

MARIA ELISE ESCALANTE

CARLA PISCOYA
PAOLA CASMA
YSELA MAFALDO
CLARA NELSON

MARCO ROMAN
JORGE SANTIAGO
OSCAR SIMEON
GABRIEL
MARIA

OSCO
ELISE

ESCALANTE
CARLA PISCOYA

GABRIEL OSCO

PAOLA CASMA
YSELA MAFALDO
CLARA NELSON
MARCO

ROMAN

GO

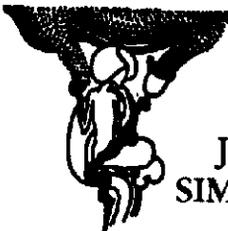
JORGE SANTIAGO
OSCAR SIMEON
GABRIEL OSCO
MARIA ELISE

CARLA
PAOLA

ESCALANTE
PISCOYA
CASMA
MAFALDO
CLARA NELSON
MARCO ENCINAS

YSELA

AÑO I - Nº I - DIC. 1998



JORGE SANTIAGO
SIMEON

OSCAR
GABRIEL OSCO
MARIA ELISE ESCALANTE

Literatura

Hoy quisiera escribir hermosos versos
como aquellos que en la escuela leía
eso poníame al revés los sueños
quizá también yo sea un tanto loco

Pero contar palabras juntar sílabas
me parece aburrida obra de hormiga
perderé mi latín mi chino mi árabe
y hasta el sueño mi solícito amigo

Como hablo escribiré y mala suerte
si desde su penumbra algún gramático
quisiera con despecho condenarme
otra ciencia hay y puedo confundirlo

Robert Desnos



Presentación

Robert Desnos 3 *Literatura*

Artículos

Marie Elise Escalante 5
El espectro y el sentido en Hamlet de William Shakespeare.

Oscar Simeón Oliva 12
Anatomía Semiótica de una pasión: " Kuya- Kuya".

Entrevista 19

Poemas

Clara Nelson Cárdenas 22
Sobre ti / Escribir

Ysela Mafaldo Angulo 24
Si al menos...

Julio Teodori 25
Esoterismo

Editorial

Kreatio, revista literaria producida por un grupo de jóvenes universitarios, llega a tus manos con el fin de seguir cultivando nuevas generaciones de escritores. Creemos en tu mundo imaginario y esperamos tu pronta Kreación en los siguientes números.

Los Directores

D- sastre

Sonh So 30

Consejos para vivir

Patrick Mamani 31

El asesino o tragicomedia

Bill Clinton 33

Pus pregunta

Vladi 34

Efemérides

Paola Casma
Te quiero... 26

Gabriel Osco 27
Cruzarlos 12

Carla Piscocoya Salinas 28
En... / Caen...

Colaboradores 36

EL ESPECTRO Y EL SENTIDO EN *HAMLET*

DE W. SHAKESPEARE

El interés en el lenguaje de Hamlet radica en lo que tiene de 'confusión'.

Es por todos sabido que los argumentos de la obra de Shakespeare son a menudo, si no siempre, tomados de la tradición popular o de crónicas medievales que relatan la vida y las hazañas de los soberanos de aquellas lejanas épocas. Probablemente, el argumento de *Hamlet* proviene de *Histoires Tragiques* de Francois de Belleforest y que, según los críticos, sirvió de inspiración tanto a Thomas Kyd como a Shakespeare. Belleforest se inspiró a su vez en la leyenda de *Amlothi* que Saxo Grammaticus recoge en sus *Historiae Danicae* (1200). En esta historia, Hamlet recibe el nombre de Amleth.

Las tragedias de Shakespeare así como la mayoría de las tragedias del periodo isabelino respetan las preceptivas de las tragedias clásicas al tener como protagonistas de sus obras a personajes nobles. Sin embargo, en el teatro isabelino se ahonda en la personalidad de sus héroes mientras que en las tragedias griegas el héroe trágico vive y se sustenta en el mito que le dio origen y, por lo tanto, posee escasa individualidad, privilegiándose antes que sus reflexiones y sentimientos, sus acciones, dado que la tragedia griega tiende esencialmente a las esferas de la ética y de lo sagrado. Podemos ver, en cambio, que las tragedias de Shakespeare están llenas de pensamientos, reflexiones y, correlativamente, de personajes corruptos e intrigantes: En vez de hablarse de un orden claro y armonioso del mundo, se habla de caos y desorden. Walter Benjamin afirma acerca de estas tragedias: "La traición es su elemento" (Benjamin 1990) Hamlet es el héroe que intenta volver a restaurar la armonía perdida aunque con ello tenga que morir. En el artículo de W. H. Clemens "The development of Shakespeare's Imagery" se dice que "entender a Shakespeare es comprender cómo se rompe el equilibrio para, por una irónica función de homeostásis volver al mismo. El orden de los sucesos parte de una situación inicial 'neutra' y pronto aparece el conflicto ante nuestra vista. Se trata de un suceso inesperado que rompe la armonía del comienzo que deja entrever su dimensión de 'conspiración' o 'error fatal' y conduce de modo irrevocable a una catástrofe". En 'La tempestad' "la verdadera catástrofe está al inicio y no al final o en el medio de la obra. Y todo se deriva y se desarrolla de este inicio."

Podemos hacer una comparación entre *La Tempestad* y *Hamlet*. Cierto es que *La Tempestad* es una comedia y *Hamlet* una tragedia, pero ambas obras mantienen un elemento argumental común. En ellas, los protagonistas — Próspero y Hamlet— desean restaurar el orden, pero para esto les es necesario (paradójicamente) crear una catástrofe. En el caso de Próspero, para conseguir y recobrar su corona y su reino perdido, tiene que desarreglar o perturbar el orden natural (la Naturaleza) creando la tempestad que da nombre a la obra. En *Hamlet*, la restauración del orden no comienza por una catástrofe como en *La Tempestad* sino que culmina con ella, cuando el protagonista, el rey, la reina y Laertes mueren en el último acto.

Ya muero, Horacio... Adiós desventurada reina

Y vosotros que, estremecidos palidecéis al

[Contemplar estos becbos

vosotros, mudos espectadores de esta escena. Si pudiera...

pero la muerte es esbirro que no abandona a su presa.

Si pudiera... Os diría... Pero basta ya...

(Hamlet, Acto V)

¿Qué implica la intervención de la catástrofe en estas obras? Supongo que puede implicar que la restauración del orden está siempre acompañada de destrucción, es decir, que si se quiere orden es necesario provocar el caos, y que, en todo caso, el orden surge del caos y que ambos están aliados y, en cierta medida, entremezclados. El decir que están entremezclados, significa que la empresa de 'restaurar el orden' es una empresa 'ambigua', comporta a la vez orden y caos (la provocación de la catástrofe); no es unívoca, sino que es polisémica; incluye más de un significado, así como los parlamentos de los personajes y las acciones de las obras. Según Pérez Gallegos "el límite que separa la palabra del acto se tambalea... Desde el orden (sintáctico) se llega al caos (semántico)". El orden o el caos y la catástrofe a la cual hacemos alusión se produce no en un solo nivel, presente y actual como en la tragedia griega, sino que el orden y la catástrofe tienen en Shakespeare estatuto cósmico, universal, y se producen, al igual que el destino, en la interacción de circunstancias y personajes en los cuales "participan también el mundo circundante, el paisaje y hasta los espíritus y otros entes sobrenaturales... en la idea de la trabazón universal del mundo, de suerte que cada cuerda tañida en el humano destino despierta un conjunto de voces acordes y disonantes" (Auerbach: 303). Las obras de Shakespeare envuelven varios tiempos y niveles de existencia (y significación) a la vez. En *Hamlet* esto es muy claro, incluso se llega a un exceso de significación que oscurece el sentido de los parlamentos o discursos. Cada frase construida tiene una significación que rebasa sus límites y no sólo se proyecta hacia las frases posteriores sino retroactivamente, y participa a la vez de los varios niveles de sentido de la obra. Un ejemplo, tal vez el más saltante, es cuando Horacio habla al espectro en el acto I, escena 1 de *Hamlet*:

¡Visión, detente!

¡Háblame!

Si es que tienes voz y puedes hacerlo,

Si es que puedo hacer algún bien por ti [...]

¡Oh, háblame! Si es que conoces el destino

de nuestro pueblo y puedes llegar a evitarlo...]

Si vivo, escondiste riquezas de usura

En el seno de la tierra, que, según dicen

Os hacen vagar por la muerte...

