

huesohúmero

ТОМНИ О ДНЕ 34 ОН КАЗАРМ

CORRESPONDENCIA

Inéditos de Martín Adán

PLASTICA

Román, del Valle

POESIA

*Barrero, Berenguer,
Lauer, Montalbetti*

CUENTO

*Elmore, Ortega,
Portocarrero, Quijano*

ENSAYO

*Berman, Ferrari,
Lastra, Reisz,
Silva-Santisteban*

CRITICA

Aranibar, Roncagliolo

hueso húmero

No.34

julio

1999

S U M A R I O

MICHEL HOUELLEBECQ / Permanecer vivo. Método	3
RODRIGO QUIJANO / Vuelvo al sur como se vuelve al amor	13
AMÉRICO FERRARI / La imbricación de la expresión poética en la obra narrativa de José María Arguedas y Juan Rulfo	18
CARMEN BERENGUER / Poemas	33
ELIDA ROMÁN / I Bienal Nacional de Lima. Algunos deslindes	44
JULIO ORTEGA / Retorno y otros textos	50
SUSANA REISZ / De mujer a mujer. Fragmentos de un discurso amoroso ginocéntrico	55
MIRKO LAUER / Cardiac elephant tombeau (33 estofas sobre antropofagia)	74
ELENA PORTOCARRERO / La Muralla China en casa de Carlos	81
AUGUSTO DEL VALLE / Memoria sin territorio - territorio sin memoria	86
MARIO MONTALBETTI / Siete paisajes somatizados	121
PETER ELMORE / Cuatro sueños	125
HILARIO BARRERO / Poemas	132
ROCÍO SILVA-SANTISTEBAN / El fenómeno de la novela joven	137

E N L A M A S M É D U L A

ANÍBAL QUIJANO / Un fantasma recorre el mundo	160
MARSHALL BERMAN / Melodía desencadenada	169
PEDRO LASTRA / Alejo Carpentier, la música de Bach y el cine de Griffith	181
MIGUEL ANGEL HUAMÁN / La literatura o la individuación imaginada	185

V U E L T A A L A O T R A M A R G E N

JOSÉ ALFREDO HERNÁNDEZ / Tren	195
LUIS VARGAS DURAND / Unas cartas inéditas de Martín Adán	205

UNMSM

L I B R O S

CARLOS ARANÍBAR / Una novela histórica de Tord	218
SANTIAGO RONCAGLIOLO / De cómo la cocaína reemplazó al proletariado	233

EN ESTE NÚMERO	237
----------------	-----

Vinetas soviéticas de: Mayakovsky, Zdanovich, Istomin, Chicherin, Chernyavsky, Terentev y Rukavishnikov, 1913 a 1919.

HUESO HÚMERO

es una revista de artes y letras que publican
Francisco Campodónico F., Editor

y
Mozca Azul Editores

DIRECCIÓN
Mirko Lauer y Abelardo Oquendo

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

IMPRESIÓN: IRONO EDICIONES

DISEÑO Y PREPrensa DIGITAL: JESÚS RUIZ DURAND

SUSCRIPCIÓN Y CANJE: MALECÓN DE LA RESERVA 713, LIMA 18,
PERU. FONO 445 6264

LA REVISTA NO DEVOLVERA TEXTOS NO SOLICITADOS NI MANTENDRA

CORRESPONDENCIA SOBRE ELLOS

PRECIO DEL EJEMPLAR EN EL EXTERIOR

US\$ 20.00 VIA AÉREA

UNMSM

PERMANECER VIVO. MÉTODO / Michel Houellebecq

PRIMERO, EL SUFRIMIENTO

El universo grita. El concreto señala la violencia con la cual ha sido golpeado contra el muro. El concreto grita. La hierba gime bajo los dientes del animal. ¿Y el hombre? ¿Qué diremos del hombre?

El mundo es un sufrimiento desplegado. En su origen se encuentra un nudo de sufrimiento. Toda existencia es una expansión y un aplastamiento. Todas las cosas sufren, hasta ser. La nada vibra de dolor, hasta alcanzar el ser: en un abyecto paroxismo.

