, así como su yo, solamente serán instancias de caracteres familiares, mejores o peores según sea el caso”⁷.

En atención a lo dicho no sólo es cierto que

“Quien pasa su vida tratando de formular una respuesta nueva a la pregunta de lo que es posible e importante teme la extinción de dicha respuesta”⁸.

De un modo más decisivo: teme perder la pregunta. Reparemos ahora en que la extinción material de una persona no es el único medio por el cual sus interrogantes se extinguen.

⁶ *ibid.*, pág. 23.

⁷ *ibid.*, pág. 23-24.

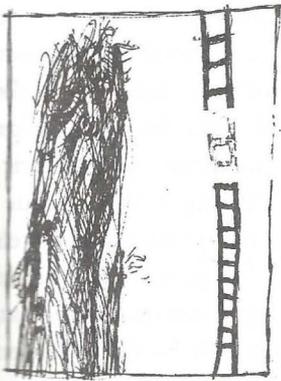
⁸ *ibid.*, pág. 23.

EL OLVIDO COMO INCAPACIDAD DE NARRAR

De pronto, cuando descubrió sus orígenes, Rachel se olvidó de narrar. Mejor dicho: sintió que ya no sabía cómo hacerlo. Su infancia era implantada, su carne era falsa. El descubrimiento ha tornado equívocas sus acciones; su carácter se ha desdibujado. Los otros replicantes, por su parte, siempre fueron conscientes de su condición de artificio, y aun así estuvieron en capacidad de elaborarse una historia. Rachel había sido capaz de hacerlo hasta antes de descubrir su condición. Ello prueba que contaba con criterios propios. Que sus recuerdos, aunque falsos, habían sido agrupados. No es la preservación ni la “veracidad” de los recuerdos aquello que nos define; se trata más bien de la manera en que conseguimos hilvanar esos recuerdos. Poco importan los recuerdos como tales; importa cómo ellos inciden en nuestra acción.

Pues bien, ¿qué relación guarda el olvido con el tema de la identidad?

Milan Kundera ha escrito en distintos lugares que básicamente es una cuestión ambigua. Querer el olvido tiene mucho de necesidad natural: todos conocemos el deseo de reescribir nuestra biografía, de alterar nuestro pasado, de borrar algún incidente o nombre propio. Sin embargo, quererlo también significa negar la identidad cuyo ejercicio nos define. Así, no es extraño que este deseo se traslade a la práctica de la dominación:

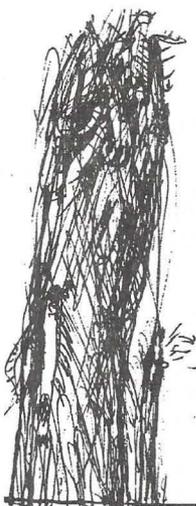


“(...) el olvido es también el gran problema de la política. Cuando un gran poder pretende privar a un pequeño país de su conciencia como nación, utiliza el método del olvido organizado”⁹.

No obstante hay otras formas de olvido un tanto más sutiles:

“El asesinato de Allende en Chile eclipsó rápidamente el recuerdo de la invasión de Bohemia por los rusos, la sangrienta masacre

⁹ Kundera, Milan *et al.*, *Literatura, socialismo y poder*, (Bogotá: Minotauro, s.f.), pág. 153 —tomado de “Los verdugos dan muerte, los poetas cantan”, entrevista con Philip Roth (publicada originalmente en: *Quimera* N° 28).



de Bangladesh hizo olvidar a Allende, el estruendo de la guerra del desierto de Sinaí ocultó el llanto de Bangladesh, la masacre de Camboya hizo olvidar al Sinaí, etcétera, etcétera, etcétera, hasta el más completo olvido de todo por todos.”¹⁰

Esto que Kundera describe es la fascinación por la actualidad que se ha formado en el mundo moderno. Por el acontecimiento destinado a ser olvidado rápidamente. Negarse a postular alguna continuidad significa negar la historia; transformarla en un montón de acontecimientos efímeros y a la vez distantes uno de otro. De modo que la individualidad en tanto historia se pierde de vista, se confunde en lo inmediato. Y con ella cualquier “sentido individual de lo que es posible e importante”.

Precisemos lo siguiente: la cuestión aquí no involucra la posibilidad de un completo despojamiento de historia, sino, más bien, la eventual imposición de una historia única —que nada más sea admitida *una* versión de las cosas. En principio, es imposible carecer de relato. Dudo que Kundera tema que los relatos acaben desapareciendo (por la “amenaza” de los *media* o por la masificación del mercado, digamos); Kundera teme que cada vez resulte más difícil, en las sociedades modernas, contar con nuevos y originales relatos.

Siempre hay algunas preguntas que desaparecen (acaso porque los sucesos que pretendían interrogar excedieron en algún momento su propia formulación, acaso porque los rumbos que abrían perdieron interés o importancia), y es natural que así ocurra. Hasta donde veo, el peligro al cual refiere Kundera no radica en olvidar algún momento o circunstancia específicos; el peligro radica en volverse absolutamente incapaz de narrar, de producir y aventurar metáforas. Ello concierne más a la supervivencia que a manías de anticuario. Ciertamente nadie puede prescindir del relato; pese a ello, puede hablarse de relatos “mínimos” que únicamente conciernen al lugar común y a la supervivencia inmediata. Relatos mayores, inéditos, son aquellos que nos hablan de metá-

¹⁰ Kundera, Milan, *El libro de la risa y el olvido* (Barcelona: Seix Barral, 1982), pág. 16.

foras e inventos. Siempre hemos vivido de metáforas¹¹. Ellas están a la raíz del quehacer científico y de la innovación tecnológica. Alguna vez se imaginó que los fenómenos del universo se ajustaban con certeza a un mecanismo de reloj, mientras que ahora su imagen, en mecánica cuántica por ejemplo, se aviene mejor a un caos razonable. Otro tanto ha ocurrido en política y economía con la metáfora del cuerpo, del organismo independiente que para vivir se basta a sí mismo.

Insistiré, sin embargo, en que los relatos también suelen aniquilar relatos.

LA NARRACIÓN Y SUS PARADOJAS

A diferencia de Rachel, Roy siempre ha sabido la inminencia de su muerte tanto como su condición de réplica, y toda la voluntad que despliega en sus actos es producto de su certeza. Rachel simplemente no sabe. Empezar una causa cualquiera, sea personal o colectiva, establece como requisito tener las cosas claras. Un relato organizado, cuando menos. (Claro está que la calidad de un relato no asegura, por sí sola, la continuidad material del mismo —es decir, la realización de sus propósitos.)

¹¹ Piénsese por ejemplo en la metáfora concerniente a la planitud del mundo. Piénsese en cuánto pudo haber incidido en el imaginario popular de la Europa del Antiguo Régimen. En cómo llegó a ramificarse. Bien podemos sospechar que, a medida que los grandes descubrimientos se esparcían y los territorios se unificaban en forma de Estados, el hombre europeo comenzó a sentir que la experiencia del mundo se iba confinando en espacios de mayor asfixia. (Ha dejado de ser plano: debemos reconocer que siempre caminamos en círculo.) Y tal hecho podría ser rastreado en la historia de la novela. Según Kundera, antes del S. XIX las novelas solían ser viajes cuyos protagonistas encaraban horizontes vastos e inexplorados —como en las obras de Cervantes y Diderot. Poco tiempo después llegaron la introspección y el desencanto. De pronto la búsqueda era proyectada al recuerdo —al tiempo perdido de Proust. Empezaron a multiplicarse castillos y tribunales, así como otras instituciones quizá no tan corpóreas pero igualmente incomprensibles. El hombre se tuvo que replegar en callados monólogos. Así, cuando menos para los habitantes de la novela, acabó generalizándose la impresión de que no hay más por conocer —inclusive con permiso. Quién sabe. Es posible que la sensación de aventura (que fuera el tema fundacional de la novela) se haya ido cuando el mundo dejó de ser plano. Al menos en sentido metafórico. Cf. Kundera, Milan, *El arte de la novela*, Barcelona: Tusquets, 1987 —en especial la primera parte.



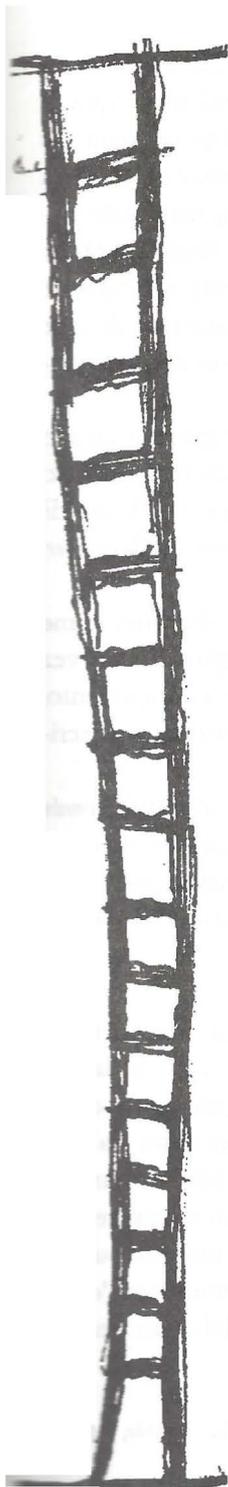
Ahora bien, Roy es tan consciente de sus objetivos que no duda en matar a quien se le cruza. Basta con saber que lo están estorbando. Dado que sus convicciones son plenas, dado que el relato en definitiva *ya* existe, cualquier consideración ulterior es una pérdida de tiempo.

Todos conocemos circunstancias similares. Particularmente cuando se trata de grupos organizados. En este sentido, conservadores, revolucionarios y héroes románticos dan lo mismo. Todo encaja tan bien que no hay lugar para más: la perseverancia en el acto de narrar queda estigmatizada como la pretensión de alterar “lo definitivo”. Es hereje —o revisionista o indigna. Cuando esto ocurre, uno comienza a olvidar lo que aún ignora. El olvido se instala como un hábito que consiste en desatender cualquier perspectiva distinta.

Aunque no *todas* las veces resulte posible evitarlo.

Ciertamente, ver y perder de vista son actos simultáneos. Como afirmaba Borges, distinguir algo significa omitir lo no interesante. Así también ocurre con las definiciones que seguimos: una vez trazadas consienten y excluyen al mismo tiempo. Pensemos en el antagonista de Roy, por ejemplo. En efecto, Deckard sabe que es policía pero ¿es también un asesino? Todo depende de su *disposición lingüística*, de lo que tome en cuenta como “ser humano”. Uno espera, en atención al uso establecido, llamar “persona” a quien nace por concepción, no por diseño. En su sociedad (como en la nuestra) la creación de vida humana no está asociada únicamente con la generación de cuerpos que comparten cierta estructura bioquímica, sino también con el proceso de fecundación, con el orgasmo y la maternidad, con la familia y el bautismo... En realidad decir una palabra equivale siempre a decir muchas. Toda vez que hablamos, por más breve que sea nuestro discurso, mostramos una parcela inscrita en el universo de nuestras concepciones.

Entre los distintos rasgos que componen una definición, nuestro uso tiende a favorecer algunos y a rebajar otros. (Y de hecho los rasgos afines se ramifican constituyendo familias, las que a su vez se avienen o distancian). Ello depende en buena cuenta de nuestra historia individual, de las condiciones en que hemos aprendido a usar las palabras. Huelga decir que el aprendizaje es continuo, pero no en todos los casos se reproducen las mismas condiciones. Así, detalles que son de vital importancia para un cien-



tífico resultan mínimos para el lego. En otras palabras: características que para algunos cuentan bien pueden ser insignificantes para otros. Ahora bien, si prestamos atención a esta idea, en cuanto concierne a casos concretos, la supuesta arbitrariedad de ciertas prácticas o concepciones deja de ser llanamente “irracional”. Más bien se torna coherente. Piénsese en las distintas polémicas surgidas en torno a la admisión de extranjeros, negros y gentiles como miembros del género humano. Suele costarnos imaginar que en algún momento y lugar haya sido posible esgrimir argumentos en favor de la exclusión (cuando no del exterminio): es más, la discusión misma puede parecernos ridícula en tanto entendemos, casi instintivamente, que su respuesta es trivial. No obstante, se dio el caso (prefiero hablar en pasado) de que ciertos grupos humanos privilegiaban la procedencia, el color o el credo para su demarcación como conjunto, vale decir, para establecer la pertenencia al “nosotros” y a sus prerrogativas. Eso que llamé “disposición lingüística” no es poca cosa. Eventualmente, en virtud del significado que algún uso en particular reserve a los términos, uno puede reclamarse demócrata y a la vez propugnar determinadas formas de discriminación *sin ser contradictorio*. Uno puede matar sin ser propiamente un asesino.

En tal medida, no es simple retórica decir que nuestras acciones son lo que podemos contar acerca de ellas. Que el espacio de nuestras acciones depende de nuestro relato. Recurramos aquí a la ficción. Roy es prácticamente un asesino en serie, pero ¿acaso debe reconocerle valor a la existencia de esos seres inferiores a él? Después de todo, eliminar a quienes lo estorban supone defender su propia vida —está amenazado por sus perseguidores, también por el tiempo que le falta: no se puede permitir cabos sueltos. Desde esa perspectiva sus actos podrían estar justificados por algo así como un “estado de necesidad”. Ahora bien, ¿estaríamos dispuestos a calificar sus acciones como “justas”?

Como vemos, llegado este punto, la cuestión del relato y la identidad trae consigo serias consideraciones públicas. ¿Qué debe ser considerado admisible y qué no? Que cualquier acción es justificable, nada tiene de extraño: todo curso de acción es susceptible de ser puesto en acuerdo con determinado punto de vista —*a posteriori* cuando menos. Aunque por otra parte intuimos que no todo lo justificable está de suyo justificado. En atención a estos

casos, el lenguaje moral reserva el término “razón” a la explicación de las causas auténticas que motivaron un acto, mientras que el término “racionalización” es preferido (como estigma) para las reconstrucciones de carácter tendencioso. No obstante, la línea que separa a ambos términos es difusa. En efecto, no puede hablarse de argumentos provistos de alguna estructura lógica de razón (que por consiguiente serían “válidos”), esencialmente distintos de los “racionalizados”. Por lo demás está la constatación de que buenas razones pueden convertirse en pésimas excusas con el transcurso del tiempo. Y a la inversa.

¿Cuál es el límite, entonces? Diremos que el supuesto estado de necesidad que postulamos en el caso de Roy ¿es una razón o una excusa? ¿Y qué con respecto a las cavilaciones de Deckard? ¿Busca un motivo que justifique sus funciones como *blade runner*, o nada más quiere un consuelo?

Debemos reconocer que no hay una respuesta *definitiva*. Y me parece que debemos abandonar la idea de que algún día, tal vez mediante el recurso a alguna forma esclarecida de conocimiento, arribaremos a esa respuesta. Sobre este punto Richard Rorty escribe:

*“(…) la vida social exige que tanto la ley como el sentido común distingan entre causas de acciones (o inacciones) que son excusas y causas que no lo son. Ninguna teología, filosofía o ciencia puede hacer mucho en cuanto a perfeccionar o cimentar esta distinción, pero la prudencia social sí puede”.*¹²

Contra lo que podría suponerse, en esto no hay mayor ingenuidad ni decepción. Imaginemos que alguien ha creído hallar un argumento convincente, digamos “demostrable”, en favor de la “humanidad” de los replicantes. “Son humanos porque hablan, piensan y sienten”, nos dice. Otro aduce: “No hablan: emiten voces. No piensan: imitan el pensamiento. No sienten: carecen de alma —ningún dios los ha creado”. Nótese ahora que los puntos de vista anteriores remiten a observaciones supuestamente “objetivas”, a descripciones de hecho que, como tales, deberían perma-

¹² Rorty, Richard, “Untruth and consequences”, en *The New Republic*, July 31, 1995, pág. 35.

necer intocadas por cualquier valoración “subjetiva”. Pues bien, hace falta decir que no existe ningún juicio u observación *neutral* (i.e. pasible de reconocimiento unánime) que proporcione el fundamento de nuestras demás creencias. Dicho de otra manera: ninguna argumentación mediada por constataciones de cualquier orden (sean éstas científicas, teológicas o lo que se prefiera) está en capacidad de brindar razones incontestables, definitivas, pues siempre cabe la *posibilidad* de hallar una disposición lingüística divergente, es decir, una forma de comprensión coherente fundada en un uso lingüístico radicalmente distinto.

Reparemos ahora en que la totalidad de los conceptos que una comunidad maneja es indesligable de su funcionamiento, de las prácticas que ha ido incorporando para hacer posible su supervivencia —y no sólo es indesligable de dicho marco: únicamente resulta inteligible dentro de sus parámetros. Frente a la comprobación trivial de que en efecto “nos comunicamos” (vale decir que podemos expresar nuestros propósitos y ser comprendidos y obtener resultados), tenemos la sensación de que nuestros pensamientos deben concordar habitualmente, y que deben ser ciertos en su mayoría. Por consiguiente, suponemos, debe existir algo así como un espacio compartido.

Este reconocimiento nos devuelve entonces al sentido común.

Claro está que el sentido común no es conocimiento de una vez por todas. Evolucionan. Nos dicta certezas y dudas razonables, pero la calidad de “lo razonable” está sujeta al cambio y la historia. Tampoco es uniforme; inclusive suele ser contradictorio *en ciertos casos*. En nuestro entorno cotidiano hay quienes suponen que la teología, la filosofía o la ciencia sí están en aptitud de esclarecer el valor moral de nuestras acciones. Otros, en cambio, consideran que nos basta la certidumbre que el trato de todos los días proporciona. Sea como fuere, lo cierto es que el sentido común es el espacio donde todos convergemos. Es nuestro lugar común —*pero no es el único*.