Cuando Horacio habla del espectro realiza una labor de interpretación (esta 'labor' evidencia "la gran distancia... que puede haber entre el lenguaje y la realidad, como lo atestigua, entre otros, ...el solo hecho de la mentira" [Courtés: 57]. Y en *Hamlet* el problema de la mentira se relaciona con el problema entre esencia y apariencia), llena al espectro de significación; éste puede ser un suplicante que necesita ayuda; puede ser, por el contrario, suficientemente poderoso para saber el futuro colectivo y poder controlarlo, por último, puede ser una sombra que tiene sólo implicancias individuales y del pasado. Y hay que tener en cuenta que antes de ver al espectro Horacio ni siquiera creía en su existencia. El paso del vacío de significación al de plurisemantización es demasiado brusco (esto nos puede indicar que la inexistencia o falta de esencia está muy cerca de la polisemantización o exceso de significación). Además se puede ver que esta polisemia tiene que ver con el caos, con una falta de significación 'definitiva'. No se sabe lo que es, por lo tanto se le dota de varios significados. Hay una carencia del ser y un exceso de significación. Esto tiene correlación con el estatuto de sombra o de aparición del espectro. Se podría decir que el espectro está en el ámbito del parecer, de la manifestación pura, carente de esencia y, por lo tanto, la significación no puede darse en él sino sólo en la forma de posibilidad de significación (el uso de condicionales en el

parlamento de Horacio: no se dice lo que es el espectro, sino lo que podría ser). Pero tal vez la carencia del ser y la ambigüedad tienen que ver no sólo con el no-ser o la inexistencia, sino con la transformación, el cambio; estar en el proceso de dejar de ser para llegar a ser. También hay otra cuestión: a diferencia de las brujas en *Macbeth*, quienes desde el inicio de la obra y en su discurso emplean acertijos, ambigüedades se muestran y se caracterizan así mismas al hablar como procedentes del caos, el espectro del rey Hamlet permanece silencioso y son los otros (Horacio, Marcelo, Bernardo) los que le confieren significación y sentido. Las brujas de *Macbeth* hablan de enigmas; el espectro de *Hamlet* es un enigma.

La abundancia y ambigüedad de significados hace necesaria la labor de interpretación. La mayoría de personajes en esta obra se convierten o toman el rol de intérpretes, buscan desentrañar enigmas o adjudicar un sentido a los discursos de los otros. La locura de Hamlet es el principal enigma u objeto de interpretación que recorre toda la obra. Si bien el comportamiento y las palabras de Hamlet son los motivos preferidos de interpretación, él también basa varios de sus reflexiones y discursos en interpretar los discursos de sus interlocutores. Hamlet hace una especie de 'discurso acerca del discurso', y en esto radica y es la muestra o manifestación (incluso ostentación) de su poder dentro de la obra. Es un personaje sobreconcientizado de sus palabras y actos, y por ello está a un nivel más alto que el resto de personajes. Hamlet se apropia del discurso y las palabras de los otros, sus interlocutores, y, a partir de ahí, construye su discurso. Al apropiarse del discurso de los otros no sólo los interpreta o les da un sentido sino que los malinterpreta o sobreinterpreta, dice más de lo que sus interlocutores quisieron decir, los dota de nuevo sentido, los ironiza y somete a crítica. En el acto primero, en la primera conversación de Hamlet con Gertrude, es muy notorio este

recurso:

(Gertrude) [...] *Sabes que es natural que muera lo que vive...*

(Hamlet) *Sí, mi señora. Sí... Debe ser natural.*

(Gertrude) *Si es así*

¿por qué te parece tan extraño?

(Hamlet) *¿Parecerme señora? No me parece. Es. No sé*

lo que 'te parece' significa. Ni mi manto

oscuro, ni el traje obligado de luto solemne, ni los suspiros vaporosos y profundos

[...] a más de todas las formas, modos y clases de

sufrimiento,

pueden descubrir mi estado de ánimo.

Todo son cosas que 'parecen' en tanto acciones que el hombre interpreta. Pero hay en mi intención

algo más que apariencias o atavíos de dolor.

En este diálogo, la reina usa la palabra 'parecer' ubicándola en la esfera de la subjetividad, es decir, en el ámbito de las opiniones y sentimientos personales, mientras que Hamlet cambia la 'ubicación' de esta palabra, relacionándola con lo que juzga su contrario, el ser. Traslada la palabra 'parecer' del ámbito de lo personal al ámbito de las categorías universales de esencia y apariencia.

El diálogo entre ambos se basa en un juego de interpretaciones mutuas. Al preguntarle la reina: "¿por qué te parece tan extraño?" está preguntándole por la valoración que él le adjudica, en este caso, a la muerte de su padre. Y la pregunta que Hamlet le formula también tiene que ver con esto: "No sé lo que 'te parece' significa"; con la diferencia que su pregunta es más general, porque la reina le pregunta sobre un hecho en particular; Hamlet sobre la categoría 'te parece'. De este modo, de golpe se unen dos esferas: el 'parecer' alude a la apariencia opuesta a la esencia y a los juicios valorativos individuales. Hamlet se vale de sí mismo.

Hamlet está solo y, sin embargo, se muestra mucho más eficiente que el resto de personajes. Está en una ventaja casi absoluta en la labor de interpretación, mientras que su antagonista, el rey Claudio, se vale de varios intérpretes que son Polonio, Guildenstern, Rosencratz, los cuales se muestran, en última instancia, ineficientes y son tratados como meros juguetes por Hamlet. Al tratar de 'interpretar' a Hamlet es éste, por el contrario, quien descubre sus intenciones oscuras. Pero hay algo 'perverso' en esta labor de interpretación que hace que el mismo Hamlet aparezca verdaderamente siniestro a pesar de sus buenas intenciones. Su empresa misma aparece ambigua porque se ignora el origen de aquél que se la impuso: el fantasma "es una visión nocturna, y el problema es decidir si era una invención del Demonio o una inspiración profética que permitía comprender el verdadero y terrible estado de la sociedad" (Yates, 1990). Hamlet pertenece a "la Noche melancólica, pero su melancolía es una melancolía buena de visiones inspiradas, o por el contrario, es una melancolía mala, de hechicería y perversidad? Al principio, ni el mismo Hamlet está seguro..." (Ibid.). Los otros personajes no están libres de esta perversidad; se puede ver que Polonio al interpretar realiza una hipótesis (acerca de la locura de Hamlet) y la somete a prueba. La labor de interpretación tendría grandes similitudes con los procedimientos científicos (y esto no tiene nada de extraño puesto que Shakespeare se sitúa justamente en los inicios del racionalismo moderno, al igual que Donne quien muestra en algunos de sus sonetos la angustia por este hecho, por sentir que se han abolido las esencias y que lo único que quedan son relaciones, múltiples relaciones que han pasado a ocupar el lugar preponderante). Esta prueba de verificación implica la intervención de un tercero (Ofelia o la reina), quien cumplirá las órdenes dadas por el elaborador de la hipótesis a probar (Polonio), en el cual recaerá los efectos de la experimentación o

puesta en prueba (el fracaso o el éxito de la hipótesis). En cambio, el intérprete o realizador de la hipótesis se encuentra en un lugar seguro y distante, escondido en el rol de observador o espectador de su propia 'puesta en escena'. El intérprete es a la vez director y espectador, es decir, que en la mayoría de los casos, esta interpretación o adjudicación de sentido no sólo implica la participación del intérprete y su objeto de interpretación sino un tercero, el que hace posible la comprobación de su adjudicación de sentido quien, al igual que el objeto de interpretación, es manipulado al antojo del intérprete obedeciendo sus órdenes. Se puede ver que lo que llamamos 'labor de interpretación' implica ocultamiento, engaño y puesta en escena. Los intérpretes tienen mucha relación con la cuestión de la esencia pues uno de los problemas principales de la obra es preguntarse: ¿Hamlet es demente o no? ¿Qué es Hamlet? Sin embargo, a pesar de que la labor de interpretación tiene que ver con el ser (o la esencia), no está relacionada directamente con ella; además las esencias han dejado de ser inmutables y simples, la locura de Hamlet tiene grandes destellos de sabiduría y la culpabilidad de Claudio, destellos de inocencia y deseos de enmienda. La búsqueda de adjudicación del sentido, de la cual está plagada la obra tiene que ver con los efectos de los actos, de las palabras de unos personajes sobre otros; interpretar, en la obra, es intentar adelantarse o estar prevenido de estos efectos. Es decir, no está en cuestión lo que es el personaje (loco o culpable), sino saber de qué modo esto (ser loco) puede afectar al personaje que interpreta (esta conclusión nos hace pensar que en *Hamlet* hay una influencia 'nominalista' "en la cual se vacían de contenido las nociones de verdad o de conocimiento de lo real en provecho de la eficacia, del éxito empírico" [Courtés: 55]. El efecto de la esencia es el sentido. El rey Claudio quiere averiguar si Hamlet es o no es loco y ver si éste puede oponerse o no a su poder; porque se puede ver que la cuestión de la locura de