Los seres se diversifican y se complejizan, sin perder un ápice de su primera naturaleza. A partir de cierto nivel de conciencia, se produce el grito. La poesía es su derivado. Del mismo modo lo es el lenguaje articulado.

La primera tarea poética consiste en remontarse al origen. A saber: el sufrimiento.

Las modalidades del sufrimiento son importantes; no esenciales. Todo sufrimiento es bueno; todo sufrimiento es útil; todo sufrimiento da frutos; todo sufrimiento es un universo.

Henri tiene un año. Yace por tierra, sus mantas están percutidas; chillá. Su madre pasa y vuelve a pasar haciendo sonar los tacos en el pasadizo, mientras busca su sostén y su falda. Está apurada por llegar a su cita nocturna. Esta pequeña cosa cubierta de mierda que se agita sobre las losetas la exaspera. Ella se pone a gritar a su vez. Henri chillá de lo lindo. Después ella se va.

Henri ha empezado con buen pie su carrera de poeta.

Marc tiene diez años. Su padre está muriendo de cáncer en el hospital. Esta especie de maquinaria gastada, con tubos y perforaciones, es su pa-

dre. Sólo la mirada permanece viva; expresa sufrimiento y miedo. Marc también sufre. También tiene miedo. Ama a su padre. Y al mismo tiempo comienza a sentir ganas de que su padre fallezca y comienza a sentirse culpable.

Marc tendrá que trabajar. Deberá desarrollar en él ese sufrimiento tan particular y tan fecundo: la Santísima Culpabilidad.

Michel tiene quince años. Ninguna chica lo ha besado jamás. Le gustaría bailar con Sylvie, pero Sylvie baila con Patrice y de manera evidente lo hace con placer. Está estático; la música penetra en lo más profundo de sí mismo. Es un lento magnífico, de una belleza surreal. El ignoraba que se pudiera sufrir tanto. Su infancia hasta ahora había sido feliz.

Michel nunca olvidará el contraste entre su corazón detenido por el sufrimiento y la belleza sobrecogedora de la música. Su sensibilidad está en proceso de formación.

Si el mundo está compuesto de sufrimiento se debe a que es, básicamente, libre. El sufrimiento es la consecuencia necesaria del libre juego de las partes que componen el sistema. Usted está obligado a saberlo, y a decirlo.

No le será posible transformar el sufrimiento en meta. El sufrimiento es y no sabría, por consiguiente, convertirse en una meta.

En las heridas que nos inflinge, la vida alterna entre lo brutal y lo insidioso. Conozca estas dos formas. Practíquelas. Posea de ellas un completo conocimiento. Distinga aquello que las separa y que las une. Así muchas contradicciones serán resueltas. Su palabra ganará en fuerza y en amplitud.

Dadas las características de la época moderna, el amor no puede manifestarse más; pero el ideal del amor no ha disminuido. Estando, como todo ideal, fuera del tiempo, no podría disminuir ni desaparecer.

De ahí un desacuerdo ideal/real particularmente irritante, fuente particularmente rica de sufrimientos.

Los años de la adolescencia son importantes. Una vez que usted haya desarrollado una concepción del amor lo suficientemente ideal, noble y perfecta, estará frito. Nada podrá, de ahí en adelante, bastarle.

Si no frecuenta mujer (por timidez, fealdad o alguna otra razón), lea revistas femeninas. Encontrará sufrimientos casi equivalentes.

Ir hasta el fondo del pozo de la falta de amor. Cultivar el odio a uno mismo. Odio de sí, desprecio de los demás. Odio hacia los demás, desprecio de sí. Mezclarlo bien. Sintetizarlo. En el tumulto de la vida, ser por siempre perdedor. El universo como una discoteca. Acumular frustraciones en grandes cantidades. Aprender a ser poeta, implica desaprender a vivir.