Podremos mostrar nuestra disconformidad con algún asunto en particular, podremos sospechar que no nos estamos entendiendo porque diferimos en el empleo de una misma palabra, podremos ensayar usos inéditos para nuestras palabras e imágenes, pero todo ello es posible únicamente bajo la condición de pertenecer a

un determinado conjunto de creencias y códigos. Y este sistema responde a determinadas necesidades que establecen sus límites. Así, en el mundo de Deckard la tecnología parece haber expandido el concepto de “humanidad”. La irrupción de esta circunstancia nueva ha afectado definiciones básicas que de pronto no son suficientes —un caso de anomalía denominado «replicante». Parece necesario reformular ciertos conceptos, y en consecuencia la valoración de otras tantas acciones. No obstante, dicha reformulación sólo podrá producirse al interior de un marco ya establecido: la necesidad misma de reformulación adquiere sentido (*y es percibida como tal*) en los términos que ese marco plantea.

Hilary Putnam lo pone de esta manera:

*“Solamente podemos tener la esperanza de producir una concepción más racional de la racionalidad o una concepción mejor de la moralidad si operamos dentro de nuestra tradición (...); pero ello de ningún modo significa que en nuestras concepciones actuales todo esté bien y todo sea razonable”*¹³.

Es por este motivo que el propósito de borrar el pasado, como suelen querer las vanguardias, como ha descrito Kundera que suelen querer las vanguardias, sólo sirve para redactar manifiestos de ocasión —o, dramáticamente, para alimentar delusiones del poder. Mientras que preservar por completo el pasado (digamos la configuración de algún canon o doctrina), bajo el supuesto de que la narración ha concluido, genera la obstinación de desdeñar la metáfora. El olvido que consiste en desconocer los límites (y la contingencia) de cualquier relato.

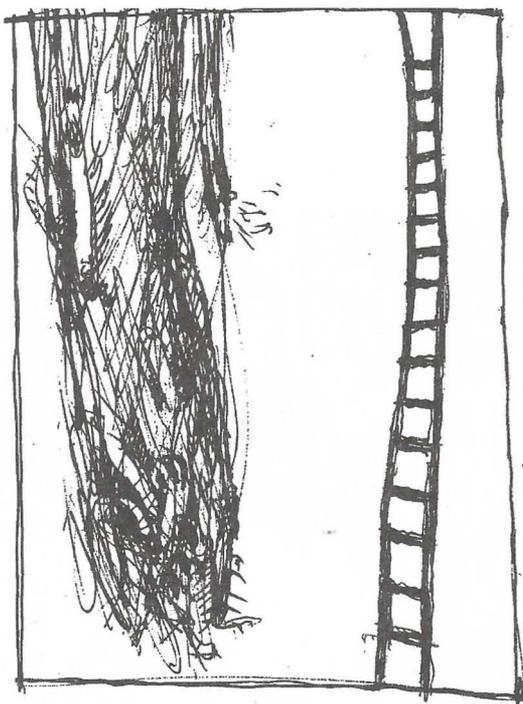
Quisiera concluir aquí con un pasaje del film. Bajo el goce celeste de la lluvia, Roy, quien ha combatido naves con fuego en el espacio y ha visto el nacimiento de constelaciones y ha experimentado la ingravidez y el silencio, agoniza con estas palabras finales: *All those moments will be lost in time like tears in rain.*

—Todos esos momentos se perderán en el tiempo como lágrimas en la lluvia.

¹³ Putnam, Hilary, *Razón, verdad e historia* (Madrid: Tecnos, 1988 [Cambridge University Press, 1981]), pág. 213 —subrayado mío.

Entonces sonrío.

La lluvia es agua continua que cae del cielo. El llanto es una cadena de lágrimas. Ambos casos tienen, para nosotros, un sentido propio —así, sabemos que una simple colección de gotas no es lluvia ni llanto. Sin este rasgo distintivo nunca podríamos reconocerlos como variantes del agua. Sin narración, toda identidad o conocimiento se desvanece en una dispersión de momentos.





UNMSM-CEDOC

“REPRESENTACIÓN ORAL EN LAS CALLES DE LIMA”¹ UN DISCURSO SOBRE OTROS DISCURSOS

Los instrumentos conceptuales para el estudio de los discursos son uno de los aportes más importantes de la lingüística a las demás ciencias humanas. Cuando queremos saber qué piensa una persona, una cultura o una época, recurrimos en primer término a sus discursos, si los hay, para organizar nuestros otros hallazgos según lo que ellos digan. Y es que en la medida en que los conceptos, las ideas de un sujeto, son los significados que él atribuye a las palabras, conocer la estructuración de un texto, profundizar en la formación de su sentido, es acceder a una visión del mundo que rige cualquier otro indicio.

La lingüística misma puede ser considerada, al revés que en Saussure, como el estudio del discurso y todos los elementos que el hablante maneja para construirlo, donde la lengua es la sistematización de una parte de esos elementos. El lenguaje, para quien lo estudia, no existe más que como actividad de producción de textos o conocimiento que se manifiesta en tal actividad, pero eso es mucho más que la lengua. Cada palabra o uso lingüístico está teñido de valoraciones sociales inmensamente variables, de sentidos que se yuxtaponen y juegan a entrar en acción en cada acto comunicativo. Y cada acto comunicativo cambia en algo la posición de las piezas en el juego. En estrecha relación con su sistema de valores, su ideología, cada hablante maneja, consciente o inconscientemente, técnicas e instrumentos que le permiten presentar sus ideas de maneras diferentes matizando (o distorsionando) su conocimiento del mundo. Son

esos instrumentos los que pone de relieve, desde su estudio del lenguaje de Sendero Luminoso², el trabajo de Juan Biondi y Eduardo Zapata, uno de los pocos en nuestro medio que explora la compleja relación entre estructura del discurso y tejido social.

Representación oral en las calles de Lima continúa con esta línea de reflexión analizando algunos discursos de las plazas de Lima, espacios de encuentro en torno a la palabra hablada. Una introducción teórica inscribe al análisis en la reflexión estructuralista de Jakobson y el Círculo Lingüístico de Praga, en la estilística idealista de Spitzer y Vossler y, por otro lado, en el pensamiento sobre comunicación y modernidad de Toffler o McLuhan. Para Biondi y Zapata, el discurso oral configura sus propias pautas de interpretación y, consecuentemente, sus propias propuestas de articulación social, marginales respecto del discurso escrito oficial. Con el fin de descubrir tales pautas y propuestas en casos particulares, se analizan los discursos de tres oradores de las calles limeñas, tres “comerciantes de la palabra”: el poeta de la calle, el padre de los niños genios y el cómico ambulante.

El estudio de Biondi y Zapata hace explícitas algunas asociaciones y relaciones semánticas sistemáticas en los diferentes discursos que estudia. Tales relaciones manifiestan relaciones sociales, representan la percepción de la estructuración social de sus autores, quienes no se proponen a sí mismos como analistas objetivos de la sociedad, fuera de ella, sino como miembros de ella emitiendo mensajes para otros miembros, su público. Un claro ejemplo es la caracterización del animador Augusto Ferrando que hace el poeta de la calle. Al describirlo, el orador se detiene en la ropa (“pantalón pierre cardin/camisa van heusen/zapatos bostonian/anteojos ray ban” pág. 52) y en la vinculación a los grupos de poder (“producciones panamericana/ la crc y el señor genaro delgado parker” pág. 130). Para

¹ Juan Biondi y Eduardo Zapata, Lima: Universidad de Lima, 1994.

² Lima: CONCYTEC, 1989.

los analistas, en este caso “el animador termina adscribiéndose al mundo de lo blanco en cuanto este mundo se asocia al poder” (pág. 25), en gran medida porque esas características lo diferencian de los participantes del acto comunicativo (el poeta y su público). Sin embargo, dicen en la misma página, “es evidente que Ferrando no puede ser racialmente definido como blanco”. La realidad “evidente” es que no es blanco, pero el discurso lo representa como si lo fuera según criterios más vinculados al poder que a la raza, criterios implícitos en el texto.

Ahora bien, si nos detenemos por un momento en las afirmaciones anteriores, notaremos dos sentidos diferentes de la palabra “blanco”. El del discurso del poeta, donde los analistas reconocen una vinculación entre raza y poder, y el que usan los propios analistas para consignar la realidad, independientemente de las connotaciones de posición social atribuidas al color. Pero ¿No consigna la realidad el poeta de la calle también? ¿Al hablar de dos puntos de vista, el de los autores y el del objeto de estudio, no relativizamos el discurso científico? Para plantear estas preguntas con más precisión es importante considerar la perspectiva en la que se plantea un discurso, aunque sea científico, que nos habla de otro, aunque sea marginal: *Cuando un discurso compara a otro discurso con la “realidad”, esa realidad está hecha de palabras*. Un discurso sobre otro discurso no se plantea como la relación entre un discurso y la realidad sino como un espacio de encuentro entre ambos discursos (en este

caso, entre la palabra escrita y la palabra oral) hecho posible en uno de ellos. El lado con el que se identifica el receptor es el que crea al “otro”.

Paradójicamente, al hacer un libro sobre la oralidad, la palabra hablada ha dejado de serlo, su esencia se agota al tratar de fijarla. Es posible, sin embargo, atribuir a eso justamente la riqueza del libro. No asistimos en él al estudio de una versión de la realidad, sino al contraste entre dos versiones, una tratando de explicar a la otra y a la vez cobrando sentido de su diferencia con ella. La marginalidad de lo oral se convierte entonces en oposición, la oposición define los límites de cada texto y al hacerlo «crea» los textos como entidades diferenciadas. Al atribuir sentido a un discurso, el metadiscurso lo recrea, le da una nueva forma, y el logro del libro radica justamente en la apertura de ese espacio de encuentro entre palabra oral y escrita. En *Representación oral en las calles de Lima*, quien habla no es el poeta de la calle, marginal, sino los participantes velados por la escritura: los autores Zapata y Biondi, profesores universitarios, científicos, del otro lado del margen. Más allá de los espacios así delimitados, el lector asiste a su configuración. El juego ha vuelto a empezar.

Santiago Roncagliolo

“SYNTHINAR: SEMINARIO DE TEORÍA SINTÁCTICA”

NAVEGANDO COMO LINGÜISTAS

Internet ha hecho posible, hoy en día, que información de todo tipo se encuentre al alcance de todos. Para nuestro beneplácito, mucho de lo que puede encontrarse es ofrecido por importantes instituciones educativas.

El objetivo que perseguimos es incentivar la búsqueda de esta útil información, sobre todo aquella vinculada con las ciencias del lenguaje, y, para lograrlo, comentaremos una pequeña muestra de lo que puede hallarse.

WWW Linguistics Resources es el nombre de una página web elaborada por el Summer Institute of Linguistics, la cual ha sido premiada por la completa y bien organizada información que recoge en el campo de la lingüística. La distinción ha sido otorgada por el McKinley Internet Directory, una importante guía de información para quienes se aventuran en Internet. Estas son algunas de las razones que justifican este reconocimiento.

- a. A través de esta página tenemos acceso a la información brindada por los departamentos de lingüística de instituciones educativas tanto norteamericanas como europeas. Así, están a nuestra disposición, entre múltiples posibilidades, las descripciones y los sílabos de los cursos ofrecidos por estas instituciones.
- b. Esta página facilita nuestras investigaciones bibliográficas pues nos pone en contacto con librerías y bibliotecas especializadas.
- c. Su información está organizada según las distintas subdisciplinas de la lingüística, disposición que hace mucho más ordenada nuestra búsqueda.

Entre lo que se ofrece en el ámbito de la sintaxis, hallamos las lecciones correspondientes a un seminario llamado *Synthinar*, nombre construido a partir de su título inglés *Syntactic Theory*

Seminar. El autor de las lecciones es Steven Schäufole, colaborador del Departamento de Lingüística de la Universidad de Illinois, quien se concentra en el quehacer de la Gramática Generativa (aunque no se ocupa sólo de ella), liderada por Noam Chomsky y sus colaboradores en el Massachusetts Institute of Technology. Bajo esta perspectiva, y con vocación didáctica, Schäufole nos presenta las actuales discusiones de la teoría de la sintaxis, pero no por ello deja de lado los orígenes de las mismas.

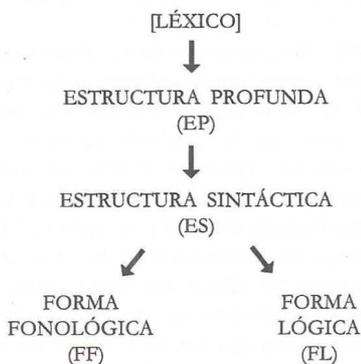
El seminario consta de veinticuatro lecciones y fue puesto a disposición de los usuarios de Internet en agosto del año pasado. Las lecciones están dirigidas a un público que ya tiene nociones básicas de sintaxis, mas eso no impide la explicación de términos técnicos cuando se cree necesario. La exposición teórica suele ir acompañada de ejemplos concretos así como de una constante referencia a bibliografía clásica y reciente.

Tras discutir cuestiones metodológicas, Schäufole revisa los presupuestos de la llamada *Teoría Estándar*, nombre con el que se conoce al marco teórico que fue presentado por Chomsky en 1965 en sus *Aspectos de la teoría de la sintaxis*. Esta revisión se realiza a la luz de la *Teoría Estándar Extendida Revisada*, cuya sigla en inglés es REST, que agrupa las aproximaciones teóricas de los años ochenta. Schäufole no clasifica estas últimas aproximaciones bajo el conocido nombre de *Teoría de gobierno y ligamiento* porque considera que este nombre hace referencia a sólo dos, y no las más importantes, de las «subteorías» que surgieron en aquella década.

En la propuesta de la Teoría Estándar, el proceso de derivación de un enunciado, entendiendo derivación como la aplicación de una o más reglas a una representación abstracta, podría ser considerado como una secuencia lineal de cierto número de niveles, cada uno de los cuales se diferencia de su antecesor por la aplicación ordenada de una regla transformacional (RT). La RT es una operación formal que convierte la representación de una Estructura Profunda en la representación de una Estructura Superficial. Una consecuencia de esta concepción es especialmente estudiada por Schäufole, y es la que se refiere a la especificidad de las reglas transformacionales

para cada lengua. Esta consecuencia es cuestionada por la REST, ya que esta última concentra sus esfuerzos en los principios y restricciones de la Gramática Universal, es decir, en aquello que es constante en las lenguas. Como resultado, se llega a la conclusión de que la teoría puede operar con una única transformación que se conoce con el nombre de *Mueve alfa*, es decir, mueve cualquier constituyente hacia cualquier lugar evitando violar en el proceso alguna de las restricciones que provienen de los módulos de la gramática. Sobre estos mismos explicaremos más adelante.

El modelo de *Aspectos*, que nos presenta una secuencia lineal de niveles en la derivación, es reemplazado en la REST por uno en el cual interactúan cuatro niveles de representación dispuestos en lo que se ha llamado el *modelo T* (representado comúnmente como una Y invertida):



La *forma lógica* (FL), aquella que relaciona la sintaxis con los sistemas semánticos, parece ser la más discutida ya que enfoques teóricos no siempre reconciliables quieren dar cuenta de su estructura; sin embargo, cualquiera sea la aproximación, hay dos preguntas ineludibles: la primera ¿es la estructura de la FL universal?, y la segunda, aunque parezca elemental es la siempre problemática, ¿qué se entiende por significado? Con ese par de preguntas tenemos debate para mucho tiempo.

A continuación se nos presenta una amplia exposición sobre las "subteorías" que se agrupan en la REST. Éstas son también entendidas como módulos de la gramática, es decir, forman parte del conocimiento interiorizado que el hablante/

oyente tiene de su lengua. Estos módulos son sistemas semi-autónomos que interactúan para obtener la gramaticalidad de un enunciado y cuyos principios no deben violarse en el proceso. Los módulos pueden operar sobre uno o varios de los niveles de representación. Destacamos cinco de los mismos:

Teoría de la x-barra: Establece las condiciones de buena formación de la estructura de la frase. Actúa sobre el nivel de la EP.

Teoría temática: Asigna roles temáticos (agente, paciente, instrumento, etc.) a los constituyentes sintácticos del enunciado. Actúa sobre la EP.

Teoría de gobierno: Define las relaciones formales entre los constituyentes en una representación de la estructura de la frase. Actúa sobre la ES.

Teoría del caso: Define cuando una frase nominal se encuentra o no en una posición legítima en una estructura de constituyentes. Actúa sobre la ES.

Teoría de ligamiento: Regula las dependencias referenciales entre los constituyentes sintácticos, estableciendo las condiciones bajo las cuales dos elementos puede ser o no ser coreferentes. Actúa sobre la ES y la FL.

Una constante en las lecciones es la preocupación de Schäufele por contrastar distintos puntos de vista. Sus cuatro lecciones sobre la teoría de la x-barra constituyen un buen ejemplo ya que en ella se discute las posiciones, no siempre coincidentes, de Chomsky, Jackendoff, Speas, Abney, Travis, Pollock, Keyne y el propio Schäufele.

Merece destacarse también que el autor recoge, en tres de sus lecciones, recientes aproximaciones teóricas, entre las cuales resaltamos la *Teoría Minimista* (Chomsky et al. 1995) y la *Teoría Optimalista* (Prince y Smolensky 1993). En la primera destaca la pérdida de distinción entre EP y ES en favor de un enriquecimiento de las propiedades del Léxico. Schäufele, después de la explicación de la teoría del caso según el cuerpo de conceptos de la REST, nos ofrece una lección dedicada al caso en la teoría minimista. En lo que respecta a la segunda teoría, el autor reúne recientes adaptaciones de los postulados de la teoría optimalista (propuesta nacida en la fonología) a la sintaxis, básicamente a partir de los

trabajos de Grimshaw (1993) y Geraldine Legendre (1993).

El trabajo de Schäufele introduce en la lección veinticuatro una línea de trabajo distinta de la generativa. Ésta es la *Gramática Relacional*, propuesta que recoge en su enfoque nociones de gramática tradicional como “sujeto” y “objeto”, las mismas que no participan de forma importante en el quehacer generativo. El autor nos promete dos próximas lecciones al respecto.

Esto es una pequeña muestra de lo que nos es ofrecido, lo cual nos lleva a concluir que, en lo que se refiere a nuestro campo de estudio

(sea cual fuere, aunque en este caso se trata específicamente del lingüístico), Internet se convierte gradualmente en una importante fuente de información, y sobre todo, de la información más actualizada.

José Riqueros Morante

La dirección electrónica de *WWW Linguistics Resources* es la siguiente:

<http://www.sil.org/linguistics/linguistics.html.humanas>.