Hamlet no queda resuelta y al rey Claudio le basta con saber que Hamlet es peligroso para él y nada más. Peligroso es una definición totalmente efectista, porque sólo se puede ser peligroso con relación a algo o alguien, además 'peligroso' alude al futuro, a lo que puede causar daño pero que aún no lo ha causado. Cuando Hamlet recibe a Rosencratz y Guildenstern y conversan sobre el reino de Dinamarca, Hamlet dice: "Dinamarca es una cárcel" y sus condiscípulos le contestan: "No lo creemos así, mi señor". Entonces Hamlet concluye: "Bien, está bien; no lo será para vosotros. Nada hay, a menos que así se piense, que sea bueno o malo... Para mí es una cárcel". La búsqueda de la verdad en la obra no es la búsqueda de una verdad universal o esencia sino la búsqueda de una verdad particular ('Para mí es una cárcel').

La búsqueda y adjudicación del sentido se realiza en el interior de los discursos de cada personaje. El sentido se realiza en un discurso. La esencia, en cambio, va más allá de la particularidad de los discursos, es universal. *Hamlet* está lleno de escenas que podríamos denominar 'falsas', nos referimos a las escenas planificadas por los personajes. 'Poner en escena', esta frase puede resumir varias de las escenas de *Hamlet*. Estas puestas en escena son facultades que el interpretante se atribuye durante su labor interpretativa. Es él quien delega roles, dirige la escena y la configura, es también su espectador; es el tercero que se distancia de su propia obra, la observa, y al mismo tiempo que la observa la juzga. A pesar de ser escenas 'falsas', el que se encuentra en el rol de intérprete (Polonio, el rey) confía, en que éstas serán tomadas como verdaderas o no preparadas por su víctima o su objeto a analizar. Polonio recomienda que se le deje tocar 'su propia música', refiriéndose a que se le de aparente libertad para que la víctima diga la verdad que a ellos les interesa sin que ella lo sepa. Hamlet es una víctima de esta labor de interpretación, pero no es una víctima inocente,

está consciente de las 'puestas en escena', de la falsedad, sabe que hay un espectador (intérprete) que lo juzga y observa, que cada acto y palabra suya es analizada. Luego, en las 'puestas en escena' o engaños que se le tienden su discurso se vuelve deliberadamente oscuro. Hamlet les dice a Rosencratz y Guildenstern: "Me consta que el rey y la reina requirieron de vuestra presencia". Y más adelante: "Yo sólo estoy loco con el nor-noroeste, pero si sopla del sur distingo muy bien entre un halcón y una garza".

La palabra de Hamlet apunta hacia el futuro, su palabra está empañada de 'promesa', de lo que hará, de lo que proyecta, de lo que debería, lo que sería... su carácter clarividente se adelanta a los eventos de la obra y los provoca. Es por esto que la palabra de Hamlet se mantiene en el plano de lo virtual más que en el plano de la acción.

*'Sí, borraré de las tablas de mi memoria
todo recuerdo frívolo, todas
las sentencias de los libros
todas las formas, las impresiones del pasado[...], y la
experiencia, para que sólo tu mandato viva
en el libro y en las páginas de mi cerebro
sin que nada lo infecte...'* (Acto I, escena 5)

*Llegada es la hora de maleficios nocturnos
de tumbas que bostezan, de infiernos que infectan
con su hálito el mundo. Ahora es el tiempo de beber sangre
caliente y de ejecutar cosas, que, al
contemplarlas, llenarían de
horror la luz del día...! Silencio Iré a ver a mi madre
No te corrompas, corazón mío...' (Acto IV, escena)*

El opuesto al discurso de Hamlet es, quizá, el de Ofelia. La palabra de Ofelia está dirigida al pasado; Ofelia sólo puede referirse a lo que era Hamlet y fracasa al tratar de hablar con el Hamlet enloquecido y melancólico. Su lenguaje está compuesto de vocablos y expresiones

renacentistas, referidos al amor cortés y al platonismo; se encuentra por ello aislada del resto de personajes quienes hablan con un lenguaje más ambiguo y con capacidad de variación, según sea el interlocutor al cual se dirijan. Ofelia habla de una relación armónica entre esencia y apariencia (belleza y virtud), mientras que Hamlet rompe con esta armonía: habla de máscaras y desdoblamientos, hace referencia a un mundo mucho más complejo donde la virtud ya no tiene ningún comercio con la belleza, sino que pertenecen a esferas distintas, las cuales entran en conflicto. El único espacio donde el lenguaje bello y virtuoso de Ofelia aún permanece es el teatro, donde se puede descubrir la verdad y donde los actores hablan de ella sin ambages ni ocultamiento.

'...los cómicos nunca guardan secretos. Todo lo cuentan.'
(Acto III, escena 2)

El espacio de la verdad estaría en el teatro, el espacio más artificial y artificioso, el espacio de la mentira y la traición estarían fuera de él, en el público que lo contempla. La verdad en *Hamlet* sería uno de los atributos de la ficción del arte, y la falsedad la suprema verdad de las personas de la corte, los personajes 'reales' de la obra. Verdad y falsedad, realidad y ficción se relativizan y se

mezclan al igual que en *Don Quijote de la Mancha* y en la mayoría de las obras de la época barroca, pero sin la genialidad y el dramatismo de las dos antes nombradas.

• *Por Marie Elise Escalante*

BIBLIOGRAFIA

AUERBACH, Erich .

- 1991 *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental.* México: Fondo de Cultura Económica .

BENJAMIN, Walter

- 1990 *El origen del drama barroco alemán.* Madrid : Altea . Taurus, Alfaguara S.A.

COURTES, Joseph

- 1997 *Análisis semiótico del discurso. Del enunciado a la enunciación.* . Madrid : Gredos. Biblioteca Románica Hispánica .

SHAKESPEARE, William

- 1995 *Hamletología. Introducción a Hamlet* de Cándido Pérez Gallegos. Edición bilingüe del Instituto Shakespeare dirigida por Manuel Angel Conejero y Jenaro Talens. Madrid: Cátedra.Letras Universales.

YATES, Franciss

- 1990 *La filosofía oculta en la época isabelina.* México: Fondo de Cultura Económica .



ANATOMIA SEMIOTICA DE UNA PASION: Sobre "Kuya-kuya" de Oscar Colchado.

*Loca pasión me está matando por tu querer,
que si no me das un consuelo me moriré*
JILGUERO DEL HUASCARÁN.

Greimas señal, que las pasiones se desarrollan sin tomar en cuenta algún tipo de consideración respecto a la armonía que presenta el mundo cultural en el cual cumplen determinadas performances los posibles sujetos del discurso. Lo que trata de señalar el maestro lituano es que las pasiones, con sus tormentosas presencias y sus irrupciones del sentir, accionan el caos, la inestabilidad, la subversión, la paradoja. Añade además, y esto es importante para nuestra propuesta de lectura, que "La nostalgia y la añoranza de tiempos pasados que conlleva [la pasión] bien pueden invadir a un sujeto perfectamente feliz" (GREIMAS: 54).

En "Kuya kuya" (COLCHADO: 75-98) nos encontramos ante un texto que recrea cualidades de un imaginario propio del mundo andino y cuyo eje semántico central está imbricado al tema del amor y sus complejos procesos de realización. Para Tomás Escajadillo, este relato narra "una tradicional historia de amor campesino entre dos adolescentes" (ESCAJADILLO: 186). En efecto, el cuento nos presenta las peripecias de Pablo, joven campesino de la sierra ancashina, ante la expectativa de encontrar el primer amor en Floria, una presuntuosa compañera de colegio. Pablo decide a toda costa expresar sus sentimientos a su amada, pero ésta no da su brazo a torcer bajo ningún pretexto. Las escenas pasionales se suceden en los ambientes típicos de una comunidad andina tales como la escuela rural, las colectivas faenas de la minga, además de otros espacios específicos como Cunca, Huaylas y la presencia tutelar de la Cordillera Negra. La esperada solución aparece para el sufrido amante cuando se entera de las efectivísimas bondades de una pócima de amor (el "kuya kuya" del título), sustancia capaz de hechizar y romper las más arduas defensas de un corazón cerrado. A raíz de esto surgen en el discurso las manifestaciones de búsqueda, seguimientos, alegrías fugaces, las miserias del abierto rechazo, la dolorosa inserción en los celos y la lenta aceptación de la amada, configurando de este modo las principales estructuras narrativas de este cuento.