Ame su pasado, u ódielo, pero que quede presente ante sus ojos. Debe adquirir un conocimiento completo de usted mismo. De este modo, poco a poco, su yo profundo se desprenderá, resbalará bajo el sol y su cuerpo quedará en su sitio; inflado, hinchado, irritado; maduro para nuevos sufrimientos.

La vida consiste en una serie de tests de destrucción. Tener éxito en los primeros tests, fracasar en los últimos. Desperdiciar la vida, pero desperdiciarla *por un pelo*. Y sufrir, siempre sufrir. Usted debe aprender a sentir dolor por todos sus poros. Cada fragmento del universo debe ser para usted una herida personal. No obstante, usted debe permanecer vivo –al menos por un tiempo.

No desdeñar la timidez. Pudo haber sido considerada como la única fuente de riqueza interior; lo cual no es falso. En efecto, es en ese momento de incompatibilidad entre la voluntad y el acto que los fenómenos mentales de interés comienzan a manifestarse. El hombre en el cual dicha incompatibilidad está ausente, se halla próximo al animal. La timidez es un excelente punto de partida para un poeta.

Desarrolle un profundo resentimiento con respecto a la vida. Este resentimiento es necesario para toda genuina creación artística.

A veces, es verdad, la vida se le aparecerá simplemente como una experiencia incongruente. Pero el resentimiento deberá permanecer al lado, al alcance de la mano –incluso si usted decide no expresarlo.

Y regrese siempre al origen, que es el sufrimiento.

En el momento en que usted suscite en los demás una mezcla de piedad asustada y de desprecio, sabrá que está en el buen camino. Puede comenzar a escribir.

ARTICULAR

Una fuerza se convierte en movimiento desde el momento en que pasa al acto y se desarrolla en la duración

Si usted no llega a articular su sufrimiento en una estructura bien definida, está en dificultades. El sufrimiento se lo comerá crudo, desde adentro, antes de que haya tenido tiempo de escribir cualquier cosa.

La estructura es la única manera de escapar al suicidio. Y el suicidio no resuelve nada. Imaginen si Baudelaire hubiera tenido éxito en su tentativa de suicidio a los veinticuatro años.

Crea en la estructura. Crea en las métricas antiguas, igualmente. La versificación es una poderosa herramienta de liberación de la vida interior.

No se sienta obligado a inventar una forma novedosa. Las formas novedosas son escasas. Una por siglo ya está bastante bien. Y no son necesariamente los más grandes poetas los que las producen. La poesía no es un quehacer sobre el lenguaje; no de manera esencial. Las palabras se encuentran bajo la responsabilidad del conjunto de la sociedad.

La mayor parte de las formas novedosas no se producen partiendo de cero, sino mediante la lenta derivación a partir de una forma anterior. La herramienta se adapta poco a poco; recibe ligeras modificaciones; la novedad que resulta de sus efectos conjuntos no aparece sino al final, una vez escrita la obra. En todo, es comparable a la evolución animal.

Usted emitirá primero gritos inarticulados. Y se sentirá a menudo tentado de volver a hacerlo. Es normal. La poesía, en el fondo, precede por poco al lenguaje inarticulado.

Sumerjase nuevamente en los gritos inarticulados cada vez que sienta la necesidad. Es un baño rejuvenecedor. Pero no lo olvide: si no llega por lo menos de vez en cuando a salir de ahí, morirá. El organismo humano tiene sus límites.

En el paroxismo del sufrimiento, le será imposible escribir. Si se siente con fuerzas, trate de todos modos. El resultado será probablemente malo; probablemente, pero no con seguridad.

Nunca trabaje. Escribir poemas no es un trabajo; es una carga.

Si el empleo de una forma determinada (por ejemplo, el alejandrino) le exige esfuerzo, abandónelo. Ese tipo de esfuerzo no paga nunca bien.

Es distinto con respecto al esfuerzo general y permanente, que consiste en escapar de la apatía. Este sí es indispensable.

Respecto de la forma, no dude en contradecirse. Bifurque, cambie de dirección tantas veces sea necesario. No se esfuerce mucho por tener una personalidad coherente; esa personalidad existe, quiéralo o no.