UNMSM-CEDOC

LOS INCONQUISTABLES HOMBRES-MONO DE CHACHAPOYAS

La Leyenda de los Hombres-Mono es tan antigua como el encuentro entre Europa y América. Del Busto¹ rastrea sus orígenes en el Mar del Norte, en una crónica de Cristóbal Colón:

"Uno de los hechos más originales del Cuarto Viaje del Almirante fue el hallazgo, por parte de un ballestero, de un ser 'que se parece a un gato paul, salvo que es mucho más grande, y el rostro de hombre'..."

Pero no se muestra muy convencido:

"La noticia resulta interesante porque conociendo nosotros que los españoles (sabe Dios por qué secreta razón) a los simios los nombraban gatos, estaríamos aquí frente al caso del presunto Hombre-Mono de estas Indias del Mar Océano".²

En efecto, ¿bajo qué criterios podrían haber distinguido los conquistadores a un ser humano de un animal? La concepción de "hombre" dependía de parámetros espiritualistas: un hombre es aquél que tenía alma. Todo lo demás es un animal, si se parece al hombre, un simio o un mono. La condición humana dependía estrechamente de la posibilidad de ser evangelizado, de la consciencia de Dios. Sin embargo, la más fuerte de las evidencias empíricas, la apariencia física, desmentía la inhumanidad de especímenes como los hombres-mono. Versiones similares de estos seres volvieron a ser localizadas en algunas islas tropicales y en la Amazonía. Pedro Ordóñez de Cevallos, clérigo de Jaén, trató de llevar a España a

uno de ellos, una hembra. Desafortunadamente, el cacique dueño del espécimen la dejó escapar. El incidente ocurrió en Quito. El mismo Ordóñez³ la describe de este modo:

"...un monstruo, que era una india, que me quedé fuera de mí de ver tal cosa, porque era de la manera siguiente:... muy alta... muy gorda; los pies anchos y largos, las piernas también muy gordas y muy estevadas, con un vello grandísimo cosa jamás vista en india... tenía detrás una cola de carne de seis dedos y muchos cabellos, y eran tantos que dos manos de las mayores que allí estábamos no los podíamos coger..."

También Pedro de Cieza de León, un poco más al Oeste, cerca de la Amazonía, certifica contactos visuales con los Hombres-Mono, desde ambos lados del espectro cultural:

"... y nos contó un español que allí se halló cómo por sus ojos había visto en la montaña uno destos monstruos muerto del talle y manera dicha. Y Juan de Váragas, vecino de la ciudad de La Paz, me dijo y afirmó que en Guanuco le decían los indios que oían aullidos destos diablos o monas".⁴

Su descripción del monstruo es muy similar y agrega un detalle (fundamental para los propósitos de esta reseña) sobre los habitantes de las tierras del Antisuyo:

"En las más de las cuales dicen también (que yo no las he visto) que hay unas monas muy grandes que andan por los árboles, con las cuales, por tentación del demonio (que siempre busca cómo y por dónde los hombres cometeran mayores pecados y más graves), éstos usan con ellas como mujeres y afirman que algunas parían monstruos que tenían las cabezas y miembros deshonrados como hombres y las manos y pies como mona; son, según dicen, de pe-

¹ Del Busto, José A. *Historia Marítima del Perú*. Lima, Instituto de Estudios Histórico-Marítimos del Perú, 1975.- tomo III, volumen 1, pág. 62.

² ibidem.

³ Ordóñez de Cevallos, Pedro. *Viaje del Mundo*. Buenos Aires: Compañía General Fabril Financiera, 1947.-Lib.II, cap.XXXV, p.277.

⁴ Cieza de León, Pedro. *Crónica del Perú*. Lima, Fondo Editorial de la PUC, 1986. Cap. XCV, pág. 265.

*queños cuerpos y de talle monstruoso, y vellosos... Dicen más: que no tienen habla, sino un gemido o aullido temeroso..."*⁵

Es este detalle, el de la falta de lenguaje de los monstruos, el que sugiere que el texto apócrifo del que damos noticia es testimonio del mismo grupo étnico que menciona Cieza. También la ubicación geográfica coincide. El autor, en este caso, afirma haberlos visto y convivido con ellos.

El texto, fragmento de una carta, fue encontrado inserto en el legajo XLVI del recientemente abierto Archivo Arzobispal del Patronato Eclesiástico, sección Chachapoyas. La escritura corresponde a finales del siglo XVI o principios del XVII, un momento político en el que el pesimismo que coronó el Concilio Limense ponía en duda la posibilidad misma de una evangelización efectiva, a menos que fuera posible doctrinar a los indios en sus propias y disímiles lenguas⁶. Se trataba, pues, de un cuestionamiento grave a la legitimidad de una colonización. El texto reproduce, a pesar de la frialdad del estilo de informe técnico, la tensión y el desconcierto de haber encontrado una prueba de la imposibilidad de enseñar el lenguaje, condición imprescindible para quien verdaderamente pretende dominar a una nación extranjera. Faltan varias partes, entre ellas las especificaciones sobre remitente y destinatario, que parecen haber sido deliberadamente separadas. Sin embargo, es posible que haya sido dirigido a Santo Toribio, por entonces Toribio Alfonso de Mogrovejo, Arzobispo de Lima y organizador de los concilios. Reproducimos a continuación lo que hemos podido rescatar e interpretar. Por razones de fidelidad histórica, respetamos la ortografía del original:

⁵ *Ibidem*.

⁶ Alatorre, Antonio. *El apogeo del Castellano*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996. pág. 35-44. El estado de ánimo que caracterizó a los Concilios se puede constatar en la edición de sus documentos que publicó el padre Rubén Vargas Ugarte en Lima en 1952.

"...Estará este pueblo de la ciudad de Chachapoyas como sesenta leguas de aspero camino hacia el levante. No tiene nombre en nuestra lengua y no ay lengua otra ninguna en que nonbrarle. Los naturales no obedescen ni rrespetan Señor ninguno ni adoran ydolos. No tienen tampoco bestidos. Si algun Cacique o Señor ay, no se aventaja en el tratamiento de su persona. Su ordinaria comida es algunos ratones que cazan en el campo y algunas yerbas y legumbres de poca sustancia. Todos en general beven un brevaje en lugar de vino con que se embriagan, que sacan de un arbol que es como el metl o maguey que ay en Mexico. Evacuan sus cuerpos desde los árboles, pues sus costumbres son muy malas y abominables.

Ya esta declarado que los indios destas tierras no tienen lengua, y es así que no hablan ni entienden un punto de quanto se les dice; mas bien tienen todo por bulra, riense de lo que les españoles mandan o piden aunque sean amenazados, no entienden los sacramentos ni el Requerimiento y emiten un gemido que no tiene significacion para los hombres.

Yo mismo, en conformidad de los reales Rescriptos los he querido doctrinar en español y he trabido un indio ladino que, aunque siendo destas tierras, no ha entendido su lenguaje porque no lo ay.

Siendo así que no sabemos si son hombres no se les puede predicar cosas de nuestra Sancta Fe, que sería como predicar a los monos o a los diablos, quienes por no tener lenguaje no entienden discreciones ni discernen verdad de falsedad y por aquesto no tienen alma ni salvacion ni pueden ser utiles..."

El estilo de escritura revela la autoría de un misionero con un nivel de instrucción más elevado que el común⁷. Es obvio que

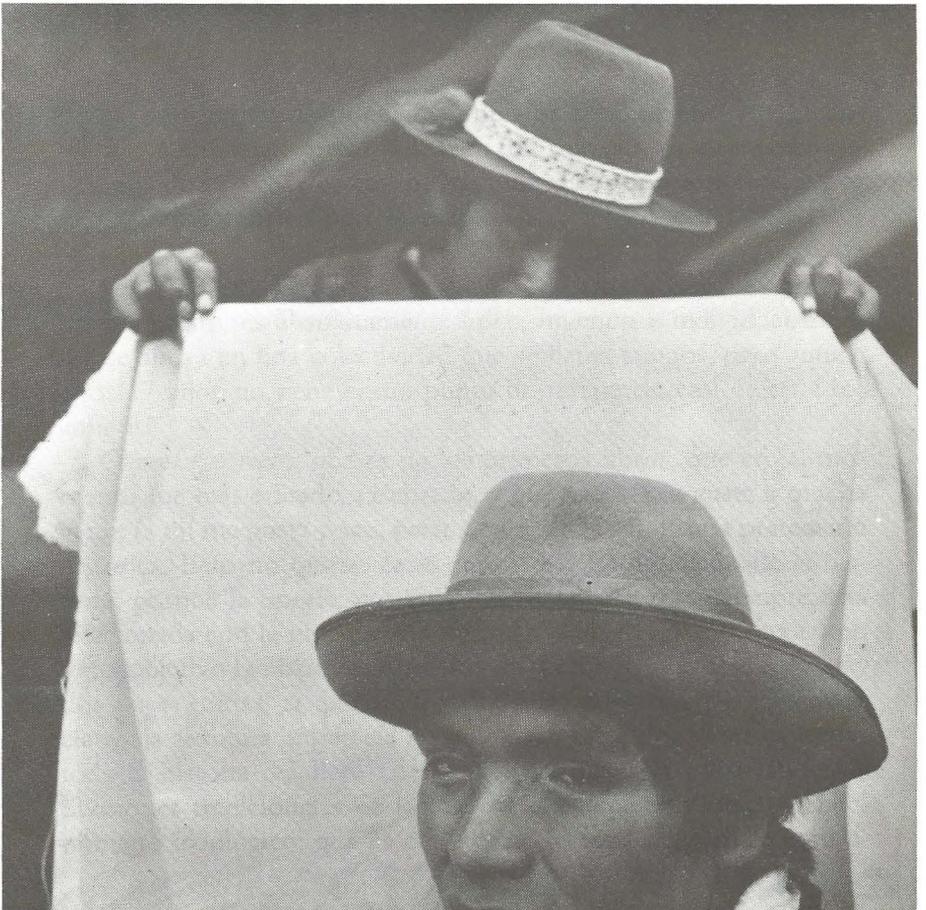
⁷ Bástenos contrastarla con las crónicas anteriormente citadas, en especial en lo referente al uso de las conjunciones subordinantes.

una misión de esta delicadeza requería de la acción de un especialista. Pero la pregunta fundamental para nosotros (considerada la confiabilidad de la fuente) es: ¿eran seres humanos los que encontró el autor de la crónica? La respuesta depende de varios factores históricos: Los indios americanos creyeron al principio que los españoles eran dioses⁸. El debate entre los españoles (cfr. Sepúlveda y De Las Casas) era si los nativos eran animales o seres humanos. No descar-

tamos la hipótesis, bastante plausible, de que este grupo étnico haya pensado que los españoles eran animales y no se haya dignado dirigirles la palabra. En ese caso deberían seguir en su lugar hasta el día de hoy. Mientras continúan las investigaciones, lo único que podemos asegurar sobre ellos es que si permanecen, permanecen libres.

Rafael Wuest

⁸ Cfr. las crónicas de indígenas mexicanos. Una buena edición, con especial atención a este tema, es la de Miguel León Portilla: *El Reverso de la Conquista*.- México: Joaquín Mortiz, 1964.-



UNMSM-CEDOC

ANTONIO CISNEROS: EN BUSCA DEL TIEMPO INTERIOR

Entrevista por Sylvia Koniacki

(Martes 6 de Mayo de 1997)

Las primeras poesías tienen una experiencia más colectiva, después, a través del tiempo, se va acentuando la experiencia individual. ¿En qué momento y por qué motivo ocurre esto?

Mira, no sé, porque en realidad, si pensamos en el primer, primer librito, es absolutamente lírico, ingenuo e individual. Bueno, se apoya en una colectividad que se llama amigos, pero ¿quién a los 17 años no tiene como punto de referencia casi único a los amigos?

Comentarios reales, que es de los primeros libros, que en su momento fue más editado, celebrado, y que todavía le gusta a mucha gente (a mí me gusta poco, pero, en fin, ahí está), es una pretensión histórica. Esto no quiere decir que yo me he desligado de la historia, porque la poesía, por más individual que seas, siempre está relacionada con la historia que vivimos todos. Pero ahí está como tema objetivo la historia, la historia del Perú. Y, por otro lado, hay dos cosas juntas, si quieres algunas más, no lo sé, pero hay dos claras: la absoluta impudicia juvenil, la soberbia de querer contener toda la historia del Perú en 70 páginas, inclusive parodiando las divisiones tradicionales de la historia del Perú; y la otra es el fenómeno ideológico, que es contar una historia del Perú a contra-

pelo, crear el punto de vista de la historia antioficial, antiefemérides, antigeneral.

Yo creo que los viajes tienen algo que ver. Yo, después de ese libro, con el que me dan el Premio Nacional (tenía 22 años), me fui a Europa. Y entonces hubo un horizonte probablemente válido, pero bastante restringido, como era fijar todo en términos políticos, ideológicos, casi en términos exclusivos de lucha de clases. Aunque yo no era marxista, la lucha de clases era casi un parámetro de la época, inevitable. Entonces, eso va quedando de lado frente a las vivencias individuales, porque te das cuenta de que el mundo es mucho más rico. Además, yo caigo en una Europa muy especial, yo caigo en Londres de mediados hacia fines de los '60, o sea el gran Londres de los Beatles y el gran mundo (ya todo el mundo) de las revueltas mundiales. Te das cuenta de que no solamente el problema es pobres o ricos, gamonales y peones, industriales y obreros, sino que, en realidad, hay muchísimas minorías que quieren expresarse: homosexuales, los movimientos feministas, las diferencias étnico sociales, y, sobre todo, el derecho a reivindicar la libertad del individuo, el individuo en su capacidad anárquica, no sujeta a ninguna norma, ni patrón, ni molde.

Por eso, también, yo creo que se desordena un poco la estructura de libro, porque en *Comentarios reales* todo está muy claro, muy organizado. Como te digo, estamos usando además casi el patrón de la historia del Perú de un libro de colegio y, para decir todo lo que quiero decir después, en mis primeros choques con Europa, necesito mucho espacio. Por eso vienen los *versículos*, porque muchas cosas en realidad me interesan: ya no solamente lo colectivo y lo histórico, sino también lo individual y lo doméstico. No solamente es la idea, no solamente están las ideologías, también están las culturas personales, individuales, tus lecturas, todos tus mundos.

Y para poder integrar todos estos elementos es que *Canto ceremonial contra un oso hormiguero* tiene toda esa riqueza y ese trabajo de versos anchos, insertando de vez en cuando idiomas extranjeros: un enorme y complicadísimo uso que jamás lo he vuelto a hacer después, ni me gustaría hacerlo, porque era muy *sesentas*, el libro: de comillas, cursivas, citas, en fin, tan complicado como en narrativa es *La Casa Verde* de Vargas Llosa. Ya después, yo creo que hemos vuelto a una sencillez, más lógica, del lenguaje.

En *Comentarios reales* hay una visión poco positiva de los ancestros, no se reconocen como tales a las culturas prehispánicas y la imagen de los conquistadores es muy negativa. ¿Después hay una reconciliación?

Bueno, no tanto, en realidad se traslada el campo de batalla. En el *Canto ceremonial contra un oso hormiguero*, ya son los ingleses, los europeos, el primer mundo, en general. Ya no te asumes en tanto peruano, sino en tanto que hombre del tercer mundo. En un libro posterior, en *Como higuera en un campo de golf*, hablo de *hijo de los hombres comedores de arroz*, etc. Lo que has ampliado es tu terreno de batalla, lo cual también es muy de época: el ser parte del tercer mundo. El tercer mundo era una entidad válida, era la época de los slogans de *Asia, África y América Latina, unidas jamás serán vencidas*. Entrás a mucho más terreno, pues, formas parte de África, de Asia.

Pero sin embargo, también se aceptan las cosas positivas que se han recibido del primer mundo.

Es que aceptas tu individualidad, más que nada. Porque después, por ejemplo en *Como higuera en un campo de golf*, ya no hay ese optimismo alegre y burlón de *Canto ceremonial contra un oso hormiguero*. Hay siempre ironías, burlas, pero, ojo, siempre me río de mí mismo, para comenzar. Y es un libro mucho más triste, es un libro que está centrado en tu tragedia personal. Porque hay que tener en cuenta que la vida no está hecha a base de literatura nomás. Y hay que tener en cuenta que el chico que escribe *Comentarios reales* es un alegre muchacho de los patios de Letras que no tiene oficio ni beneficio ni nada que perder; y el que escribe *Canto ceremonial contra un oso hormiguero* es un hombre casado con un hijo y, poco tiempo después va a ser un hombre divorciado con un hijo. Y va a empezar un peregrinaje europeo que va a durar como 7 años la primera vez; que me voy cambiando de país en país, buscando trabajo, trabajando siempre, desde lavar platos hasta enseñar en la universidad - en una época hacía las dos cosas al mismo tiempo además, en Londres, porque no había terminado mi contrato con el *Wimpy Bar*, donde lavaba platos, y ya me había contratado la Universidad de Southampton. Hacía las dos cosas a la vez.

Pero, sí, yo creo que lo que hay es una profundización en el individuo, pero muy desgarrado, ¿ah? No está tan reconciliado consigo mismo, *Como biguera en un campo de golf* es un libro muy, muy doloroso, pese a todo lo que tiene de humor.

Después, más bien, quizás hay otros libros como *El libro de Dios y de los húngaros* o *la Crónica del niño Jesús de Chilca*, que son libros mucho más reconciliados con el mundo; en parte por el fenómeno religioso, en parte por la madurez. Pero concretamente *la Crónica del niño Jesús de Chilca* es otra vez un libro colectivo, porque es una comunidad.

Pero no está el individuo incluido en esta comunidad

Es un libro casi antropológico, es casi un trabajo de campo, en realidad. Ahora que soy yo, en el fondo. Pero aparecen un montón de personajes: ahí hablo por la boca de una madre, por la boca de un hijo, por la boca de un señor, por la boca de un muerto, en fin.

Siempre te ha fascinado bastante el meterte en la cabeza de otros, ¿no?