"Kuya kuya" se presenta como un relato narrado desde el tiempo presente, en el cual se construye una evocación de la infancia y la juventud. La memoria del pasado nace, en el texto, de un presente estable. Es en este espacio de la memoria desde donde se desarrollan las pasiones.

Lo primero que se puede señalar al empezar este análisis es que el relato, desde la dimensión pragmática, es de búsqueda realizada. Tenemos un sujeto de estado (Pablo) que tras experimentar seducciones, celos y obstinaciones, logra la conjunción con su objeto de deseo². Así, no sería demasiado arriesgado señalar que el programa de base que regula todos los demás niveles del relato sea el de la conjunción ($S1 \wedge O-S3$). El relato finaliza con la unión del personaje principal con la amada y en feliz matrimonio. Courtés afirma que el matrimonio es un hacer doble, en el cual cada miembro de la pareja desposa al otro (COURTES: 123). Siguiendo la concepción de recorrido generativo, es dable señalar que el encuentro de los dos /querer-hacer/ define la conjunción amorosa. Este hacer doble presupone el /querer-hacer/ del héroe y la amada. Y en el relato que tratamos de explicar y comprender, en gran parte del discurso el /querer-hacer/ corresponde únicamente al personaje principal. La heroína no da muestras de expresar un /querer-hacer/. Es sólo a través de un tercero, de un objeto mágico (el kuya kuya) a partir del cual surge aquella modalidad en la amada.

Es por medio de este elemento mágico que se logra la transformación de esta competencia negativa en competencia positiva. Esta transformación presupone un sujeto del hacer (el rol del protagonista del cuento) que engloba su accionar en un /hacer-querer/. Courtés indica que este /hacer-querer/ puede ser catalogado como una seducción. Si la seducción es una performance, la competencia correspondiente se relacionaría con un /poder-hacer-querer/.

Greimas destaca que el sujeto apasionado se define mediante la relación de la junción y que "es susceptible de ser 'modalizado' por los modos de existencia, lo que equivale a decir que la junción en cuanto tal es una primera modalización" (GREIMAS, 52). A partir de estas reflexiones podemos acercarnos a la problemática de la seducción, tan presente en el texto de Colchado.

Así tenemos que la seducción se presenta como un caso de manipulación que pone en relieve un tipo especial de /hacer-hacer/. Esta estructura semiótica presenta a un sujeto manipulador (en la posición de destinatario) y un sujeto manipulado (destinatario). En nuestro análisis, el protagonista asumiría el rol de manipulador y su amada sería el de sujeto manipulado.

Pablo vendría a configurarse como un sujeto del /hacer-hacer/ y Floria como sujeto del /deber-hacer/. Courtés apunta el caso en el que el manipulado está predispuesto a ir en el sentido impuesto por el manipulador. Esto asocia al manipulado con un /querer-hacer/ (COURTES: 161). Veamos un ejemplo de esta manipulación en el cuento. Pablo decide obsequiar un gancho (para el cabello) a Floria con el fin de atraer su mirada sobre él:

"Ab, sí, respondió, dice mi hermana que le regales ese gancho que me enseñaste, ¿puedes? Claro, le dije ahí mismo, cómo no; aquí está, y metí mi mano en el bolsillo haciéndome el rebuscar un ratito, mientras de reojo te miraba que estabas atenta. Entregándole le dije, Toma, le dices que es un regalo, un regalo para ella" (pg. 82).

Observamos que en esta clase de manipulación aparece la tentación, la misma que surge cuando el manipulador se apoya en la dimensión pragmática y propone al manipulado un objeto de valor dado (COURTES:161).

La seducción propiamente dicha se realiza en la dimensión cognoscitiva. Aquí la competencia del manipulado es presentada por el manipulador bajo un aspecto positivo: aparece el halago y la seducción. En el texto aparece la figura del "piropeador". Pablo asume este rol con una obstinación que le impide darse cuenta de sus continuos fracasos. El texto narra:

"Peor todavía desde que el día anterior te viera buenamoza, más de lo que eras, puesta un sombrero nuevo con cinta colorada. ¡Caramba, ah; bonito te quedas, te dije haciéndome el encontradizo. ¡Callat, me respondiste molestándote, ¡qué te importa..." (pg.78)

El esquema narrativo de base de este texto lo hemos considerado como de búsqueda realizada. Esta sanción presupone una manipulación exitosa. Sabemos por la lectura del relato que Pablo decide usar el kuya kuya como último y extremo recurso para conquistar el amor de Floria. Podemos señalar que dado el

estado pasional en que se encuentra Pablo, éste decide conquistar a la amada a través de una poción mágica, por lo que tendríamos el siguiente programa narrativo de la manipulación:

H1 {S1 -> H2 (S2 \wedge 0)}

Pablo vendría a configurarse como sujeto manipulador (S1) que hace hacer al sujeto manipulado (S2) una performance que lo conjunta con el kuya kuya (que se presenta bajo la forma de una bebida), sustancia que, al fin y al cabo, representa el amor de Pablo. El rol del kuya kuya se realiza bajo el signo de la brujería. Greimas, curiosamente, al realizar la explicación de las reglas que rigen el recorrido generativo de la significación, habla de

"(...) algunos brebajes mágicos que lo mismo pueden decuplicar las facultades del héroe que los absorbe que destruir a aquellos que no son dignos o que no son los destinatarios predestinados"
(GREIMAS, 47).

Sabemos que el discurso del cuento nos habla del resultado óptimo que produjo la ingestión del kuya kuya en Floria, dándose a conocer años después su gran amor hacia Pablo.

SOBRE LOS OBJETOS

Hay dos clases de objetos que son observables en el cuento. Tendríamos un objeto-valor (que se requiere como fin en sí) que cumple un rol dentro del programa narrativo de base y que está correspondido en el *estar/ser* del sujeto del discurso. Este objeto valor se comprende dentro de lo abstracto y se relaciona al "amor". El otro objeto sería un objeto tesaurizable y se comprende dentro del *tener*. Se anexa dentro del programa narrativo de uso y se trata del kuya kuya.

Intentaremos demostrar que el sujeto del discurso enfoca el carácter del kuya kuya como un ente pobremente diferenciado que va adquiriendo importancia en el sentido gracias a su traspaso de sombra de valor (valencia) hasta objeto pleno de discernimiento. De este modo, cuando Pablo ve que sus esfuerzos para acercarse pasionalmente a Floria se convierten en fracasos rotundos, acude a un amigo llamado Marcial, el cual se presenta como un sujeto del /querer-poder-hacer/ en tanto este actante posee el saber sobre las virtudes del kuya kuya³.

Si bien es cierto que Pablo consigue el polvo que embrujará de amor a Floria, no va a poder discernir claramente la capacidad o el poderío "mágico" de este instrumento proveniente de la sabiduría popular andina. Este desconocimiento (no saber) de este poder-hacer se produce a consecuencia de la inexperiencia de Pablo (recuérdese que sólo es un adolescente en estas lides) y de la lógica falta de discernimiento de este objeto.

Así, cuando obtenga el tuktupillín (ave de cuyo corazón se prepara la pócima amorosa), Pablo presiente vagamente su capacidad de quebrar la indiferencia de Floria:

"A la hora que te sentaste a esperar que acabáramos de comer, yo no sé de dónde te salió esas ganas de sonreírme. Fue una solita vez, me acuerdo; pero bastó para que mi pecho se iluminara. Y más todavía cuando todo comedida, me preguntabas si deseaba más agua."

Sólo por no desairarte te dije que bueno, aunque mi barriga estaba ya que reventaba. Mientras tomaba, empecé a sospechar del tuktupillín, ¿Estará empezando a hacer sus milagros?, me dije pensativo." (pg.86).

De este modo podemos señalar que el kuya kuya, en un primer momento, se presiente como un valor potencial o una sombra de valor. El sujeto del discurso pasional no lo distingue como objeto totalmente definible.