Esto desde *Comentarios Reales*, desde *David*. Y ya, bueno, uno de los más complicados en eso es el *Monólogo de la Casta Susana*, donde soy la casta Susana, y al rato soy Goethe, también, Wolfgang Goethe.

Hablando de Goethe, se podría hacer una lectura *faustiana* de tus poesías: comienzas evocando el mar, símbolo de lo que está más allá, inalcanzable. Pronto lo superarás con los viajes. Además, comienzas desde lo colectivo, llegas al individuo y, finalmente, a la idea de la inmortalidad, con *Drácula*: primero la eternidad, lo inmenso, está fuera de ti, después la asumes como propia.

Pero *Drácula* no soy yo. Por un lado, siempre he tenido un regusto por la literatura llamada gótica inglesa, del siglo XIX, y siempre he tenido gusto por leer esa literatura llamada *de segunda*, o sea, *Drácula*, *Frankenstein*... (casi siempre prefiero a la llamada *de primera*). Pero, por otro lado, ésa es una época muy sangrienta en el Perú; es la época en que Sendero Luminoso está en su tope, viene la represión, y simultáneos están en su tope. *Drácula* es el mejor símbolo que puede haber del Perú en ese momento.

Ahí, en ese libro, hay otro que soy yo, que está todo el tiempo quejándose de que se va a morir. Drácula no soy yo plenamente. Yo puedo ser Jonathan Harker, que es el novio de Mina Murray. Pero Drácula es un símbolo, más bien. Ahora, no aparece en el poema, es el espíritu de Drácula, ¿no? El espíritu de la muerte que nos ha embargado tanto tiempo.

En el último libro lo que sí hay es una preocupación (pero no de superación, ¿ah?, yo no creo), lo que hay es una constatación, digamos, de la muerte, de *las inmensas preguntas celestes*, que justamente son esas inmensas preguntas que nadie puede responder.

Pero que se toman de un modo muy irónico.

Hay un elemento de reírme de mí mismo, que no puedo evitar, y, además, yo nunca he sabido escribir a favor, siempre en contra. Por eso está en *El libro de Dios y de los húngaros* ese poema *Oración*, que dice algo así como *qué difícil es escribir del lado de los vientos*, porque estoy acostumbrado a funcionar en contra, no a favor. Por eso casi no tengo poesía de amor en el libro. Es muy poco lo que hay de amor en el libro y los pocos poemas que hay de amor no son de amor: son, o de desamor, o son burlones, como *para hacer el amor*, que es un poema didáctico, técnico.

Las inmensas preguntas celestes es un libro metafísico, un libro que, en realidad, está frente a la constatación de un hecho evidente, que es la muerte. Lo que pasa es que los jóvenes nunca piensan en la muerte.

Eso es a lo que iba con la lectura fáustica: vas superando niveles, hasta llegar a las preguntas trascendentales.

Eso no lo he leído yo así, lo has leído tú; pero puede ser. Yo no me lo he planteado así, lo que sí, es mi vida.

Fueron los éxitos tal vez demasiado tempranos, los premios, las becas? En el Arte Poética 3 dices: ... yo soy quien plantó el árbol tuvo el hijo escribió el libro y todo lo vi arder / cien años antes del tiempo convenido.

Hay algo de eso. Claro que cuando tú escribes, conscientemente no te estás planteando temas. Pero sí son testimonios de tu vida.

De hecho, hay una sensación de amargura, de decepción; realmente, he vivido demasiado rápido. He hecho muchísimas cosas muy rápido: a los 22 el Premio Nacional, a los 26 el Premio Casa de las Américas... Ya he tenido la beca Guggenheim, la DAD...

Claro, ¿qué queda?

¿Qué queda? Lo que soy. Yo soy un asesor de una empresa agro-industrial, yo no soy como mis colegas...

... el poeta romántico, que se muere de hambre. Hablando de lo que queda, aquí también hablas mucho de Lenin, Martí.

Ya todo se acabó. Este libro [*Como biguera...*] es muy escéptico. Claro que hay un escepticismo que me acompaña siempre, ¿ah? Yo nunca he sido un beligerante, ni siquiera al comienzo. Nunca estuve cerca de la poesía social realista, de los entusiasmos tipo los poetas comunistas como Alejandro Salgado, como Gustavo Valcárcel.

Pero Heraud fue un símbolo en esa época, ¿no?

Sí, es que era mi amigo personal. Pero, sin embargo, si te fijas bien, a diferencia de los poemas heroicos que se han hecho con Javier Heraud, el mío es que está bajo la tierra, está pudriéndose y se acabó, no hay otro.

Y fue entonces que tuvimos nuestro muerto. (In memoriam, de: Canto ceremonial contra un oso hormiguero)
Me imagino que esto se refiere a él ¿no?

Claro, muerto. Y también tengo poemas antes, sobre el propio Heraud, donde nada más digo: *ahora su cuerpo es sólo el* no sé qué cosa *pudriéndose* u otro nombre parecido, *bajo la tierra*, punto. Jamás te voy a decir: *pero él volverá y su imagen...* Todita la retórica comunista, triunfalista, heroica, mesiánica. Esto no existe en mi obra nunca, ni al comienzo, ni al final. O sea, estamos hablando de 35 años de escepticismo, en realidad, bajo diversas formas.

El escepticismo, la ironía, el decir las cosas de una manera tan tajante, ¿todas son corazas, en el fondo?

En parte te defiendes, en parte tienes un atisbo de lucidez, ¿no? Porque yo creo que una de las maneras más necias de estar sobre la tierra es la solemnidad.

Se habla mucho de la influencia de la literatura anglosajona en tus poesías, pero se puede reconocer cierto aire a la generación del 27 en las *Canciones*.

Y más que del 27, del romancero en general y del romancero postmedieval del siglo XV y también hay una influencia de las crónicas de los conquistadores españoles. Aunque antes, *David* es un libro muy aireado, chiquitito, pero muy poco español. Pero, efectivamente, en *Comentarios reales* hay una sección de recreación intencional del romancero, que, bueno, efectivamente puede vincularse con la de la generación del 27, que, en el caso de Lorca y Alberti, recrean el romancero español.

¿Pero la referencia va a lo anterior, más que a la del 27 mismo?

Era mi intención, por lo menos. Pero ya a partir de esos tiempos, empiezo a desvincularme mucho del atosigamiento que había de la presencia de la poesía española y de la poesía francesa también, que era muy fuerte, toda la corriente simbólica, semioscura, etc. Y más bien paso a hacer otras cosas.

Fundamentalmente descubro a Pound y a Eliot, a Lowell y a los beatniks; también a Ginsberg, que se acaba de morir. Casi nadie lo conocía, pero los otros, en general, se han conocido muy poco. Pound y Eliot son gente de los años 30, sin embargo, son los años 60 los que los redescubren. Yo creo que, básicamente, porque los 60^o se cansan de la hegemonía española y francesa: esa cosa española rimada y solemne, que con frecuencia se vinculaba con el social-realismo, por un lado; y, por otro lado, la cosa mítica, aérea, de los epígonos de la poesía simbolista francesa. Yo pienso que en ese momento ya para mí no se me plantea más el problema. Cuando yo llego al mundo de la literatura, a los 17 ó 18 años, se hablaba de la poesía pura, evasiva, de la poesía comprometida, social.

Así no es la vida real. Y en esa medida no me interesó más, mientras que la poesía anglosajona tenía un cúmulo de vivencias, que involucraba a todos. Pero además hay otro fenómeno que es básico: en mis tiempos de muchacho aumentan muchísimo las traducciones. Y, además, yo, como varios de mi generación, sabemos idiomas, cosa que nuestros padres poéticos ignoraban. Nosotros tenemos mucha más vinculación con la cultura mundial. Además se ajusta mucho más a las necesidades del *qué decir*. Tanto que yo escojo mi viaje, yo no me voy a París, yo me voy a Londres. Yo rompo la larga tradición de, bueno, irse a España, que era lo más sencillo porque era en castellano, o de irse a París: yo me voy a Londres. Es una elección muy de época.

Como higuera en un campo de golf es un libro en el que se refleja una gran soledad, y parece haber una nostalgia hacia el Perú, pero también hacia otras ciudades: el regresar con el miedo de que no lo reconozcan, porque es uno el que ha cambiado. *Telémaco no va a reconocermé*, llegas a Londres y *ya no me reconoce el griego de la esquina...* ¿De qué se siente nostalgia: de personas, de lugares, de épocas?

Yo creo que más que nostalgia, lo que yo tengo son siempre sensaciones de *despajamiento*, sea de donde sea. Porque yo no recuerdo todos los años de Europa, salvo en momentos muy tristes, como en *Como higuera en un campo de golf*. Son sensaciones tan especiales: *¿vuelvo al Perú?, ¿no vuelvo al Perú?* Nunca he extrañado mucho yo las cosas. Son símbolos, si tú quieres, de impertinencias, más bien: pertenecer al algo, ser de algún lado, estar en algún grupo, en algún mundo.

Siempre he sido muy individualista y, probablemente, siempre muy solitario. Rodeado de reconocimientos, de amigos y enemigos, o sea, aparentemente siempre rodeado, pero muy solitario.

Y gran parte de mi vida es un viaje. Es el mundo de los viajes. Yo me la he pasado viajando y dando testimonio de mis viajes: casi cada uno de mis libros se convierte en una crónica de viajes. Tengo *crónicas de viaje* en prosa, además; pero éstas [las poesías] son crónicas de viaje a su manera, son testimonios de viajes. - O *crónicas de viejo*, que es el viaje en el tiempo.

Siempre ha habido la necesidad de ampliarse, de caminar, de recorrer mundo, ¿no?

Ha habido hasta que dejó de haber. Cada vez me interesa menos. Hay viajes de 8 días que yo los convierto en 4 con cualquier excusa. Sinceramente, ya me dejaron de interesar los viajes. Ya me di cuenta el anteaño pasado, que estuve en Roma —ya conozco además Roma— me la pasé la mayor parte del tiempo viendo televisión, comiendo Burger King y tomando Coca Cola en lata, dentro de mi cuarto; y afuera estaba la Capilla Sixtina, estaba el Vaticano, estaba todo dando vueltas, ¿no? Y ya no siento interés.

Y también la literatura te ha llegado ha cansar.

La literatura, sí. Además, yo nunca he sido muy literario. A mí siempre me ha gustado otro tipo de lectura: las crónicas de viaje, geografía, los libros de segunda, las novelas de terror, las novelas policiales, las novelas de aventuras... Esto es lo que he leído mucho más y es lo que sigo leyendo. Sigo cultivando el amor por los libros de atlas, por los libros de cocina; tengo muchos intereses que van más allá de la literatura, siempre he sido así, sólo que ahora es más notorio.

Yo nunca converso de literatura, salvo cuando me fuerzan, como tú, ¿no? No converso de literatura y con la cantidad de entrevistas, cualquiera diría que me gustan. No, no me gustan. De cada cien digo a noventa que no. Entonces, por las diez que doy, dicen *este idiota aparece por todos lados, ¿qué se ha creído?* y de las noventa que no doy es *este pedante no quiere dar las entrevistas*. Y te hablo en serio, ésa es mi vida. A mí no me interesa la literatura. Ésas son las cosas curiosas, chocantes, nunca me ha interesado la literatura. Yo siempre he tenido una vida doméstica, complicadísima, pero es una vida doméstica.

¿Ahora hay un interés mayor por lo doméstico, por encerrarse un poco más?

Bueno, da la impresión en este momento, pero ya no hablamos de mí, sino en general; da la impresión de que se han acabado un poco los grandes fenómenos sociales, con sus grandes intereses de salvar a la humanidad. Y como nadie quiere salvar a la humanidad, entonces es el *sálvese quien pueda*, que es una cosa individual. Pero

cuando yo te digo doméstico no es solamente lo doméstico de *to be at home*, sino doméstico en general, o sea, doméstico quiere decir cotidiano. Qué es lo que pasa con el fútbol, eso me interesa.

Y el Cristal.

¡Además! El fútbol me interesa, la bicicleta, las conversaciones inverosímiles. Yo creo que la única tertulia que tengo (si es que se puede llamar tertulia) es los domingos, que tomo café con Tomás Unger y Alberto Cazorla; Tomás es ingeniero y Cazorla es biólogo. Esas conversaciones seguramente son sobre ciencias, autos y nuevos descubrimientos sobre el cáncer; y eso sí me interesa.

¿Y en las reuniones de literatos, con Niño de Guzmán, Ampuero, Ribeyro...?

Nunca hemos hablado de literatura. Jamás, jamás. Con Julio Ramón los mejores momentos han sido para ver fútbol en su casa tomando tragos, con Fernando para montar bicicleta o para hablar de muchas cosas, nunca hablamos de literatura.

Citando a Westphalen, mencionaste que él te dijo que para escribir poesía había que vivir en poesía. ¿En qué sentido hay que vivir en poesía?

Bueno, yo lo entiendo ahora, pero no lo entendí cuando él me lo dijo. Cuando yo le pregunté, yo era muy amigo de él, bueno, muy amigo —muy hijo— muy lo que quieras. Emilio siempre me quiso mucho. El otro día que di la conferencia en el Congreso, que Emilio no sale para nada de su retiro que está en la clínica, pidió especialmente que lo llevaran en su silla de ruedas y ahí estuvo en primera fila; o sea, [soy] como el hijo-hombre que él no tuvo. Siempre nos hemos tenido muchísimo cariño, me iba a su casa en Roma, su casa en México y aquí en Lima, yo estuve de secretario de redacción de *Amaru*, además, que la ha fundado Emilio. Yo tendría 21 y él tendría 50, pero yo he aprendido mucho de él y además nos queríamos. Y una vez yo le pregunté en esa impertinencia típica de la juventud: *Este... mire Emilio, ¿y usted por qué no escribe?* -porque no te olvides que él el último libro lo había publicado en el año 42, creo, no había publicado en 30 años un solo

libro. Y me dijo pero muy, muy fastidiado, muy tocado, en todo caso, *para escribir poesía hay que vivir en poesía*. Me sonó una buena frase, y ahí se acaba.

Hacia el medio siglo de mi vida entendía perfectamente la frase: cada vez escribes menos. ¿Por qué? Porque hay cosas prácticas como el tiempo, que no lo tienes. Pero el tiempo externo es lo que menos cuenta. Es el tiempo interior, es la permanente disposición para esta en *estado de gracia*, para recibir a la musa, para ser una esponja frente al mundo. Ya eres una esponja con un montón de agujeros tapados, porque ya conoces muchas cosas, muchas ya no te interesan. No tienes esa capacidad que tenía Aristóteles, de permanente sorpresa, que era la única forma de filosofar. Ya no vives en permanente sorpresa, ya no estás en estado de gracia permanente.

Eso es de los jóvenes, porque escriben un montón: cada uno tiene un montón de poemas en su bolsillo y el otro también, y se van a tomar un café y se agreden, intercambiándose los poemas.

En un momento dado tú ya sólo escribes cuando realmente sientes que tienes algo importante que decir. Total, ya no te vas a probar si sabes o no sabes escribir. Y sobre todo, ese tiempo interior que está dispuesto a la poesía, dispuesto a la visitación - como la Virgen María cuando va el Arcángel San Gabriel-, dispuesto a la gracia; se acaba. Se acaba o se opaca o se espacia, y entonces, claro, no estás viviendo en poesía. No se trata de escribir, sino de *vivir en*. Y lo entiendo perfectamente a Emilio Adolfo. Tenía 25 años y necesité 30 para entenderlo.

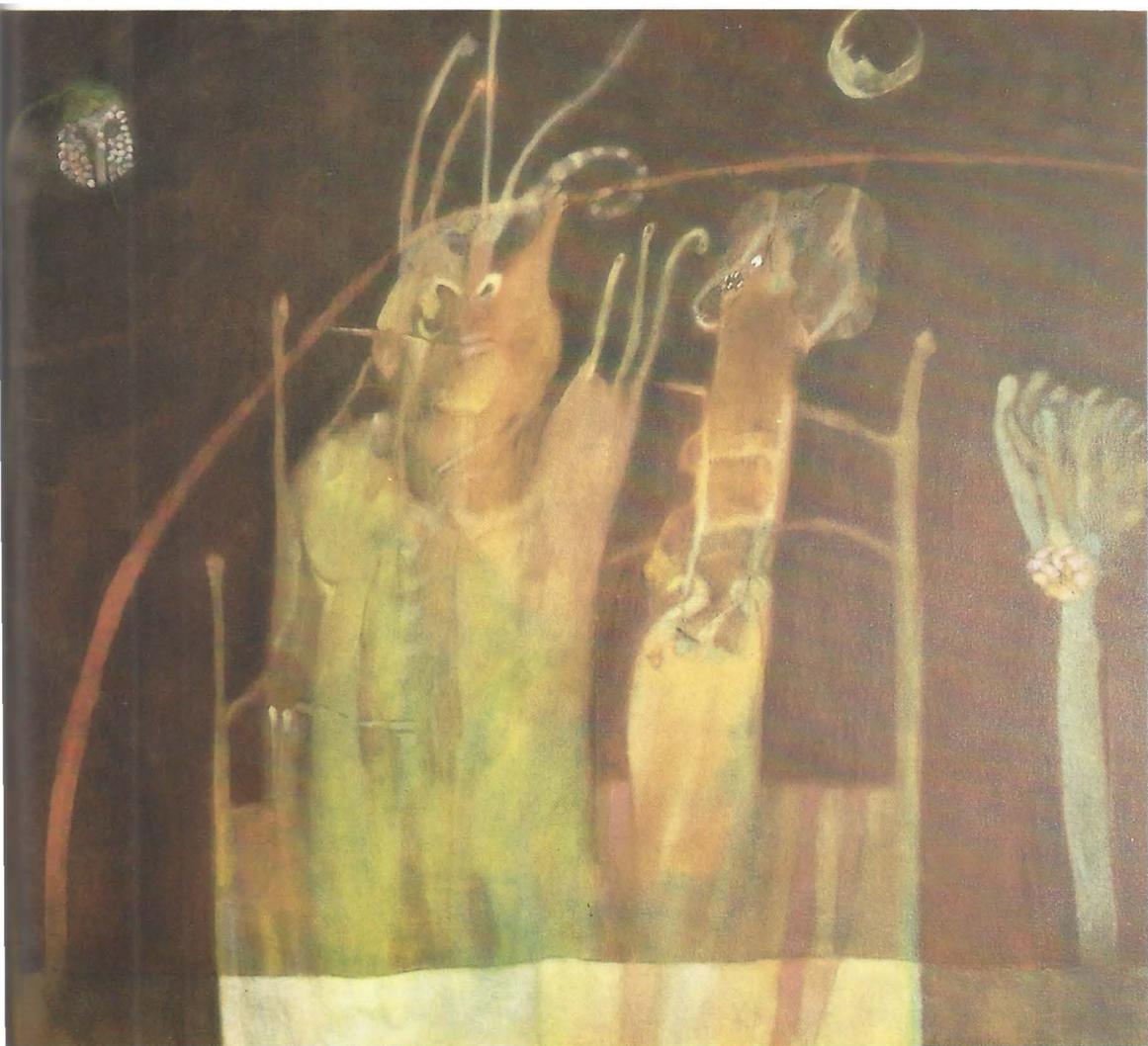
Antes de *El libro de Dios y de los húngaros* estuviste una buena temporada sin publicar. ¿Ésa fue una época en que no escribiste mucho?

Sí, pero yo nunca he publicado mucho. Si tú te fijas bien, en realidad hablamos de diez libros, eso es todo. En 35 años, no es mucho. De poesía, ni siquiera son novelas de tres tomos. Nunca me ha inquietado, además, escribir o no. Hay poetas que sí, desde cierta retórica de Martín Adán hasta la de Javier Sologuren, siempre están con *Poesía se está callada escuchando su propia voz* o *Poesía no me niegues tus dones*. En ambos casos son reclamos: ¿dónde está? A mí la verdad es que nunca me interesó mucho. Si escribía, escribía, si no, no. Yo nunca he vivido en *poeta*, nunca he vivido disfrazado ni he actuado como poeta. Se hace mucha mitología

sobre mi vida, como la de todas las personas, que un poco se les ve la cabecita asomando y, en fin, *que tal cosa, que yo lo vi aquí, que yo estuve con él, que...* Mentira. En concreto, puede que mi vida sea relativamente estafalaria, comparada con las vidas convencionales, pero así y todo, yo he hecho grandes esfuerzos (y ni siquiera muchos esfuerzos) para llevar una vida muy cercana a una vida doméstica, lo convencional. Yo nunca he tenido un espacio aparte, secreto, de escritor. Yo me la he pasado escribiendo casi toda mi vida contestando el teléfono: *¡Alejandra, te llaman! ¡Soledad!... ¿está Soledad?, ¡Diego! ¿quién dejó la toalla botada?...* Y sigo escribiendo. Siempre me ha llamado la vida, he educado a mi familia, siempre he sabido donde paran los microbuses y dónde no paran, siempre he sabido cuáles son las ofertas de Wong. Y me han interesado y me interesan muchas cosas más que la poesía. Por eso es que yo nunca he tenido grandes desgarramientos ante el silencio, ante la palabra que no viene. No.

La publicación de tu *Poesía reunida*, ¿tiene algo que ver con una nueva etapa poética?

No. Para empezar, es un homenaje que me hace el Estado. En el nosecuántos aniversario de El Peruano decidieron publicar mi poesía reunida. Ahora, teóricamente debería, ¿no?, ser una nueva etapa. Tengo, como siempre, dos o tres proyectitos, pero que no les dedico tiempo, no sólo el tiempo cronológico sino el otro que te digo, el tiempo interior. De repente, espero escribir otras cosas, en fin. Escribo mucha prosa también, últimamente, es lo que pasa. Me gusta y además me divierto. Tiene la ventaja de no desgarrarme, como la poesía. Tal vez escriba algunas cosas, no sé. Sí, tengo varios proyectos, pero proyectos muy vagos.



UNMSM-CEDOC

DIARIO POÉTICO

11 de setiembre de 1966

Martín Adán

En la selección que preparé de *Diario de poeta* de Martín Adán en 1980, para la edición de EDUBANCO, escogí algunos conjuntos que, finalmente, fueron descartados a último momento para no diluir un libro ya de por sí bastante amplio. De esos conjuntos que guardé, quizá el más interesante es el del 11 de setiembre de 1966. Como se sabe, las fechas de los poemas eran colocadas en las libretas que Martín Adán iba entregando a don Juan Mejía Baca cuando acababan de ser llenadas. Esa fecha pasaba luego al texto mecanografiado. Estos textos mecanografiados, que fueron a los que tuve acceso al momento de preparar la edición de la *Obra poética* de Martín Adán, contenían muchos sonetos sin terminar. Por ese motivo, mi labor consistió en seleccionar tan solo los poemas completos. Léanse, pues, los conmovedores sonetos del 11 de setiembre de 1966 mientras estamos a la espera de la transcripción completa de los manuscritos del poeta que se conservan en la Biblioteca Central de la Universidad Católica.

Ricardo Silva-Santisteban

DIARIO DE POETA
11 de setiembre de 1966

1

Yo podría decir otra cosa de tacto.
Yo, como el Unamuno, que palpó si sabía
Ese dios inestable de la filosofía...
Ese dios que se está como el uno en el acto...

Yo podría decir cómo es al tiempo exacto.
¿Habrá algún tiempo exacto de mi ser todavía?
¡Yo no sé sino ser... mi mano de agonía
Y está recién nacida cada vez que me lacto!

¡No sé sino sorber, Alma Mía, la cosa,
Esta cosa de real, porque soy el humano,
Como tu diferencia, ésta que no se goza!...

¿Seré único una vez, uno y no otro, Mi Alma?
¿Seré uno una vez, con mi cuerpo y con mi alma?
¿Alguno como el suelo, que no es otro y reposa?...

2

¡La pregunta sin término, esto era mi vida,
Esta vida que me echo por ventanas echadas!
¿De qué este hoy que no soy!... ¡De ausencias dilatadas,
Como si nada fuera de mi vida vivida!...

¡La pregunta sin término, la pregunta querida,
Esta a niño de vista mal cuidada
Y con ojos limpiísimos, como cada mirada!...
Y que sabe en su término expresarme la vida.

¿Será verdad, Mi ser?... ¿Será verdad que vivo,
Como si ves los verdes de adelante, del Chivo,
Este chivo sin límite que yo me topo adentro?

¡Adentro, cómo suena de tropezco y de vivo?
¡Yo dentro, no, Mi ser, que eres mi ser cautivo?
¡No, Mi Ser, mi estiércol y mi centro!

3

¡Caí en una mujer como la Noche en yerba
Sorpresa, y habida con yerba de humano!
¡Sí, así fui una vez con el dios a la mano
O al pene como es uno cuando es la vez acerba!

¡Traeré mi té, Alma Mía, y no habrá agua que hierva!
¡Traeré mi sintón de divino de humano!
¡Y seré sólo un ser de la calle y de en vano,
De una pared conmigo y otra pared que observa!

¿No seré sino uno y de eterno, Alma Mía?
¿Cuándo seré mi dios, y cuándo mi alegría?
¿Cuándo seré de veras, como es una la Cosa?

¿Cuándo me moriré de alguna sola muerte?
De no serme ya nunca jamás y de no verte
Como miro mi mano, mi luz que no reposa?

4

Sí, con todo lo humano como el mundo de encima
Y de debajo y de aire perplejo, sin narices,
De los muertos que se entierran, humano en raíces
Y de ojos que se miran, los del hielo en la cima...

¡De esta cima sutil e inversa que es tu sima
Sin fin y que va abajo de todos los países
De los pies y va abajo, duro en diosas matrices
Y que va, como el agua del regador, a rimal!

Sí, con todo lo humano si es divino y alcanza
Todísimo lo del dios que es tacto y esperanza
Todísimo del Ser, como es de simple todo...

Este todo de cada y de instante y deseo
Que ya es otro otra vez, y mi verso que leo
Y una puta que está, y una madera al codo...

5

El cuerpo que en me caigo y este ser adelante,
Esta mano que soy, con la uña tan fría...
¿Esta vida que calzo y que ya me vivía
Adelante del verso y adelante del guante!

¡Y esta vida que muero como me esté elegante
Con la mano tendida, con la vista huida!
¡Esta cosa que soy de la cosa no sida
Y que es como el dios duro que se rinde delante!

¿Y cuándo acabará el soneto que activo?
¿Nunca seré demás? ¿Seré el vivo que vivo?
¿Yo pondré mi cabeza junto a humano que besa?

¿Yo seré el que me soy algún día, Alma Mía?
¿Adónde mano mía que no sabe, y no fía?
¿A dónde me seré esto yo que se empieza?

6

¡Porque todo alimenta, porque todo alimenta
Y la mano se va detrás de su tacto!...
¡Porque todo es amor, esta mi hambre del acto
Y esta mirada sucia de alguna hora lenta!...

¡Vendrá mi dios tal vez, vendrá la cenicienta,
Y estoy cerrado todo en mi muro de exacto!
¡Nada sabré después de mi ser, como el cacto
Que echa una flor rojísima o lívida al que sienta!

¡Será otra mujer y otro dios y otra vida
Y otra muerte... otro yo de divino y de serte
Sobre toda la cosa de la vida vivida!...

Sobre la rosa, inquieta de la mosca y mi suerte...
¡Sobre esta gana mía que nunca fue querida!...
¡Bajo estos laureles que llevan a la Muerte!

7

¿Y sabías, Alma Mía, adónde llego? ¿El llanto
De saberme llegado?... ¿La mano con sortija?
¿Toda la puta inmensa, con el dios y la hija
O el hijo, que me es divino como espanto?

¿Dónde seré de veras, La Rosa, y ya planto
Tu semilla de asco como la lagartija?
¿Cuándo seré otra vez este dios que me elija
Y no sepa elegir de su tiento y su canto?

¡Todo es llorar, Amor! ¡Nada es sino tu hueco,
Este hueco que soy en la eterna presencia!
¿Adónde, El Alma Mía, adónde estará el eco?

¡Mí Amor, no te me apartes, que eres sexo y mi esencia!
¡Todo es llorar... esto de cuerpo y de ciencia!
¿Adónde, El Río Mío, me iré a cauce de seco?

8

La poesía es fácil: es escribir la mano
Lo que dictan los dioses borrachos que han venido
A la noche de ayer con un vívido olvido
De la sangre corrida que corre aún en vano.

Poesía es tan fácil como carne de humano,
De esta carne sin hueso, de este dios nunca sido..
Poesía es tan fácil como el grito en que pido
El vino demasiado o el ganar que no gano...

¡La poesía es fácil si es cualquiera y tu vida,
Tu vida de sudor, tu vida de mirada,
Tu vida de alma que es como cosa robada!...

¡Tu vida de alma que es como el alma querida,
Esta que no robaste, esta alma tan quedada,
Tan oscura y de adentro!... ¡Esta alma que es la Vida!

9

¡Y los jardines grises, ni de un mirar siquiera!...
¡Estos jardines grises en que miro una rosa!...
¡Este jardín atroz que es mi sentido y cosa
Y mi ser y mi amor como en la primavera!...

¡La primavera alguna de mi ansia, la primera
De toda esta cosa que no es más que una cosa!...
¡No puedo más, Mi Ser! ¡Dame el ser que reposa,
Descargado de mundo real y de quimera!

¡Enverdece los grises, Mi Ser, que ya me muero,
Y yo me soy eterno, y quiero lo que quiero,
Como la sabandija o el aire que la alienta!

¡Enverdece los grises, Mi Ser... estos jardines
Que no son y esos yos ya sin manos ni fines,
Estos yos que son uno... este yo que te invento!

¡Lo siento, Puño Mío!... ¡Lo vivo, Mano Mía!...
 ¡Lo sé como me sé de alguna piel ajena!
 ¡De la esquina en que el Otro mea, mudo, su pena!
 ¡Esa pena que no es sino otra alegría!...

¡Esta mano empuñada que no es mano cuánta!...
 ¡El dado que no soy de la quina y la sena!...
 ¡El ser espectador de esta absurda escena
 De mi dios y mi yo, como en alegoría!...

¡Lo siento, Puño! ¡Siento que te siento pesado
 O lo que es de otro dios de enfrente o del lado
 Como el alma que está sin nacer todavía!

¡Lo sé, Puño!... ¡Lo sé!... ¿Qué no sé demasiado?...
 ¡Y no estar sin cuidado es todo mi cuidado,
 Alma Mía, Mi Puño, el velar que dormía!...

Así es mi Amor, Amor: como el beso o el pedo.
 Como es el que me salgo y otro tacto, Alma Mía,
 ¡Otro tacto, otro tiento, la otra mano mía,
 Amor que no palpó por su ojera y su miedo...

Yo no soy sino un dios que se hace y me quedo
 Y el feo con anteojos que mira todavía
 La mano de caer. ¡Ay, esta mano
 Que no sabe ni ser, así como la ideal!...

¡Así es, Mi Amor, así... esta carne entusiasta
Que no sabe quién no es de su hueso que basta!...
¡Esta mano, que rompe los cristales rotos!...

¡Esta mano de hueso que no sabe qué es eso!...
¡La mano que no atina a atinar ni a su beso!...
¡Esta mano, que aprieta tan divinos olvidos!...



UNMSM-CEDOC

BILLY THE KID

Enrique Sánchez Montenegro.

...el jinete clavado sobre el caballo, el joven de
los duros pistoletazos que aturden el desierto,
el emisor de balas invisibles que matan a
distancia, como una magia.

Jorge Luis Borges

Matar a un hombre
no es algo complicado.
Como fumar un cigarrillo
caminando en el invierno.
Y en una cantina cualquiera
buscas pleito
al primero que se te cruce.
Y como eres el más rápido,
el más joven,
le disparas sin mayor reparo.
Nunca cierras los ojos.
Te encantará observar
la camisa ensangrentarse.
El rostro entre asombro
y dolor que te persigue.
El humillo
que asciende desde tu arma
hasta enroscarse en un espiral
y desaparecer.
El resto en silencio
sin respirar acompaña
al hombre muerto.
Luego el cuerpo cae.
Te sientas
pides una cerveza
algo de comer
echas el cigarrillo al suelo
y lo apagas.

Veintiún años
y una mujer amando su sombra.
El dios renacido.
Tambores indios
al compás de su corazón agónico.
Ya nadie lo verá
galopar hasta el mar.
Su revólver permanece
bajo una cama revuelta.
Veintiún años
el niño que jugaba a ser pistolero.
El loquito
que nunca iba a morir.
Veintiún años que no supo
quién era;
que todos sabían quién era;
que todos querían ser
como él era;
pero lo odiaban.
Billy the Kid ha muerto.

Guardo de las aves
la hermosa propensión
a soñarse
más allá de los mares.

Herido de muerte
camino con el sol
en el pecho.
Cae la tarde.
Tanto tiempo andando
las calles
herido.
Tanto tiempo.
Resplandece la sangre
bajo el cielo
de mis pasos,
los cuerpos que uno
a uno
abandoné en el viento.
A cada hombre le aguarda
su disparo.
Cada hombre
oculta su dolor.
Herido de muerte
pronto será la noche.
Pronto
será la noche.

Una sombra permanece
en el hueco de la cama
que dejaste al partir.
Sólo la ventana
sostiene el cielo,
las aves.
Vuelo hacia ti
sin más en las manos
que viejos sueños.
Vuelo sobre ti
con las cansadas
palabras en el viento.
Vuelo en ti
sin alas.
Sólo camino,
camino tras la herida
de tus pasos.
Y duermo.
Y despierto.
Y tu sombra permanece
como una piedra
en el hueco de la cama
que dejaste al partir.

Partí galopando
hacia tierras que
jamás tendrán nombre.
Partí al igual
que el polvo
despoja de claridad
viejas fotos.
Con un par de revólveres
anduve caminos de viento.
Dos hombres me llamaron
Billy the Kid
y para no defraudarlos
los maté.

Puede algún día ocurrir
que a través de la ventana
las calles ajenas
desaparezcan.
Y un cielo despejado
librará batallas
contra las aves
que intenten partir.
Los árboles extenderán
sus ramas hasta que
los autos se detengan.
Y los edificios,
sombras donde la gente
conversa tranquila.
Y ya nadie corra buscando guarida.
Ya nadie persiga mi rastro
hasta matarme.
Y despertar
despertar sin otro riesgo
que el caer de la cama
perder el tren
o que la leche se enfríe.

Puede ocurrir algún día
que a través de la ventana
los revólveres dejen
de estallar
estallar
en mis manos.



UNMSM-CEDOC

LIBRO DE MERLÍN

Josemari Recalde

PARTIDA

Merlín de pie entre arbustos deshojados,
al horizonte los brazos,
canta en su propia lengua
sus lamentos finitos,
inundado de magia.

Fuera del tiempo
(está muy solo Merlín),
rutila su cuerpo, y resplandece,
todo caos generando,
todo ocaso;
Merlín, puro rebrillo
en las bramantes brisas,
dentro del caos llama.

Y su ojo refulgente,
su inhabitada mirada
de un guiño escampan todos mis rincones.

VUELO

Y su ojo refulgente
Su mirada írrita
Su habitación inútil
su oreja vieja
de un cuajo cruza todas las miradas;
de rencor las excita,
de rencura pura.

Y es un ojo entre astros,
y su guedeja.

Merlín sus ojos entorna
y te abrasa.

Es como un centro de lágrimas,
y él recuerda a Alicia.

Recuerda a su hermana que lo ama;
recuerda otras tantas cosas,
en el monumento,
por sí mismo atrapado.

Merlín, cárcel de amor,
desorbitado baladra;
sus gritos recorren leguas.

Su amor era como el caos.

Merlín a sí se abraza,
Sus corrientudos riachos
lento los sirga,
los dirige con clase.

Ellos, empero, marchitan
una vez alumbrada su belleza.

Allá en lo ácuco parado,
él es cuatro elementos;
su cerebro, que mira el sol cayente,
allá en Mala,
de pura dicha revibra,
de pura inteligencia.

Merlín: asesina tu ira
Merlín: no te arrastres
en tus cavernas glaciales
usando cantares de goticismo vano.

Merlín rugiente su ojo deshojado
todo inventario irrita
toda membrana muerde
cadencioso e insano.