Tal es el grado de desconocimiento de Pablo del poder de la sustancia mágica que hasta llega al extremo de considerar su expulsión, su exclusión:

"Ah, pashatiani, flor de amapola, dije suspirando, ¿qué pues nunca me llegarás a querer? Y me acordé del corazoncito del tukupillín que hacía dos días recién le había dado al Marcial para que hiciera kuya kuya, luego que estuve a punto de botarlo(...)"
(pg.91)

Otro estadio de la mirada sobre el brebaje mágico vendría a ser su advenimiento dentro de la categoría de la necesidad. Así, Pablo decide su uso hacia un destinatario (Floria): "Pensando en ti, un día dije, no hay otro remedio, le daré kuya kuya, y toqué la cajita de fósforos en mi bolsillo donde estaba el polvito que el Marcial había preparado" (pág. 94). De este modo, el kuya kuya se va configurando como un objeto de uso para conseguir otro objeto. Una última percepción para el final reconocimiento del kuya kuya como objeto establecido e instaurado, se produce al final del relato, cuando el sujeto judicador, satisfecho de los resultados obtenidos, resalta las virtudes del polvillo hechizante:

"Como dice el verso, ahora que estás fregada y ya nada puedes hacer, te confiaré, mujer, un secreto: esa vez, faltando poco para que se vayan a Huaylas, cuando te encontré afanada sacando leche de tu vaca, sin que te dieras cuenta nomás, lo cobé a tu balde el polvito del tukupillín; y ahora sí le creo al Marcial que me dijo riendo, ¿A toda la leche lo has cobao? Ya los fregastes a todos, zonzos;

era sólo a su taza de ella. Bueno, qué se va a hacer, ahora hasta sus viejos te van a querer..." (pg.98).

Pablo está totalmente convencido de que su junción con Floria se produjo como efecto del kuya kuya, que aparece, finalmente, como objeto definido en sus propiedades diferenciales.

LA LOGICA DE LOS CELOS

Para Greimas, los celos como categoría semiótica presuponen como fondo una pasión intersubjetiva, cuyos roles participantes comprenderían al celoso, el objeto y al rival⁴. Se destacan en los celos una relación de interrelación pues se expresan a partir del intenso temor de perder el objeto de deseo por la presencia de un rival potencial o imaginario. Y es que este sufrimiento nace también de la presencia del objeto de valor en una supuesta pugna. La relación del celoso con su objeto se crea a partir de una dependencia (que Greimas denomina "apego") cuyas marcas principales se manifiestan en la inquietud y la preocupación.

En el texto, objeto de nuestro análisis podemos hallar algunas de las características del apego. Vemos en el primer párrafo del relato a Pablo expresando su inseguridad ante el desafecto que le causa su objeto de deseo:

"Yo ni comía casi por estar mirándote, por estar arrimándome con disimulo tratando de ballarme lo más cerca de ti. Quería sentir tu aliento, ver el reflejo de tus ojos junto al fogón, saber cómo hablabas, cómo relas entre los trayos, fuera de la escueta, donde viéndote a diario, me parecías ausente" (pg. 76).

Aquí la preocupación de conocer y penetrar en la cotidianeidad de la amada surge a partir de la experiencia de la ilusión (parecer-no-ser)².

El apego se complementa con la rivalidad. Esta aparece como dolorosa y amarga teniendo como perspectiva la pérdida del objeto ante un programa narrativo paralelo (pertene-ciente, claro está, al otro, al rival). En el cuento, durante una fiesta colegial celebratoria, Floria participa en un acto de canto. Pablo reacciona en tanto sujeto en tensión de su objeto amado:

*"Cuando saliste tú a cantar,
togada, con tu vestido de fiesta,
¡achallau! diciendo la gente abrió
su boca; y yo sentí celos que los
demás te admiraran [...] Cuando
vino la fuga, bonizo nomás
acercándote al público, de un de
repente al Basilio lo jalaste a
bailar. ¡Puchal ese rato creo que el
mundo me tapó" (pg. 87).*

Otro rasgo de la performance del celoso lo constituye su actitud combativa frente a sus rivales. Pablo denosta verbalmente a Basilio otorgándole categorías estéticas diferentes a la propia. Veamos el siguiente ejemplo:

*"A la hora de formación,
paradito que estoy ahí, no sé
como reparo y te veo hablando
con el Basilio, juntitos los dos.
Algo de tu cuaderno le enseñabas,
y él con que atención miraba,
poniendo su fea cara juntito a la
tuya" (pg. 79).*

Y en otra parte del texto: "Fue como una puñalada que me diste en el corazón. ¡Pucha!, dije entre mí, ¿por qué ya le da tanta importancia a ese retaco, más feo que yo?" (pág.87). El antisujeto con su amenaza de causar problemas se ve enfrentado a la presencia ofensiva del celoso.

El apego, como ya apuntamos, es como uno de los rasgos centrales del celoso. Y la intensidad caracteriza al apego, en tanto aquella aparezca como un sentimiento que une (que desea la conjunción) y que se presenta como necesaria. De esta manera, el apego se construye a partir de un /deber-estar-ser/. En el relato hallamos una situación análoga: " 'Qué nomás hiciera para robarme su corazón de la Floria', me acuerdo que estuve piense y piense más de una semana, tal vez dándole una prenda de recuerdo' me dije, pero qué nomás..." (pág. 77). Notamos, así, que la necesidad de la junción con el objeto amado se constituye en la enunciación pasional a través de la expresión de un ardoroso y perturbador deseo³.

LA CASI (INFINITA) OBSTINACION

Parte de la concepción sobre la pasión que esboza Greimas consiste en considerar a aquella como un "excedente" modal, es decir, una manera de estar-ser que descansa en la asociación /querer-hacer/ más /poder-hacer/ (GREIMAS, 59). De este modo, la pasión va más allá de convertirse en una simple competencia, ignorando (parcialmente) las modulaciones del hacer, y en busca de un estilo semiótico específico.

Un obstinado es el sujeto en el estado de continuar haciendo, aún si el éxito de la empresa se encuentra comprometido⁴. Se encuentra en un estado de hacer a pesar de "x" (léase un obstáculo) y sus principales modulaciones serían un /saber-no estar/ (en tanto sujeto conciente de su condición de disjunción con el objeto); un /poder-no estar/ o un /no poder-estar/ (percepción de la nulidad del hacer); y un /querer-estar/ (sería la obstinación propiamente dicha, en la cual el sujeto insiste en estar conjunto.) Este resto, sobrante o excedente modal es el que caracteriza a la

obstinación, que al parecer se relaciona con la capacidad de persistir en lo incapaz o lo imposible.

Pablo posee una determinación inflexible para atraer la atención de Floria. Es un sujeto del discurso cuya performance o estrategia pareciera seguir hasta el infinito. Lo curioso es que este sujeto atrapado dentro del marco de la pasión amorosa puede ser catalogado en el eje semántico /infancia/:

"Medio flojo nomás era yo para el trabajo, me acuerdo; diferente a mi hermano Lupo que le gustaba andar sólo de minga, ayudando a uno y otro. Pero más que por ayudar era por comer. De lo tragón que era no me olvido. Yo sólo cuando mi mamita me decía, ¡Ila venido don Quintiliano a suplicarme que lo ayudes en su chacra, me iba sin renegar. Cierito, no hay cariño sin interés. Tus viejos qué ni se iban a imaginar que si aceptaba era sólo para tener pretexto de llegar y verte (...)" (pg. 76)

La paradoja de la obstinación se explica en un /querer-hacer/ que sobrevive al /no poder-hacer/. Greimas señala que entre estas dos articulaciones se manifiesta el "continuar"; el "resistir"²⁸. En el texto encontramos el siguiente fragmento:

"Varios días ya lo andaba en mi bolsillo el gancho que te compré en Huaylas, sin saber cómo nomás entregártelo. Me daba vergüenza decirte. Este gancho lo he comprado para ti, Floria, quisiera que te lo pusieras... Y no sólo vergüenza tenía, miedo también que, tomándolo a mal, lo fueras a decir a tu taita o al profesor Alichó. Por eso nomás me aguantaba, me aguantaba, algún modo habrá diciendo."
(pg. 80).

Pareciera que el obstinado olvida rápidamente sus fracasos en pos de recorrer un camino lleno de dificultades. Pero eso es relativo, pues el texto nos presenta una evocación detallada de las pasiones juveniles desde un presente sin tensiones. Además podemos añadir que el protagonista principal no es un obstinado *avant de la lettre*: rompe o anula momentáneamente su /querer-estar/ ante su objeto de deseo para buscar otros caminos más accesibles a sus requerimientos pasionales (en el texto esta nueva opción se figurativiza en el personaje Shenita, "más buenamoza que flor de amancay entre los pastos de mayo").