Merlín hijo de incubo
Merlín hijo de virgen.
Merlín el Dios, Merlín el Xto, el Sabio,
Merlín se muere
y todas sus entrañas
una a una se fugan
estúpido e inmortal.

Su cabello retorna con ardor
su cabello recorrido de un cenizo plateado,
bajo él la mustia, inquisidora mirada,
solemnemente ocultándose,
la azul mirada
en esplendente frente.

Y el Leteo salva
su roja cruz rotátil.
Todo en él me excita,
todo en él me es puro astro.

Fijaos en sus espaldas
y en el cuero que viste.
La vibración que él inflama
es de bufón o fauno,
que corre y salta,
de poder pleno,
a nada.



Merlín de un gesto excita todas las miradas.
Él te da luz y te da agua,
sólo es cuestión de ir bajo los astros.



Merlín porta un jazmín.
Tierno esplendor de fresca luz de abril,
Merlín en su jardín,
está sentado
tañendo su flautín.

Su mano
es como cristal de añil.



UNMSM-CEDOC

TRADUCCIÓN: ELEGÍAS DE DUINO

(Rilke)

Renato Sandoval

Primera elegía

¿Quién, si yo gritase, me oiría desde los coros celestiales? Y si sucediera que de pronto un ángel me estrechase contra su corazón, perecería ante su más poderosa existencia. Pues lo bello no es más que el comienzo de lo terrible que aún ahora soportamos y admiramos tanto porque, impasible, desdeña destruirnos. Todo ángel es terrible.

Y por eso me contengo engullendo el reclamo de un sombrío llanto. ¡Oh! ¿Y de quién entonces podríamos valernos? No del ángel, no de los hombres, ahora que los sagaces animales advierten que en casa ya no estamos muy seguros, en este mundo señalado. Tal vez nos quede algún árbol en la pendiente al que a diario contemplásemos: nos queda la calle de ayer y la complacida lealtad de una costumbre que gustó de estar en nosotros, y se quedó, no queriendo ya partir.

¡Ah, y la noche! La noche cuando el viento, henchido de espacio cósmico, nos roe el rostro... ¿A quién no le será dada ella, la anhelada, la gentil decepcionante que ante el solitario corazón penosamente se presenta? ¿Será más leve para los amantes? Oh, ellos no hacen más que ocultarse mutuamente su destino. ¿Es que *aún* no lo sabes? Arroja de tus brazos el vacío hacia los espacios que inhalamos; tal vez para que las aves sientan el aire dilatado con más íntimo vuelo.

Sí, pero las primaveras te requerían. Algunas estrellas te exigían que las presintieras. Una ola se alzó hasta ti en el pasado, o cuando pasabas frente a una ventana abierta, las notas de un violín se te entregaron. Todo eso era misión. ¿Pero la cumpliste? ¿No te hallabas disperso aún por tanta espera, como si todo te anunciase una amada? (¿Dónde querrás ocultarla ahora que los grandes y extraños pensamientos en ti entran y salen quedándose a menudo por la noche?) Pero si tienes nostalgia, canta pues a las amantes; lejos aún de ser bastante inmortal está su famoso amor. A esas desvalidas -¡casi les envidias!- a las que hallaste más apasionadas que a las satisfechas. Empieza siempre de nuevo la alabanza tan inalcanzable; recuerda que el héroe se sostiene; hasta la caída fue para él sólo pretexto de ser: su último nacimiento. Pero, exhausta, la naturaleza vuelve a acoger a las amantes, como si no tuviera fuerzas para volver a acometerlo. ¿Has pensado lo suficiente en Gaspara Stampa, como para que cualquier muchacha, abandonada por el amado, ante el admirable ejemplo de esta mujer amante pueda decir: “Si yo fuese como ella”? ¿No deberían al fin estos dolores remotos hacernos más fecundos? No es tiempo de que al amarnos liberemos del amado y logremos resistirlo, estremecidos: como la flecha que, tensa en el arco, reúne el impulso que la hará *superior* a sí misma. Pues el quedarse no existe.

Voces, voces. Escucha, corazón mío, como antes solo los santos lo hacían: el inmenso llamado los elevaba del suelo; pero ellos seguían de rodillas, irreales, más distantes y sin reparar en nada. Así, atentos, escuchaban. No es que podrías soportar la voz de *Dios*, ni de asomo. Pero escucha siquiera el soplo,

la noticia constante que se forma del silencio.
Ahora te llega el susurro de esos jóvenes muertos.
Donde quiera que entrabas, en las iglesias
de Nápoles y Roma, ¿no te contaban, serenamente, su destino?
O excelsa se te presentaba una inscripción,
como hace poco aquella losa en Santa María Formosa.
¿Qué quieren de mí? Suavemente debo
apartar de ellos esa apariencia de injusticia que a veces
impide un poco el movimiento puro de sus espíritus.

En verdad que es extraño no habitar ya la tierra,
abandonar las costumbres apenas aprendidas,
y a las rosas, y a otras cosas a su modo promisorias,
no conferirles el sentido del porvenir humano;
no ser ya lo que se fue en manos de angustia infinita
y desprenderse hasta del propio nombre
como un juguete hecho pedazos.
Extraño no seguir deseando los deseos. Extraño
ver que todo lo que nos concernía revolotea
suelto en el espacio. Y penosa la tarea de estar muerto,
penoso el recobrase plenamente hasta llegar a sentir poco a poco
un asomo de eternidad. Pero todos los vivos
cometen el error de querer distinguir con demasiada nitidez.
Los ángeles (se dice) a veces no sabrían decidir si andan
entre los vivos o los muertos. La corriente eterna
arrastra siempre todas las eras consigo
surcando los dos reinos, y más fuerte que ellas en ambos resuena.

Y a la postre los tempranamente arrebatados ya no nos necesitan,
suavemente uno se aparta de lo terrestre como de los dulces
pechos de la madre. Pero nosotros, que tan grandes
secretos necesitamos, pues de la tristeza
brota a menudo el bendito progreso, ¿podríamos estar sin ellos?
No en vano cuenta la leyenda cómo antaño, en el lamento por Lino,

la primera música osó horadar la dureza de la materia inerte,
y que por vez primera en el espacio estremecido, del que fugara
de pronto y para siempre un joven semidivino, el vacío se vio colmado
con aquella vibración que ahora nos transporta, nos consuela y
nos asiste.

Segunda elegía

Todo ángel es terrible. Y, sin embargo, ay,
yo les canto, aves casi letales del alma,
sabiendo lo que son. ¿Qué fue del tiempo de Tobías,
cuando uno de los más resplandecientes apareció
ante la humilde puerta,
un poco disfrazado para el viaje como para no infundir temor
(un joven frente a otro, cómo aquél lo contemplaba con curiosi-
dad)?
Si descendiera ahora hasta aquí el peligroso arcángel por detrás
de las
estrellas, tan solo un paso, nuestro propio corazón
de un solo golpe nos aniquilaría. ¿Quiénes son ustedes?

Precoces perfecciones, consentidos de la creación,
sierras y cumbres aurales
de todo lo creado. Polen de la divinidad floreciente,
engranajes de la luz, pasillos, escalas, tronos,
espacios de esencia, escudos de placer, tumultos
de sentir tormentosamente extasiado y, de pronto,
espejos solitarios recreando su radiante belleza
una vez más en su propio rostro.

Pues nosotros, al sentir, nos evaporamos; ay,
nos exhalamos y expiramos; de ascua en ascua
despedimos un olor más débil. Puede entonces que alguien nos
diga:

“Sí, te introduces en mi sangre, esa habitación, la primavera se llenan de ti...”. De qué sirve; no puede detenernos; en él y en torno a él desaparecemos. Y a los que son bellos, oh, ¿quién los retiene? Hay en su rostro un atisbo que no cesa y pasa. Como el relente de la hierba matutina, lo nuestro asciende desde nosotros, como el vapor de un cálido manjar. Oh, sonrisas, ¿a dónde van? Oh, alta mirada, nueva, cálida, evasiva ola del corazón: ay, pero si eso *somos*. ¿Es que el espacio del mundo donde nos extraviarnos sabe a nosotros? ¿Toman los ángeles en verdad solo lo suyo, lo que de ellos emana, o es que a veces, como por descuido, a ellos se adhiere un poco de nuestro ser? ¿Es que estamos mezclados tan solo a sus rasgos como esa vaguedad reflejada en el rostro de las grávidas? Ellos no lo advierten en el vórtice de su retorno a sí mismos. (¿Cómo habrían de advertirlo?).

Los amantes, si supieran hacerlo, podrían decirse maravillas en el aire nocturno. Pues parece que todo nos encubre. Mira, los árboles *están*. Las casas que habitamos existen todavía. Sólo nosotros desfilamos delante de todo como vaporoso intercambio. Y al unísono todo nos silencia, en parte acaso por vergüenza y en parte por una esperanza inefable.

A ustedes, amantes, que se bastan mutuamente, yo les pregunto por nosotros. Se palpan. ¿Tienen pruebas? Miren, sucede que mis manos mutuamente se perciben o que mi gastado rostro en ellas se conserva. Eso permite que yo me perciba un tanto. Pero, ¿quién osaría *ser* por tan poco? Pero a ustedes, acrecentados en el éxtasis del otro, hasta que éste, avasallado, implora: “¡Basta ya!”; a ustedes

que entre las manos se hacen más abundantes, como en época de vendimia;

que a veces perecen solo porque el otro
por completo los encima; yo les pregunto por nosotros. Sé
que se tocan con tanta dicha, porque la caricia retiene,
porque no desaparece el lugar que cubren
con su ternura; porque debajo de él experimentan
la clara duración. De ese modo, el abrazo les parece casi una
promesa
de eternidad. Y, no obstante, si sobreviven
al espanto de la primera mirada, a la espera añorante en la ventana
y al primer paseo juntos, *una* vez, en el jardín:
Entonces, amantes, ¿siguen siéndolo todavía? Cuando se levantan
mutuamente para beber, unidos por los labios, sorbo a sorbo,
oh, qué extrañamente el que bebe se evade de la acción.

¿No les asombró la medida de los gestos humanos
en las estelas áticas? ¿No aparecían el amor y la despedida
tan leves sobre los hombros, como si estuvieran hechos
de una materia distinta a la nuestra? Evoquen esas manos,
qué relajadas reposan, si bien hay fuerza en los torsos.
Dueños de sí mismos, supieron decir: hasta aquí llegamos,
esto es lo nuestro, tocarnos *de este modo*; con más fuerza
nos oprimen los dioses. Pero eso es cuestión de los dioses.

¡Si pudiésemos hallar también algo humano que fuera puro,
delicado y quieto, una franja de tierra fértil que nos perteneciera
entre el torrente y el pedregal! Pues el corazón
siempre nos desborda, igual que a ellos. Y ya no lo podemos
seguir mirando en imágenes que lo apaciguan,
ni en cuerpos divinos en los que aún más se contiene.



UNMSM-CEDOC

MONÓLOGO DEL VENCIDO

Víctor Coral

Porque no espero que modifique en nada la suerte que debo correr, no voy a referirme a los graves signos atmosféricos que acompañaron aquel invierno impersonal y vacío —por lo demás, los periódicos de entonces dan buena cuenta de ellos. Tampoco al significado etimológico del nombre de mi hijo (el único, aunque todos digan lo contrario). Pero sí deseo sugerirles, si lo tienen a bien, tomarse el trabajo de realizar estas pesquisas, pues, estoy seguro, ayudarán a la comprensión de lo que mi expediente judicial llama retóricamente “una decisión demencial”. Como dije, a mediados del 87, envuelto en un invierno anémico como son todos los inviernos aquí, me encontraba abocado a la ardua pero apasionante tarea de traducir al castellano, en verso y directamente del sánscrito, el *Mahabharatha*, la más extensa y menos leída epopeya de la literatura hindú. Mi esposa Agatha, que entonces se encontraba en gira por el interior del país dando una serie de conciertos con la orquesta filarmónica, me había dejado trabajando en la casa en compañía de mi hijo Víctor y de una empleada de nombre Blanca. Víctor era un niño blanco y delgado, de seis años de edad y ojos color de piedra. Aparte de sufrir de asma, asunto que en verdad no nos sorprendía mucho, pues tanto la familia de ella como mi propia familia acusaban casos cercanos de esta afección, era un niño físicamente fuerte, aunque algo retraído y lento en sus desplazamientos. La tercera noche de ausencia de Agatha, una noche, recuerdo, más bien extraña por lo límpida y pura en su mate oscuridad, una llamada telefónica rompió el silencio terso de mi estudio, y también la rima de una de las estrofas finales de la traducción. Era la voz de un amigo portorriqueño que me anunciaba, tal vez con excesiva alegría, que mi antología de nueva poesía hindú, propuesta a una editorial madrileña hacía algún tiempo, había sido aprobada y se encontraba ya en proceso de edición. Decidí celebrar el acontecimiento sólo con un pequeño grupo de amigos, pues Víctor tenía una fuerte infección a la garganta. Al llegar la medianoche —creo que fue mucho antes, pero algo me lleva a decirlo de esta manera, sentí unos ruidos extraños en la habitación de mi hijo. Me dirigí hacia ella y descubrí que el niño

se hallaba con convulsiones que, para mi mal, interpreté como propias de una crisis asmática. Inmediatamente le administré una cápsula anticonvulsiva, regresé a la sala para terminar con la reunión. Cuando regresaba a la habitación (no me habré demorado ni diez minutos, lo puedo jurar) el alarido agudísimo de Blanca — aún hoy, por las noches, lo suelo escuchar— me anunció lo peor: mi hijo se encontraba tieso y con la columna arqueada hacia atrás, muerto.

El golpe fue durísimo para todos, pero sobremanera para Agatha. Ella, que lo había cuidado tanto desde que se reveló su enfermedad al año de edad, no podía comprender lo sucedido. No decía nada, pero estoy seguro de que creía que yo era el culpable de todo. Y lo peor es que yo también lo creía. Pero, ¿cómo iba a saber que Víctor era alérgico a los antibióticos, si la primera vez que se los aplicaron, con ocasión de una infección intestinal, no experimentó reacción alguna? La verdad es que ningún médico pudo dar una explicación satisfactoria a lo sucedido. El tiempo, ese misterio palpable y soberano, y la ayuda psicológica de un conocido nuestro fue fundamental para su recuperación. En relativamente poco tiempo, tomando en cuenta lo brutal de los sucesos, logré convencer a Agatha de tener otro hijo. A fines del año 88, luego de un embarazo accidentado y lleno de dudas y remilgos hartos explicables, mi amada Agatha me dio un hermoso y delicado bebé a quien llamamos Renato. Pensamos que todo iba a ser distinto con él, pero pasaron los años y el niño fue creciendo casi sigilosamente. Yo estaba imbuido en proyectos diversos y mi cátedra en dos universidades apenas me dejaba tiempo para estar con la familia. Agatha, por su parte, había dejado la orquesta filarmónica para dedicarse casi exclusivamente al cuidado del pequeño Renato. Todo parecía ir bien, hasta podría decir que era feliz, si creyera en semejante palabra. Pero en cierto momento, el niño empezó a acusar señales que, no sé por qué, sólo yo sabía interpretar. Es lógico que los hermanos se parezcan, me decía, pero que se enfermen de la misma enfermedad (infección intestinal) a la misma edad, ¿no es acaso, por lo menos, una incómoda coincidencia?; además, Renato, como Víctor, había empezado a decir “mamá” antes que “papá”, y hasta su andar ligeramente cansino y lento era exactamente igual al de mi hijo. Agatha, al principio, tomó mis preocupaciones con buen humor y me reco-

mendó, levemente en serio, tomarme unas vacaciones que, por lo demás, bien merecía. Yo no le hice caso. Pero cuando los ojos de Renato -que para entonces ya iba a cumplir seis años- empezaron a cambiar del verde al color piedra, todo ello resultó demasiado para mí. Decidí respirar un poco y viajar fuera del país por unas semanas. Parece que el viaje me hizo mucho bien; según ellos, tenía mejor semblante. Pero sólo yo sabía que había ocupado casi todo el tiempo en cavilar sobre los sucesos y en investigar sobre la historia de este tipo de fenómenos. Como cuando uno siente que alguien muy cercano está en peligro o que la lluvia, por ejemplo, se aproxima, yo intuía -sigo intuyendo- que algo oscuro y tímidamente subrepticio se acercaba. Aquella noche del 18 de octubre, lo recuerdo con especial claridad, me hallaba en el estudio preparando las clases del día siguiente cuando, como si se hubiera hecho líquido y hubiera entrado por debajo de la puerta (la imagen no es gratuita, pues aún hoy tengo esa sensación), mi hijo se presentó en la habitación con un frasco de antibióticos en la mano y tal mueca de reproche en el rostro que parecía resumir todo el dolor y la injusticia posibles. Simplemente no lo pude soportar, caí de rodillas frente a él, zarandeándolo e injuriándolo a viva voz por acusarme de su muerte de esa manera. Los gritos y los sollozos formaron una especie de nube vertiginosa que me hizo perder la conciencia por un momento; cuando la recuperé, estaba en medio del estudio, a punto de vomitar ante la horrorizada presencia de Agatha y Renato, arrinconados junto a la puerta. Poco después, Agatha me denigró frente a él como nunca antes, por ningún motivo, lo había hecho, de la manera más infame posible: me trató de loco, de pervertido y anunció que se lo llevaría lejos de mí. Pero lo que me asombraba más, y me llenaba de ira y resentimiento, era la mueca burlona y triunfadora que Víctor —pues estoy seguro que era él— ostentaba; como si lo hubiera maquinado todo. Cuando se encerraron en el cuarto a dormir, yo ya había decidido lo que tenía que hacer. Fui a la cocina y cogí el cuchillo más delgado y largo que había. En verdad pude tomar cualquiera, uno muy grande y grueso, por ejemplo, el que Agatha utilizaba para cortar carne; pero preferí, tal vez por la naturaleza del acto que iba a cometer, el brillo sigiloso de un acero fino. Al promediar las dos de la mañana —recuerdo la perfecta indiferencia con que el reloj de la sala marcaba su paso— me acerqué a la puerta de la habi-

tación sólo para comprobar que estaban durmiendo y que la puerta estaba cerrada con llave. Luego me dirigí hacia el estudio, saqué del cajón inferior el duplicado de la llave y lo metí en mi bolsillo. Recuerdo que el teléfono, la puerta, el escritorio, un hermoso rosario oriental que pendía de un perchero, todas las cosas las veía con mayor nitidez, con esa embriaguez ligerísima y etérea que preside este tipo de acciones. Una vez frente a la puerta, deslicé como un líquido la llave en la ranura y abrí la puerta con cierto ruido de goznes. Me detuve un momento en el umbral, pues todo estaba oscuro adentro. Luego, como en una sala de cine, se fueron recortando las cosas, los cuerpos. Tuve suerte, el niño dormía algo agitado en un lado de la cama, y mi mujer se hallaba del otro lado, mirando hacia la pared. Le tapé el rostro con mi casaca de cuero y la apreté contra su boca mientras el cuchillo entraba casi sin dificultad por debajo de sus tiernas costillas. Segundos después pude sentir cómo su corazón explotaba allí adentro; como una mano que se cierra con fuerza sobre la hoja y, repentinamente, se abre exangüe, destrozada.