- *Por Oscar Simeón.*

NOTAS

¹ El texto figurativiza la solidez y el bienestar en el presente del narrador del siguiente modo: "Ahora, Floria, tenemos dos guaguas. Al mayorcito lo has puesto su sobrenombre de Paliaco, cómo me decían a mí en la escuela. Tu y yo nos comprendemos, para qué...tus taitas también mucho me estiman." (COLCHADO: 98).

² Greimas y Fontanille tienen el acierto de simbolizar la búsqueda del ser amado como O-S3, al considerar S1 como sujeto de la pasión y S2 como posible contrincante.

³ El personaje Marcial estaría asumiendo un rol análogo a la figura que la ideología andina denomina "qampiq", es decir, el curandero consultado para asuntos amorosos (cf. MILLONES:1989. Especialmente el capítulo 7: La intervención del qampiq).

⁴ Aquí consideraremos estas categorías, esencialmente, para Pablo, Floria y Basilio (este último personaje se presenta como el contendor más peligroso en la lid amorosa).

⁵ Inclusive se puede hablar de lo figurativo icónico (la descripción física de la amada) como efecto de la ilusión referencial (COURTES, 246)

⁶ La superación del torturante deseo de unión con la amada es conceptualizado, desde una perspectiva quechua, con una hermosísima carga poética en el verbo "librinchay", es decir, liberarse (MILLONES: 59).

⁷ Desde luego que hay ciertos rasgos racionales e irracionales en el quehacer del obstinado. En nuestros heterogéneos códigos culturales, y en ambitos no precisamente eróticos, el obstinado vendría a denominarse "cholo terco".

⁸ Greimas habla de un sujeto de la "hiperactividad" (GREIMAS, 52)

BIBLIOGRAFIA

COLCHADO LUCIO, Oscar. *Cordillera Negra*. Lima1985. Lluvia Editores .

COURTES, Joseph. *Análisis semiótico del discurso. Del enunciado a la enunciación*. Traducción de Enrique Ballón Aguirre. Madrid. 1997 . Editorial Gredos .

ESCAJADILLO, Tomás. *La narrativa indigenista peruana*. Lima 1994. Amaru Editores .

GREIMAS, A.J. [y] FONTANILLE, Jacques. *Semiótica de las pasiones . De los estados de cosas a los estados de ánimo*. México1994. Siglo XXI .

MILLONES, Luis [y] PRATT, Mary. *Amor brujo. imagen y cultura del amor en los andes*. Lima 1989. IEP.

A fines del año pasado un grupo de alumnos decidimos elaborar un breve cuestionario con el fin de conocer cómo abordaban el oficio de escribir algunos profesores y alumnos de nuestra casa de estudios. El cuestionario constaba de tres preguntas generales: ¿Desde cuándo, cómo y para quién escribe Ud.? Pero por motivos de espacio, sólo transcribimos las respuestas que nos dieron a la segunda pregunta. Y he aquí lo que nos dijeron al respecto:

Hildebrando Pérez (profesor y poeta) :

Yo escribo por ráfagas, por momentos.

No tengo un horario estricto. Además uno no puede obligarse para escribir poesía, al menos eso es lo que pienso. Yo no digo, hoy de ocho a diez voy a escribir dos poemas a como de lugar. Es posible que un cuentista o un novelista sí necesiten tener un proyecto por delante y decidir: hoy hago esto y lo otro.

Para mí la poesía es el azar, la magia, el encantamiento, algo que felizmente no se puede programar. Yo estoy convencido o formo parte de esa tribu que considera que el poema es una iluminación, un chispazo, un relámpago.

El día que la poesía se programe no será poesía, por lo menos ese es mi criterio.

Ericka Herbias (estudiante) :

Siempre he querido imponerme un método, un margen de producción diario, pero hasta ahora no he podido lograrlo.

Para escribir tiene que haber un momento propicio, particularmente me inclino por las emociones, y señalo esto porque la mayoría de las veces un poema me sale como un arrebató, sin pensarlo mucho. Quisiera creer quemí poesía tiene alguna importancia, y sino, ¿qué le vamos a hacer ?.

Camilo Fernandez Cozman (profesor, crítico y poeta)

Cada vez más derivó al hecho de que para mí la escritura, sea el poema, el cuento, la crítica, nace de un impulso vital, pero conduce a un trabajo relativamente consciente y racional: A mí me interesa la escritura como investigación en general. A partir de estos últimos meses, estoy tratando de hacer un trabajo poético que tome en cuenta la investigación, me parece que el impulso vital es muy importante, pero ya eso pasó de moda, ahora queremos mas bien un poema que sea resultado de una investigación de fuente, por ejemplo, un poema acerca de ciertos mitos, me interesa trabajar mitos aztecas y hacer un poema acerca de estos mitos, asimilando desde mi punto de vista occidental esos mitos y hacer un cruce de culturas. No me interesa quedarme solamente en el impulso vital, yo creo que esta idea de exorcizarse, de ser un marginal es una idea que ya pasó de moda. Para mí, la poesía fundamentalmente es trabajo de laboratorio lingüístico. Indudablemente hay una experiencia vital previa, pero el poeta es esencialmente un operador de lenguaje. Yo escribo motivado por lecturas, por experiencias pero en el momento en que construyo mi primera versión, se convierte eso en un trabajo artístico porque la buena poesía no se hace solamente con vivencias. Para mí la poesía es fundamentalmente un trabajo, también lo es la crítica o el cuento.

Oscar Simeón (estudiante):

El acto de escribir se me presenta como un proceso con algunos pasos previamente fijados. Primero tengo que tener algo sobre qué escribir (para ello tengo algunas libretitas en las que vuelco casi todas las ideas para crear un posible argumento medianamente aceptable), luego esta idea de base me sirve para fabular a mi gusto. Posteriormente trato de corregir según mis limitadas exigencias críticas y, por último, con la misma humildad, muestro mis escritos a mis pocos amigos, señalando con excesiva modestia que he escrito el mejor cuento del mundo. Personalmente, no creo mucho en las rutinas estrictas, pues se ha demostrado que someterse a ellas no es garantía para producir textos de alguna importancia.

Mario Granda (estudiante):

Debido a las actividades que realizo no puedo tener una regularidad para escribir. Más bien los sábados y domingos trabajo con los apuntes que hago durante la semana o también reviso lo que ya está preparado y hago una lectura capaz de aprobar o desaprobar lo anteriormente escrito. En realidad, no tengo disposiciones fijas que, al fin y al cabo, son arbitrarias. Si las tuviera me atormentaría y no podría empezar siquiera. Para mí, el acto de escribir no debería ser calificado como rutina o deber. En mi caso sólo necesito sentarme en el escritorio o en la computadora para comenzar. No conozco mayor rito o ceremonia previa o superstición o ley básica.

Rocío Silva Santisteban (profesora, escritora y periodista):

Personalmente considero que no es lo mismo abordar la poesía que la narrativa. La poesía es completamente libre. Un gran poema se te puede ocurrir en cualquier momento, en el momento menos pensado. En cambio, en narrativa hay más trabajo: de alguna manera tienes que regresar una y otra vez sobre lo que has escrito. En mi caso, no soy metódica para escribir, por el contrario, tiendo a ser bastante caótica.

Gisela Joerger (profesora y poeta):

*La poesía, me parece, nace de las emociones, pero requiere de una guía lógica, sino no nace una poesía de valor. En mi caso, los libros de poesía que he escrito han surgido ante experiencias personales que me han afectado profundamente: la muerte de mi hijo Hugo; la agonía de una amiga a quien le escribí una serie de poemas que forman parte de mi libro *Cajamarca, ciudad de los sueños*; el enojo ante lo que manifestó cierta persona sobre la mujer, y que era absolutamente falso. Yo no sé si estudiando literatura en la universidad se aprende a escribir. Lo que sí he sentido es inspiración cuando escucho a un profesor. Varios de mis poemas los he escrito cuando asistía a mis clases de maestría. Creo que algunas veces se dieron cuenta que en vez de prestarles atención escribía versos, pero por suerte nunca me interrumpieron ni me dijeron nada.*



Sobre ti

a Z.O.T.

Cuando puse mis manos entre las tuyas
puse mi alegría, mi silencio, mi corazón.
Entre tus manos, que tantas cosas se descubren,
entre tus manos que se abrieron de blancura
en esta antigua tierra.