Recuerdo haber dicho al principio que no espero nada de lo que conocemos como justicia: los hombres tenemos razones inescrutables para matar y para morir. Aunque no sé dónde estoy en realidad, supongo que debe ser un lugar de reclusión. Sólo espero que mi condena no demore más, pues estoy ávido de cumplirla día a día, minuto a minuto, convencido de lo ineluctable y justo —sí, justo— de mi decisión. Sin embargo, hay algo que no me deja tranquilo: veo muchos hombres de blanco en este lugar y hay demasiada comprensión y lástima en la mirada de Agatha. Un asesino lúcido y frío como yo no merece tanta consideración.

RUIDO ADENTRO

Carlos García Miranda

En la madrugada ella sintió un ruido tras la puerta de su habitación. Un ruido en el corredor. Esperó unos segundos arropada en su cama. El ruido continuaba ahora en la sala. Estaba segura de que era en la sala. Entonces se levantó. Fue hacia la puerta. Se apretó contra ella. El ruido seguía. Esta vez en la cocina. Ella volvió a su cama. Sin éxito buscó algo en su velador, insistió debajo de su cama, su almohada, entre sus sábanas. Nada. Finalmente terminó quedándose mirando largamente la puerta. Tras ella el ruido proseguía en toda la casa.

Al día siguiente ella estaba en la cocina. Sorbía lentamente su café. Frente a ella, el otro untaba un pan con mantequilla.

- Te digo que ya no quiero permanecer un rato más aquí - dijo ella, mirándolo por sobre la taza de café.

- No te asustes, ya pasará.

- Jódete, yo me largo.

- ¿Y esto?

- Que se lo lleve el diablo, no me importa.

- Eres una tonta, vas a darles el gusto.

Ella sintió su café frío. Puso la taza sobre la mesa. El otro dejó de untar más mantequilla en su pan. Dio un mordisco. Desde la ventana caía un rayo de sol. El rayo llegaba hasta los pies de la muchacha.

- Entonces, alquílalo - dijo el otro mordiendo su pan.

- ¿Quién lo querría?

- Cualquiera que no les tema

- Todos les temen

- Yo no

Ella dejó de mirarlo. Sonrió.

- Estás loco

- No, únicamente no tengo miedo

El otro la miraba mientras seguía mordiendo su pan. Ella no quería ceder. El otro continuaba insistiendo. A ratos era como un ruido en su cabeza. Un ruido que iba de un lado a otro, como aquel ruido de la madrugada anterior.

- ¿Eras tú, no?
- ¿Qué?
- No te hagas, eras tú el de los ruidos
- ¿Deliras?
- No, eras tú
- ¡Pero que te pasa conmigo! ¡Qué tienes!
- ¡Eras tú, maldito, tú!

Un poco turbado el otro dejó de morder su pan. Lo dejó a medio consumir sobre la mesa. Lo dejó y salió. Ella lo vio cruzar a través de la puerta. Sintió sus pasos en el corredor, la sala, su habitación, el baño, nuevamente la sala, el corredor...

Había llegado la noche y ella seguía en la cocina. Estaba sola y temblaba. Sola y mordiéndolos como si fueran un pan. Un pan ensalivado y lleno de mocos. Ella mordía sin dejar de mirar hacia la puerta. Tras ella el ruido, otra vez incesante, en toda la casa.



UNMSM-CEDOC

CRISTO LIGHT

TRAGICOMEDIA EN DOS ACTOS

Eduardo Adrianzén

(Fragmento)

ACTO I

ESCENA 1

(Se abren luces. En medio del escenario, María echada boca arriba sobre una camilla perpendicular al público. Sólo vemos su cabeza. Alrededor suyo los actores vestidos con batas y con las bocas tapadas cual enfermeros. María en trances de parto con las piernas abiertas. La luz y en general la escena son irreales)

María: Mi hijo va a nacer. Mi hijo Cristo Jesús va a nacer. Yo lo escuché hablar y llorar desde antes que crezca mi barriga y por eso supe que era Jesús. Bien clarito me dijo el ángel esa noche. “María: elegida eres entre todas las mujeres para dar a luz a Cristo que vuelve a la tierra”. Era un ángel. Con sus cachetitos redondos y rosados y su sonrisa linda sin dientes, como un viejito sin pelos con carita de niño. El ángel se me apareció cuando yo regresaba de comprar ácido muriático por una calle cerca del muelle, que —¿ya ven?— por algo se llama calle del Milagro. Era de noche y de repente todo se iluminó, porque los ángeles traen una luz propia mejor que los fluorescentes. El ángel hablaba en lenguas y no venía en nube sino en barco. Era un ángel de agua y había dejado sus alas secando al sol. Con su aliento hizo una brisa fuerte que me levantó la falda, y ahí fue donde dijo que yo era la elegida. “María,

María” decía, sabiendo mi nombre desde antes de los siglos. Y yo sentí igualito que las luces de la discoteca donde voy a buscar a mi mamá, luces que marean y una bulla que entra como troqueladora en la cabeza. Mi botella se rompió, pero el ácido olió como perfume, y el viento se convirtió en sus manos, y mi falda ya no era falda sino un carrusel. “Bendita eres entre todas las mujeres” me decía en su idioma de ángel. “Bendita porque serás la madre de Cristo Jesús, que viene otra vez al mundo a borrar los pecados con el chorro de ácido muriático de su compasión”. Y mientras decía todo eso, el viento y las luces jalaban y tiraban de mí como una licuadora gigante. Cuando desperté, de puro prodigio ya se había hecho de día y el ángel estaba exprimiendo sus alas. Lampiño y barrigoncito como son los ángeles. Yo estaba tan emocionada y feliz que me puse a llorar. Después cerré los ojos y él se fue volando. Por eso no lo vi. Ahí mismo sentí que Cristo Jesús empezaba a crecer en mi barriga, y empecé a respirar lo mismo que él y a llorar las mismas lágrimas dulces que las de él, porque desde entonces mis lágrimas son dulces como el agua con azúcar. ¿Ya sale? ¿Ya viene? Mi mamá no entiende como me pasó algo tan lindo. Seguro porque a ella nunca la visitan ángeles sino diablos que le muerden la boca. No importa que no haya pesebre, ni vaca ni burro ni tampoco San José. Dicen que esta maternidad es sucia como un establo. ¿Y acaso los establos no son pesebres? A mi niño no lo confundirán con otro ni le cambiarán la cinta celestita. El será blanco y hermoso como un niño Dios, como de hecho lo es. Duele mucho. ¿Es él? Ya pueden ver su cabecita? El ángel dijo “no te va a doler, tranquila que no te va a doler” Eso sí le entendí en su idioma celestial. *(Se escucha unas sirenas de barco alejándose)* ¡Las trompetas! ¡Son las trompetas del ángel avisándole a Dios que Cristo Jesús ya viene! Ya siento sus gritos, y sus suspiros que también son los míos, y las lágrimas que me salen son más dulces que nunca. *(A un lado del escenario entra un resplandor de un aviso de neón de Coca-cola o similar del cual reconocemos un par de letras)* ¿Ya ven? ¿No les dije?

¡Miren por la ventana! Es la estrella de Belén y ha venido hasta el Callao. ¡Es la estrella de Belén!

(Bajan luces lentamente. Oscuro)

ESCENA 2

(Antes de que se abran luces se escucha una música típica de procesión de barrio, con trompetas chillonas y percusiones desentonadas. Al abrir luces vemos que esta música despatarrada corresponde a una escenificación de la pasión de Cristo protagonizada por JESÚS, quien lleva una túnica descolorida, chancletas de plástico y corona de espinas mal hecha de ramitas. MARÍA va a su lado también en túnica y velos con teatral gesto de angustia. PANIZO personifica al centurión -vestido de romano a lo papel platina y en zapatillas con seis años de uso- azotando a Jesús mecánicamente con el respectivo gemido por parte de María. Un par de actores fungen de MÚSICOS y otra actriz gime como plañidera cubierta con un manto. El conjunto total es grotesco y surrealista al evidenciar la tosquedad de los elementos)

María: ¡Quinta estación: la caída!

Panizo: Ya hicimos la caída

María: ¡Ésa era otra caída! Toca la caída de la quinta estación con la Verónica. ¡No me discutas Panizo que tú erés nuevo! ¡No me discutas!

Jesús: Me duelen las rodillas

María: ¿Cuándo aprenderás a caer sin rasparte las rodillas, chiquito? Todos los años acabas con las rodillas deshechas

Músico 1: Hay que apurarse. Faltan dos estaciones, más las nueve palabras

Panizo: Siete palabras, ¡animal!

Músico 2: Y tenemos que almorzar

María: ¡Les dije hasta las tres de la tarde! ¡Quinta estación!

(Jesús cae estrepitosamente con la cruz encima acompañado de un redoble de percusiones y trompetas. Su gesto de dolor es auténtico al rasparse las rodillas. La túnica se rasga)

Panizo: ¡Cagó la túnica!

Jesús: Está muy usada

María: ¡Cállate Panizo! ¿La Verónica?

Verónica: ¿Ah?

María: ¡Ya pues, mamita! ¡Duermes parada como las mulas!

(La Verónica se acerca a Jesús con un paño -que ya tiene un rostro pintado- se lo pone en la cara y luego lo muestra al público con cara de asombro)

Músico 1: Podrían cortar eso. Ni hay público

Músico 2: Hace hambre. Mejor hay que almorzar

María: ¿Quién dice que no hay público?

Músico 1: Todo el mundo está viendo la pasión de Carabayllo

María: ¡No es cierto!

Músico 1: En Carabayllo hay un Cristo que sí lo clavan con alcayatas de a de veras. El año pasado vi

Músico 2: Sangraba que daba miedo. Como chorro

Músico 1: En las manos y en los pies. Tres clavos verídicos y no movía una pestaña

María: ¡Será un fakir sin chamba, qué me importa! Los únicos que hacemos la pasión auspiciados por la parroquia somos nosotros

Músico 1: ¿Auspicio? O sea que había plata. ¿No que no?

María: ¡Auspicio, permiso, lo mismo es!

Panizo: Pero ellos tienen razón. Si hay un Cristo que se clava de verdad y sangra de verdad, la gente prefiere ver a ése. No contamos con que salga competencia

María: ¡Que se clave todas las alcayatas que quiera! Debe ser un cholo tuberculoso que no se parece nada a Cristo. ¡En cambio miren a mi Jesús!

Panizo: A nadie le gusta Cristo si no sangra. Cristo sin sangre no es Cristo

María: ¡Que vean Drácula entonces! ¡Sexta estación!

Músico 1: Vamos a hacer función para tres gatos y cada uno dará diez centavos, si es que dan algo

Músico 2: Y de ahí tenemos que almorzar

Panizo: ¿Si pruebas con un clavo de verdad?

María: ¡Calla Panizo!

Panizo: Que su hijo diga a ver si puede. ¿Si por lo menos usamos un clavo de verdad?

María: ¡Sexta estación!

Jesús: *(A María)* ¿Y si trato?

María: ¡Cállate!

Panizo: ¿Sí?

Jesús: Un clavo creo que sí puedo

Músico 1: ¡Dice que puede!

Jesús: Qué puede importar un clavo si ya me sangran tanto las rodillas

María: ¡Sexta estación! ¡Tres más y se termina!

Jesús: Panizo tiene razón. Desde los azotes que vi sus caras de aburridos y los bostezos. Quieren ver sangre, vienen a ver sangre. Les gusta la sangre

María: ¡Se acabó el asepticil! ¡No es nuestra culpa!

Jesús: El llanto me sale. Los gritos también, y el gesto de dolor cuando me raspo las rodillas es de verdad. ¿Cuánta sangre se necesita para ser Cristo?

Panizo: ¡Un clavito! ¡Solo un clavito y esto se llena!

(Panizo saca una alcayata o clavo de su bolsillo)

María: ¡No toques a mi hijo! ¡No te acerques!

Músico 1: ¡El pata quiere y ella no deja! ¡Si la señora se pone en ese plan, cagamos, pues!

Músico 2: ¡Y no sacaremos ni para almorzar!

María: ¡Si no les gusta lárquense! ¡A mi hijo nadie lo toca!

Panizo: ¿Y usted sola va a soplarse el resto de la Pasión?

Músico 1: ¿María sola con la cruz? ¡Más misio todavía!

Panizo: ¿Quién hará la finta de clavarlo? ¿Cuándo se ha visto que la virgen sola levante la cruz? ¡Nos necesita!

María: ¿Para que lo claves de verdad cuando todos estén mirando? ¡¡Fuera!!

Panizo: ¿Cuál todos si no hay nadie? ¡Tómelo como un ensayo!

María: ¡Fueraaa!

Músico 1: Se rayó la tía

Panizo: ¡Váyase a la mierda!

María: ¡Así no trabajo! ¡Fuera!

Músico 2: ¡Por lo menos tiene que darnos para almorzar!

(Todos hablan, maldicen y gritan a la vez, menos Jesús. Los músicos y la mujer se van maldiciendo. Panizo furioso)

Panizo: ¡A nadie le interesa tu Cristo, pobre local! ¡Sólo a dos viejas ciegas y un tullido que no tiene cómo moverse! ¿No te has fijado?

María: ¡Todos están detrás y van a venir! ¡Cuando empiecen las palabras van a venir!

(Panizo le hace un gesto obsceno con el dedo y se va. María y Jesús quedan solos. Él comprende que no tiene objeto seguir cargando la cruz y la deja a un lado. Pausa. María se suena los mocos. Jesús la ve triste y le ofrece de un paquete de galletas de vainilla que saca de su túnica)

Jesús: Se han roto

María: No quiero que nunca te hagan doler

Jesús: No me duele

- María: Te has raspado las rodillas
- Jesús: No
- María: Si los dejas te destrozan. Te arrancan la piel como una cáscara de plátano. La gente es mala
- Jesús: La gente es mala
- María: Siempre. Desde chiquito que sabes
- Jesús: *(Un poco para sí mismo)* Mala como el loco
- María: ¿Cuál loco?
- Jesús: Tenía cuatro años y me quedaba mirando por la ventana cuando te ibas a trabajar. Desde ahí se veía al loco
- María: Ah sí. El loco que se creía avión
- Jesús: Abrazaba un montón de periódicos haciendo ruido de motores como que volara. La gente se reía de él. Pero tú dijiste que si salía a la calle, aunque sea solo hasta la esquina, el loco avión me raptaría para violarme y matarme
- María: ¿Por qué te gustaba mirarlo?
- Jesús: Vivía en el basurero a la vuelta del cerro. «Mi aeropuerto, mi aeropuerto» decía riéndose. Su boca era un hueco oscuro y sus ojos blancos, como de pescado muerto. Que sepamos, nunca le hizo nada a nadie, por lo menos hasta que nos fuimos. Pero claro, cómo saber. Estaba loco
- María: Por qué mirabas por la ventana si era tercer piso? Podías caerte

(Jesús juega con María haciéndole cosquillas. Ella ríe)

Jesús: Y reventarme como un huevito y quedar con las tripitas al aire, también decías. Si me caía por la ventana me iba a morir. No entendía que era morir. Sólo que eso seguía al secuestro del loco y a violarme y matarme

María: Había mucho monstruo en esa época. Igual que ahora

Jesús: Creía que violar era igual que golpear. Un día le dije a un compañero de colegio: ¡te voy a violar! La profesora me dio un cachetada. Te mandó llamar. ¿Te acuerdas?

María: ¿De la estúpida esa? Ni fui. Como si me sobrara el tiempo. Te quedabas encerrado solito y yo me iba a trabajar con el corazón en la boca pensando en el temblor

Jesús: Pero nunca hubo temblor. Ni me llevó el loco

María: Porque Dios te cuida. ¿Acaso no eres Jesús?

(Se sonríen. Jesús se apoya en el regazo de ella. María le acaricia el cabello)

María: Volvamos a la casa. Te ayudo con la cruz

Jesús: ¿No habrá más funciones?

María: No vale la pena. Acabó la semana santa

Jesús: Hasta el próximo año

María: El próximo año será mejor

Jesús: ¿Conseguiremos vestuario? La túnica ya no da más

María: Conseguiremos. Te prometo

(Se disponen a retirarse. Aparece Juan)

Juan: ¿Terminó?

María: *(Mintiendo)* Por hoy sí. Si quiere regrese mañana. De frente haremos la crucifixión

Juan: Tía. Jesús

(María y Jesús miran bien al recién llegado. Lo reconocen)

María: ¿Juan?

Juan: Juan

María: ¡Tú estabas muerto!

Juan: Llámame Lázaro si quieres

Jesús: ¡¡Juan!!

(Jesús abraza cálidamente a Juan. María mira algo desconfiada)

Jesús: ¡Yo nunca creí que hubieses muerto!

Juan: Jesúsín. ¡Hasta parece que creciste!

María: En diez años cualquiera crece

Jesús: ¿Ves, mamá? ¿Ves que no se había muerto? Yo soñaba contigo y estabas junto a un río, vivo. Nunca te soñé dentro de un cajón con algodones en la boca. ¡Juan!

Juan: Qué casualidad. Estuve viviendo a las orillas de uno

Jesús: ¿En serio?