Setiembre 1998

Clara Nelson Cárdenas

Escribir

Me acerco a las palabras
 Porque necesito despertarlas
 Decirle al hombre que amo
 que él es la primera imagen,
 en el espejo de mis mañanas
 darle al adjetivo, el verbo
 o lo que le corresponda
 a cada día
 cuando apenas vuelvo a la realidad
 esta realidad que me hace escribir
 después que pasaron las cosas;
 sobre las calles y los seres que la habitan,
 sobre esa humanidad que toma el café apurado
 o a veces está indigestada de soledad.
 Así las palabras se descubren
 en la soledad o la humillación
 y me encuentro con las necesidades más amenazantes,
 sin poder definir la vergüenza y la desgracia de cada mirada.
 Pero contemplo a mi amor y me lleno de esperanzas
 Amo en él la entrega
 Porque así se escribe la historia, con mujeres y
 hombres dispuestos a compartir la vida
 para reconstruir los sueños, poner en ellos lo que falta:
 confiar el corazón
 para no vivir en la orfandad sino en la libertad:
 de ser niño recostado en la ternura,
 de ser hombre capaz de amar su propia vida y
 reconocer la franqueza en todas las sonrisas.

Marzo 1998

SI AL MENOS

...ya no sé lo que es el respeto"

Déjame ser tu Mahoma
colina detenida
sorber tu llanto

y congraciarme tiernamente con tu nombre.

Deja el tiempo alcanzarte
y verás que
ni el mármol
ni la piedra
ni el acero te poseen
sólo el diamante.

Déjame escalar tu cima
y sentir que siempre "supe que vendrías"
deja que el vientre de tu ladera,
cada musgo, cada piedra,
acojan mi silencio y
que tu fortaleza penetre hasta dislocarme.

Tan sólo deja que el tiempo y el silencio
me devuelva tu mirada
tu vida
tu nostalgia .

ESOTERISMO

Cuando nacieron los mundos inferiores
 velados por el tiempo sin tiempo,
 cuando la risa era el llanto
 y no importaba la repetición
 porque había cambios en ella,
 éramos parecidos a los árboles
 o incluso a las aguas informes:
 frágiles como la tortuga,
 inconscientes como las amebas.
 Los dioses entregaron al hombre:
 necedad y locura.
 Entonces aparecieron los preguntones:
 filósofos, críticos literarios, encuestadores.
 Estaban los fundadores religiosos,
 crecieron las iglesias,
 los discípulos se armaron hasta los dientes.
 Fueron inauguradas inmensas avenidas
 y a pocos metros callejones:
 la gente se escondía en ellos
 como polvo bajo la alfombra.
 Se tornó peligroso caminar por las noches:
 la policía se dedicó a robar,
 a introducir drogas a los incautos.
 Se moría de frío,
 de soledad (hubo suicidios en masa),
 de miedo (era la muerte más común),
 de hambre, sobre todo se moría de hambre
 y hasta de risa.
 Los dioses fueron pródigos con otros animales,
 les dieron una percepción aguda,
 imposibilidad para el bien o para el mal,
 ineptos para fabricar cañones.
 Y al parecer los dioses se han dormido.

Julio Teodori

Te quiero con tu humor difícil
 Y tus peldaños infinitos
 fluido, con alas de libélula
 bulboso corazón bañado de grietas

Te sostengo mientras
 rehúyan ser tu soporte:
 pies, cráneo y ganglios
 no más trazar bocas sin dientes
 (dulce paladar donde rascarnos)
 por qué negar que la espina
 es un añadido de la rosa,
 un detalle que hace a la rosa.

Olvidar la espina es ignorar la rosa
 ¡Ignórate tú!, o ignóralo todo,
 pero no dudes de la rosa.

Añeja, inmóvil gota
 escapa de la fina copa
 caverna silenciosa que bebe
 su humedad temblorosa

Mi voz se extiende hasta tornarse
 liebre, crecida, vulva enfurecida
 no le importa ya que la velen
 sus verdugas esquivarlas
 se extiende, y regodea
 hasta sembrar su exquisito grito
 y volver terráquea pera silvestre
 su faz infinita

Oh faunos!, detenidos tras la cortina del tiempo
 listos para la danza incesante
 no desterréis
 mis pies sin filo
 descórranse mis oídos
 aflojen su espina dorsal
 mi voz sentará su huella

Cruzaríos 12

Aquí con los ojos en fuga
 ausente de mí mismo
 sólo conmigo
 si de aquí partiera todo
 todo sería diferente
 pero hay historias que atan
 aunque dejen cierta chance suelta
 el modo de hablar es eterno
 por más que cruce ríos no olvido las orillas
 arrullos de infancia colores llenos
 correr y dejar atrás no posible
 querer regresar no lograrlo
 fiebre en el ambiente
 hormiguo en todos los gritos
 calles resueltas a no callarse
 sonrió desde sus cabellos
 esparciéndose a la distancia
 consecuencia inabordable.

De *Cruzaríos* (en elaboración) 1998.

En ocasiones una mirada basta
 en otras , hace falta el viento
 empujando el barco a la mar

Callé con la mirada en alto
 Y la ironía en mis labios
 a veces , es mejor ignorar .

Caen mis manos ,
 un reloj sangrando
 me recuerda la impotencia
 que corre en mis venas

Barro de vida
 que diste cobijo
 por breves meses de sueño
 te confieso, sigo siendo tuya .

Axiomas

“Sólo la sabiduría puede volver a los hombres sabios ”

“El vino embriaga no porque es vino, sino porque es bebido ”.

“Es cierto que el tigre ruga y el perro ladra, pero no es menos cierto que la gallina cacarea ”.

“No es cierto que el gato tenga siete vidas ”.

“El conejo alumbra más que una vela ” .

“Cada vez que echas leña al fuego, éste continuará ardiendo ”.

Consejos para vivir mejor

“No busques aquello que no existe, porque no lo encontrarás ”.

“Si deseas comer bien , primero consigue un buen alimento ”.

“Si las penas hacen presa de tí , deshazte de ellas ”.

“Si alguna vez te fracturaste la pierna , no lo vuelvas a hacer ”.

“Si quieres sobrevivir a un terremoto, no participes en él ”.

“ Busca siempre llegar con puntualidad a tus compromisos, de esa manera evitarás llegar tarde ”.

“ Cuando sientas sed, bebe agua ”.

“El leñador emplea el hacha para cortar un árbol, del mismo modo emplea tu también la silla para sentarte ”.

EL ASESINO O TRAGICOMEDIA DE TIMOTEO Y SANDRA BULLOK

Recuerdo que esa noche me encontraba en un bar de Quilca libando licor con un amigo de toda la vida: Joaquín. Ya era muy tarde cuando le pedí me encendiera un cigarrillo, pero él, del todo borracho, no pudo hacerlo. Le dije entonces si quería que lo llevara a su casa, pero él me dijo que mejor lo llevara a la mía: "Si la Pamela me ve en este estado me dará una golpiza feroz. Yo me acomodo en un rincón". "Está bien /le contesté/ si así lo quieres tú".

Cuando llegamos a mi casa le asigné el sofá de la sala, pero Joaquín manifestó su disconformidad: "Es muy incómodo", dijo. "Duérmete allí o te llevo donde tu mujer", lo amenacé. "Okay, no dije nada". Dejé a mi ingrato amigo en el sofá y me dirigí apresuradamente al baño pues me vinieron unas súbitas ganas de vomitar. En unos cuantos segundos arrojé todo el licor que bebí esa noche junto con la parihuela que había comido con Joaquín, mientras pensaba en no volver a tomar jamás. Luego, decidí darme un duchazo antes de meterme en la cama. Al terminar me puse mi bata italiana /obsequio de Ornella Mutti, mi amante secreta/ y me dirigí al dormitorio con calma, pero unos fuertes jadeos provenientes de allí hicieron apresurarme. Cuando abrí la puerta del dormitorio vi a Joaquín acostado sobre mi mujer. Sandra Bullok, mi mujer, acostumbra dormir desnuda, y de eso se había aprovechado el miserable de mi amigo para intentar hacerle el amor a la fuerza. En ese momento me llené de rabia, de cólera y de tifus, y de inmediato saqué la pistola que guardaba en mi mesita de noche. Sin pensar en las consecuencias disparé dos tiros en la cabeza de Joaquín, quien murió con una extraña sonrisa en el rostro. Sandra se desprendió de él y me abrazó llorando. Estaba evidentemente nerviosa, confundida: "¿Qué haremos ahora? /me dijo/ La policía llegará en cualquier momento". "No te preocupes por eso /intenté tranquilizarla/. El te estaba ultrajando. Podríamos ser detenidos para esclarecer el asunto, pero de todas maneras saldríamos libres en poco tiempo". Mientras tanto todos los vecinos de la

quinta, alertados por los disparos, se habían parado en la puerta de mi casa, ansiosos por saber qué diablos había ocurrido.

El occiso yacía sobre la cama y Sandra se había puesto una bata para cubrir su perfecta desnudez. De pronto, el temor se apoderó de mí al escuchar unos golpes en la puerta. Con voz temblorosa pregunté:

"¿Quién es?", y del otro lado una voz cortante respondió: "La policía, carajo, salgan con las manos en alto y no intenten nada, ¡asesinos!" Quise abrir la puerta pero temblaba tanto que se me hizo imposible, así que mi mujer tuvo que hacerlo. De inmediato las fuerzas del orden nos pusieron de espaldas contra la pared, nos esposaron y nos llevaron a la comisaría sin siquiera darnos tiempo para vestirnos. Con una simple bata, semidesnudos, nos metieron en una fría y sucia celda.

Al amanecer fuimos llamados por el Sargento. Este, al comprobar la inocencia de mi mujer, ordenó su inmediata libertad. En cuanto a mí, dijo que permanecería en prisión hasta el día en que se fijara la fecha del juicio.

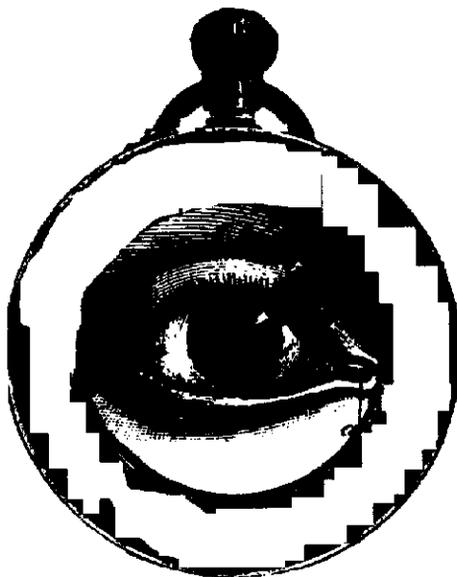
Esa misma tarde vino a visitarme mi mujer. En los pocos minutos que nos concedieron para conversar, me contó que a Joaquín lo iban a enterrar al día siguiente en el cementerio El Angel. "La Pamela -me dijo- está furiosa. Incluso estuvo a punto de agredirme, y jura y rejura que va a matarte pues es lo mínimo que mereces". Yo le dije a mi mujer /para tranquilizarla, pero también para tranquilizarme / que lo que hiciera Pamela era cosa suya, y que más bien debería preocuparse cómo iba a hacer para mantener a sus tres hijos pequeños. A pesar de esto, no siento ningún remordimiento de conciencia.

El día del juicio es un día que no voy a olvidar jamás, y ahora mismo que lo recuerdo no puedo evitar que algunas lágrimas de impotencia asomen a mis ojos. El abogado de Pamela declaró que días antes de la muerte de Joaquín yo lo había amenazado de muerte, lo cual era absolutamente falso. Sin embargo, presentó cerca de media docena de testigos que corroboraron su afirmación; testigos que, desde luego, jamás había visto en mi vida. Su argumentación era simple y puede resumirse de la siguiente manera: Yo había emborrachado a Joaquín con el fin de después obligarlo a acostarse con mi mujer. De ese modo yo tendría un buen pretexto para matarlo y además me serviría como atenuante para salir limpio del juicio. "Pero la verdad -dijo el abogado secándose con un pañuelo el sudor de la frente- siempre sale a la luz. He terminado".

Mi abogado, un pobre diablo que no sabía nada de nada, me dijo al oído: "Usted, señor Timoteo, debió contarme cómo sucedió todo realmente, de ese modo podría haber preparado algo para sacarlo de este embrollo; pero ahora no sé qué rayos voy a decir para refutar las afirmaciones veraces y convincentes del doctor Du Postre. Creo que me voy a convertir en el hazmerreir de los abogados; claro que de haber sabido que usted era un vil asesino, ni a cañones yo hubiera aceptado ser su abogado". Ante el mutismo absoluto de mi defensor, el juez se apresuró a dictar sentencia: "Ante las pruebas irrefutables que demuestran la culpabilidad de este hombre miserable y rastroso; habiéndose comprobado de manera fehaciente su premeditación, alevosía y ventaja, condeno a este monstruo, a este godzilla disfrazado de hombre, a la pena máxima, la pena capital, la pena de muerte". Dictada la sentencia mi mujer me gritó:

"¡Asesino! Me has utilizado para tus macabros fines, has abusado de mí ¡maldito insecto! La sentencia ha sido justa, y ojalá tu alma pérfida se queme para siempre en el infierno ¡gusano!" La arpía de mi suegra agregó: "Yo siempre te dije, hijita, que este hombre no era de fiar".

Para cuando lean estas líneas seguramente yo ya estaré muerto. Sólo me resta pedirles un favor: recen por mí.



Efemérides (que se le olvidaron a don Sofo)

Semana del 1 de enero al 31 de diciembre:

- Iuri Lotman es expulsado de la semiósfera.
- Tras sorprender a su mujer agarrando con otro, Greimas crea la categoría del antisujero.
- Bajtín asiste al carnaval de Río y se enamora del Rey Momo creyendo que era una negra.
- Saussure sufre un grave accidente en la lengua y a consecuencia de ello pierde el habla.
- Tras comprobar que la cartomancia no rinde buena plata, Freud se dedica a la interpretación de los sueños.

OBRAS PUBLICADAS POR NUESTRO FONDO EDITORIAL

Humo - William Faulkner . En esta novela autobiográfica el autor narra la extraordinaria emoción que sintió al recibir el premio nobel de literatura. Sin embargo , a la noche siguiente, tras regresar a su casa luego de tirarse una bomba con Hemingway y Dos Passos , se dirigió a su dormitorio y al levantar el colchón de su cama vio, con espanto, que los 685,332 dólares del premio se habían hecho ¡Humo! De allí el nombre de esta dramática y celebrada novela breve. No está de más señalar que poco tiempo después de escribir esta obra el autor moriría agobiado por las deudas.

Mi Lucha - A. Hitler . En esta obra el recordado dictador nazi -inventor del jabón humano- narra las aventuras que tuvo con Lucha , su amante . Según confiesa Hitler, en un estilo ameno y coloquial, la Segunda Guerra Mundial la inició porque quería llamar la atención de ella . Lucha, sin embargo, le sacó la vuelta con la tataranieta de Matusalén. Hitler, despechado, mató a sólo seis millones de judíos pues no era muy celoso que digamos.

Adiós a las armas - E. Hemingway. En esta novela se narra la dramática historia de un octogenario quien , al ver gravemente disminuida su potencialidad viril , exclama ¡Adiós a las armas! Esta obra empieza con un joven protagonista dispuesto a vivir la vida , y termina con ese mismo personaje , ya octogenario, haciendo un llamado al ascetismo y a la mortificación de la carne. Recomendable.

Las huellas del puma - Cronwel Jara. En este libro escrito especialmente para los hinchas de la "U", el autor nos habla sobre las nuevas generaciones de futbolistas cremas quienes se encuentran con las huellas del Puma Carranza . Libro delicioso y ameno donde se echa una mirada -a través de uno de sus jugadores más representativos- al club más importante del Perú, futuro campeón de la Libertadores, inexorable ganador de la Copa Intercontinental y bolo fijo para obtener la Copa de Campeones. Imprescindible.

La ley de interpretación auténtica.- Magistral estudio de Torres y Torres y Torres Jarra, a mayor gloria de Yukimori, con prólogo no menos sensacional de Larraburro y codimentado con algunas perlas de los congresistas de la mayoría que bien valen la pena leerse. Se te advierte, incrédulo lector, que el libro es un estudio serio y riguroso, y que las carcajadas que pueda producir sólo se deben a tu cochina y pervertida mente.

Si te dicen que caí (Segunda parte) - Juan Marsé. Novela de este buen escritor español, reciente ganador del Juan Rulfo, donde se narra la vida y pesares de Manrique Carreño, Cheverengue. "Si te dicen que caí" es la verídica historia de Manrique por huir de la justicia, pero sobre todo por huir de los 752,394 claeistas que quieren cocinarlo a fuego lento. Divertidísima.