Juan: Cerca donde nace el Mantaro, al pie de la cordillera. Donde yo estaba era un hilito de agua helada que bajaba del cerro. Más allá se convertía casi en un mar

Jesús: ¡Qué bacán! Vivir donde empiezan las cosas

- María: ¿Cómo nos encontraste?
- Juan: Escuché de la Pasión. Se me ocurrió que podían ser ustedes
- María: O sea que nos buscabas
- Jesús: ¿Por qué tantas preguntas? ¡Juan regresó! Es lo que importa
- Juan: Tía María heredó el resentimiento de mi mamá
- María: A una madre no se le abandona como un perro
- Juan: Los tenía a ustedes
- María: ¡Sabías que estaba enferma cuando te largaste! Años yendo al hospital, años haciendo colectas para sus remedios
- Jesús: Mamá, ya pues---
- María: Una vez hasta dijeron que podía salvarse con un trasplante de--- no sé, una cosa de los huesos que los hijos pueden donar. ¿Y dónde estaba su único hijo? ¿Muerto, para poder rezarle siquiera? ¿O vivo para maldecirlo?
- Jesús: ¡Por favor, no peleen! Juan
- Juan: Que se desahogue. Tiene derecho
- (Jesús abraza de nuevo a Juan)*
- María: Vamos a la casa
- Juan: ¿Qué hizo al final? ¿Me maldijo?

María: Quédate con la duda para el resto de tu vida. *(Juan y María se miran fijamente. Ella ha ganado. María se ablanda)*
Vamos a la casa. Primero tenemos que devolver la cruz a la parroquia

Jesús: Te salvaste de morir Juan. ¿No te tocaron las balas?

Juan: No. *(Le toca las palmas de las manos)* Así como los clavos no te tocaron a ti

(Oscuro)





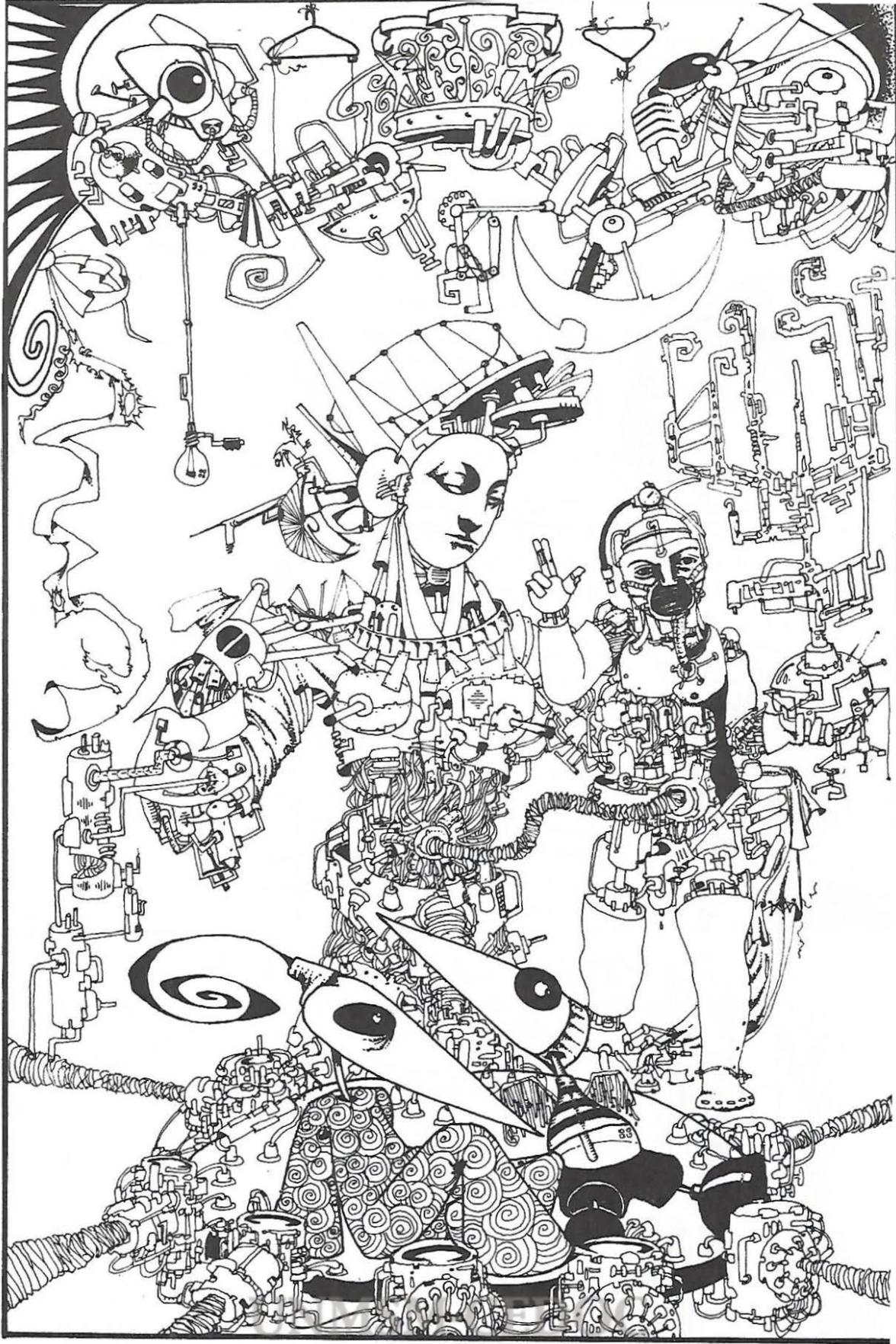
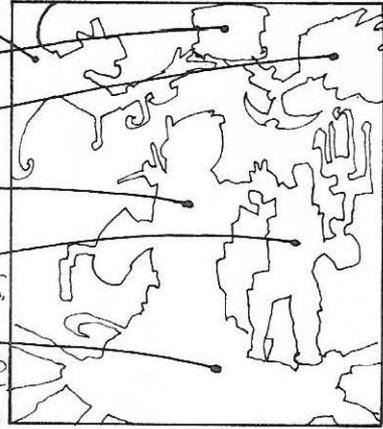


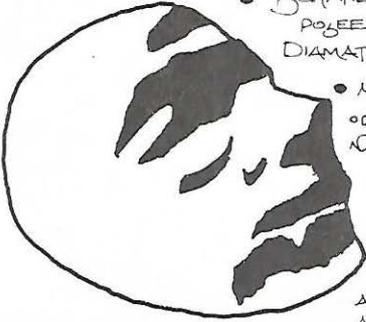
Fig 4 manual del usuario.

- ZANATIEL, PERFECTO ÁNGEL QUE PUEBIA EL GECTOR ZQUIERDO DE TODO ARVIELLO QUE AÓN NO PODEMOS OLER, LUCHARÁ AL FINAL CONTRA LEVIATÁN.
- PERFECTA CORONA SÓNICA QUE HONRA A NUESTRA MADRE.

3. EL EMPÍREO.

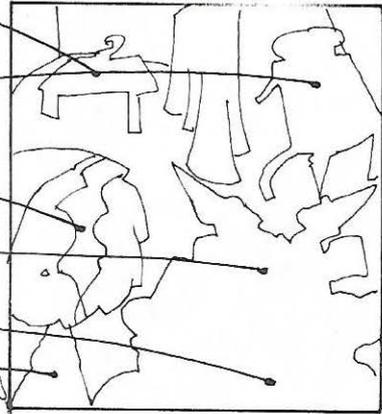


- BEHATIEL, ANTIGUO QUEQUBIN QUE POSEE UN DIENTE DE DIAMAT COMO TROFEO.
- MADRE, SU ORIGEN SE REMONTA A CUANDO NADA TENIA NOMBRE. AMÉN,
- HIJO, SE DESGONZOZE SU ORIGEN, SOLO EL SANTO ES.
- AQUÍ ESTÁN NUESTROS HERALDOS LLEGARON AL AMANECER, Y AL ANOCHECER YA ESTABAN SENTADOS A LA DIEZTRA DEL PADRE.



- ÉSTA FUE LA ESCENA MÁS TERRIBLE QUE NUESTROS HERALDOS VIERON, SU CORAZÓN SE LLENÓ DE MIEDO Y ESPERANZA, PENJARON EN DEJAR.

2. MEFISTOZÓTICA

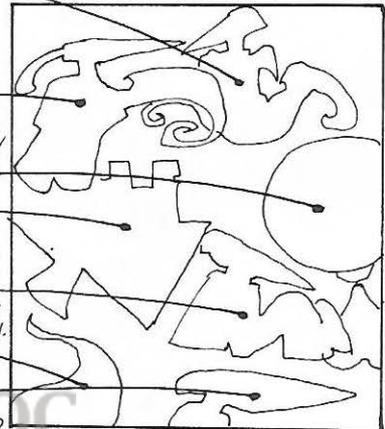


- UNA CONFIGURACIÓN SEMI-HUMANA PROFERÍA GEMIDOS, PENJARON ELLOS EN EXORCIZAR. (HABÍAN EN LENGUAS).
- ALGO LO POJEYO DE FORMA DEJONOCIA, EJTABAN DOPADROMADOJ.
- COMO CELESTE (CRECIÓ BAJO SUS PIES, Y ÁNGELES) LO ELEVABAN AL EMPÍREO, NO SE...
- ÉSTA ESCALERA LO LLEVÓ A UN LUGAR, QUE PREFIRERON OLVIDAR.

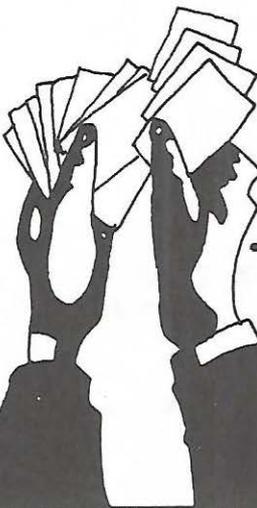


- SÉPTIMO ROLLO DESPUÉS DE JUFRIR AL MUNDO DECIDIÓ ASCENDER, SE UTILIZÓ AVES DE MIGAJA PARA TAL FIN. DESPUÉS DE TODO ESTABA CONFUNDIDO.

1. FURIÓTICA.



- ZITRABÉ NO TENÍA MIEDO EN SU CORAZÓN PUES TODO LO APRENDIDO FUE PUESTO EN CONSIDERACIÓN.
- UNA MARIPOSA CRUZÓ EL CIELO AL MEDIO DÍA, ERA DE LUZ.
- LAS MIGAJAS SE HICIERON NUBES Y CON ESTO LOS HERALDOS CAERÍAN EN LA ANTESALA DE ALGO QUE NUNCA HABÍAN VISTO, LA CON-FUSIÓN REINÓ X 1033 DÍAS.
- MUCHAS ESCALERAS SE APERJONARON, ÉSTA JAMÁS LA DEBIERON SUBIR.
- Y ASÍ ZITRABÉ CONOCIÓ EL MIEDO.



SOBRE LOS AUTORES

María del Carmen Garza Ramos

Doctora en Lingüística y Literatura por el Colegio de México. Se ha especializado en poesía popular, particularmente la mexicana, donde ha desarrollado estudios sobre la copla y el corrido.

Luis Chávez Rodríguez

Estudió Literatura en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, y Producción de Televisión. Hizo su tesis sobre la periodización de la Literatura Peruana. Junto con Pablo Macera, ha hecho una investigación sobre los últimos veinte años de literatura en el Perú. Ha traducido a Rimbaud para la Unión Latina.

Martín Valdiviezo Arista

Licenciado en Filosofía y egresado de la Escuela de Graduados de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Su tesis versó sobre el libro de Descartes *El mundo*, centrándose en una física provisional basada en el supuesto de un dios matemático. Ha publicado en *Arete* estudio sobre Descartes.

Rocío Silva-Santisteban

Estudió Derecho en la Universidad de Lima y Literatura en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, donde obtuvo su maestría. Actualmente, es profesora de literatura en San Marcos y está cursando el diploma de género en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Ha publicado cuatro poemarios y un libro de relatos. En 1986 ganó el Premio Copé de plata por *Ese oficio no me gusta*.

Luis Fernando Chueca Field

Estudió Literatura en la Pontificia Universidad Católica del Perú, y actualmente hace los estudios de maestría. Es profesor en la Universidad de Lima. Ha publicado dos poemarios, y tiene en prensa *Ritos funerarios*.

Martín Oyata

Estudiante de Filosofía, facultad de Letras y Ciencias Humanas, Pontificia Universidad Católica del Perú.

Santiago Roncagliolo

Estudiante de Lingüística, facultad de Letras y Ciencias Humanas, Pontificia Universidad Católica del Perú.

José Riqueros Morante

Estudiante de Lingüística, facultad de Letras y Ciencias Humanas, Pontificia Universidad Católica del Perú.

Rafael Wuest

Personaje ficticio, seudónimo de Santiago Rafael Roncagliolo y de Óscar Hidalgo Wuest, estudiantes de Lingüística, facultad de Letras y Ciencias Humanas, Pontificia Universidad Católica del Perú. También es ficticio el documento del que se da conocimiento en la reseña.

Ricardo Silva-Santisteban

Estudioso de la literatura, profesor en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Ha traducido a numerosos poetas modernos, entre los que destacan Pound, Mallarmé y Joyce; además, ha compilado y prologado las obras de grandes poetas peruanos contemporáneos. Su obra poética, con excepción de *Fuego de tu fuego*, ha sido reunida en *Terra incognita*.

Enrique Sánchez Montenegro

Estudiante de Filosofía, facultad de Letras y Ciencias Humanas, Pontificia Universidad Católica del Perú. Su poemario *Sahari* acaba de aparecer e incluye el cuaderno "Billy the Kid".

Josemari Recalde

Estudiante de Literatura, facultad de Letras y Ciencias Humanas, Pontificia Universidad Católica del Perú. Ha publicado poemas en *Dédalo*, *Motivos*, *Polvo enamorado*, *Poetas en La Luna* (suplemento de *Arco crítico*), entre otros.

Renato Sandoval

Estudió Lingüística y Literatura en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Escribió su tesis doctoral sobre la obra de Eielson para la Universidad de Helsinki, donde se desempeñaba como docente. Actualmente, conduce el Taller de Poesía de la Universidad de Lima y es director de la revista *Evohé*. Ha publicado cuatro poemarios, el último de los cuales es *Nostos*; además, tiene estudios sobre José María Eguren, y numerosas traducciones de Tieck, Drummond, Södergran, entre otros.

Víctor Coral

Estudia Literatura en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Ha publicado poemas en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, *Imaginario del Arte*, *Tokapos*, etc.

Carlos García Miranda

Estudió Literatura en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Ha publicado un libro de cuentos y actualmente dirige la revista *Dedo Crítico*.

Eduardo Adrianzén

Guionista de televisión. Ha publicado un libro de cuentos llamado *Sonrisa para una persona equivocada*, y dos obras de teatro: *De repente un beso* y *El día de la luna*.

Manuel Mercado

Estudiante de la facultad de Artes, Pontificia Universidad Católica del Perú.

Javier Silva Meinel

Primer fotógrafo peruano al que se le concedió la Beca Guggenheim. Ha expuesto en el Perú y en el extranjero, destacando su personal de 1996 en la galería Throckmorton de Manhattan, la cual ha venido representándolo internacionalmente desde entonces. Han aparecido artículos sobre él en el New York Times y en el New York Yorker. Lleva tres años recorriendo el país preparando un libro sobre fiestas y costumbres del Perú, de próxima aparición.

Giorgio di Giovanni

Nace en el Callao en 1966. En 1984 comienza sus estudios de pintura en la Pontificia Universidad Católica del Perú, de donde egresa en 1990. Ha participado desde 1995 en diversas muestras colectivas y hasta la fecha tiene cuatro exposiciones individuales. Actualmente se desempeña como profesor en la facultad de Artes de la Universidad Católica.

Agradecemos profundamente:

■ al Dr. Ciro Alegría Varona, por su entusiasmo ■ al Dr. Carlos Gatti, por ponernos los pies sobre la tierra ■ al Dr. Luis Jaime Cisneros, por su experiencia ■ al Dr. Rogelio Llerena, por su confianza (Oficina de Servicios Universitarios, PUCP) ■ a Luis Valera, por su enorme paciencia ■ a Luis Fernando Chueca (¡te pasaste, Lucho!) ■ a José Samanez (Diario La República), por el gran papel que ha jugado ■ a los abogados Martín Ortiz y Jorge Antonio Serván, por su ayuda desinteresada ■ a la Dra. Liliana Regalado y al Prof. Carlos Chávez (Dirección Académica de Investigación, PUCP), por su colaboración inmediata ■ al Tercio Estudiantil de Humanidades de la PUCP ■ a Jorge Alencastre, por su generosidad ■ a Eduardo Ísmodes, por quitarnos el miedo a pensar en grande ■ a María del Carmen Garza, por su apoyo siempre presente, a pesar de la distancia ■ a Ricardo Silva-Santisteban, por apostar por nosotros ■ a Bili Sánchez, por ser prácticamente de la revista ■ a Santiago Roncagliolo (Oficina de Imagen Institucional, PUCP), por sus ganas de colaborar desde el principio ■ a Giorgio di Giovanni, por su enorme calidad artística y personal ■ a Pancho Guerra-García, a Javier Silva, a Antonio Cisneros, a Guillermo Niño de Guzmán: a todos ellos, por saber cuán difícil es comenzar ■ a Raúl del Águila y Miguel Kudaka, Revista Dédalo ■ a Lucía Janto, Revista Vórtice ■ a Mariano Ramírez (Centro Federado de Literatura, UNMSM) ■ a la Caseta de Mecánica, PUCP ■ a la gente de Quality y a la fotocopidora de humanidades ■

Este libro se terminó de
imprimir en agosto de 1997
en los Talleres de
Atenea Impresores - Editores
☎ 4476539 - 4468105



asociación cultural leteo

Consejo directivo:

Presidencia: Sylvia Koniecki

Actas: Paola Cépeda Cáceres

Economía: Francisco Jurado Chueca

Auspician:

*Pontificia Universidad Católica
del Perú*

Diario La República

UNMSM-CEDOC