No descuide aquello que pueda procurarle una parcela de equilibrio. De todas formas, la felicidad no es para usted; eso ya está decidido, y desde hace largo tiempo. Pero si llega a atrapar uno de sus simulacros, hágalo. Sin dudar.

De todos modos, no durará.

Su existencia no es más que un tejido de sufrimientos. Usted piensa llegar a desplegarlos de una manera coherente. Su objetivo para esta etapa: una esperanza de vida suficiente.

SOBREVIVIR

El oficio de las letras es de todos modos el único
en el que se puede no ganar dinero sin hacer el ridículo
Jules Renard

Un poeta muerto no escribe más. De ahí la importancia de permanecer vivo.

Este razonamiento simple le será a veces difícil de sostener. Sobre todo a lo largo de prolongados periodos de esterilidad creativa. Mantenerse con vida le parecerá, en esos casos, dolorosamente inútil; de todos modos, no escribirá más.

Para ello, una sola respuesta: en el fondo, de eso usted no sabe nada. Y si usted se examina con honestidad, deberá estar de acuerdo. Se han visto casos más raros.

Si ha dejado de escribir, se trata quizás del preludio de un cambio en la forma. O de un cambio de tema. O de los dos. O se trata quizás, efectivamente, del preludio de su muerte como creador. Pero usted no sabe nada. No conocerá nunca exactamente esa parte de usted mismo que lo impulsa a escribir. No la conocerá sino a través de formas aproximativas y contradictorias. ¿Egoísmo o devoción? ¿Crueldad o compasión? Podría sostenerse cualquier cosa. Prueba de que, finalmente, usted no sabe nada; por eso no se comporte como si supiera. Frente a su ignorancia, frente a esa parte misteriosa de usted mismo, permanezca honesto y humilde.

Los poetas que viven largamente no sólo producen más en conjunto, sino que la vejez es el lugar de procesos físicos y mentales particulares que sería una lástima no conocer.

Dicho esto, sobrevivir es sumamente difícil. Se podría pensar en adoptar una estrategia *a lo Pessoa*: encontrar un pequeño empleo, no publicar nada, esperar con paciencia la muerte.

En la práctica, uno se adelantaría a dificultades importantes: sensación de perder el tiempo, estar desplazado, no ser estimado a la altura de uno... todo ello se volvería rápidamente insoportable. El alcohol sería difícil de evitar. A fin de cuentas la amargura y la desazón estarían al final del camino, seguidos rápidamente por la apatía y la completa esterilidad creadora.

Esta solución tiene pues sus inconvenientes, pero en general es la única. No olvidar los psiquiatras, que poseen la facultad de dar permisos para no trabajar. Sin embargo, la estadía prolongada en hospital psiquiátrico no es aconsejable: demasiado destructora. Sólo se le utilizará como último recurso, como alternativa a la clochardización.

Los mecanismos de solidaridad social (seguro de desempleo, etc.) deberán ser utilizados a plenitud, así como el sostén financiero de los amigos más acomodados. No desarrolle excesiva culpabilidad a este respecto. El poeta es un parásito sagrado.

El poeta es un parásito sagrado; semejante a los escarabajos del antiguo Egipto, puede prosperar en el cuerpo de las sociedades ricas y en descomposición. Pero posee igualmente un lugar en el seno de sociedades frágiles y fuertes.

Inútil pelearse. Los boxeadores pelean, no los poetas. Pero, de todos mo-

dos, hay que publicar un poquito; es la condición necesaria para que el *reconocimiento póstumo* pueda existir. Si usted no llega a publicar siquiera mínimamente (aunque sea algunos textos en una revista de segundo orden), pasará desapercibido para la posteridad, tan desapercibido como lo era estando vivo. Aunque fuera usted el más perfecto genio, deberá dejar una huella, y confiar en los arqueólogos literarios para exhumar el resto.

Eso puede fallar; suele fallar. Usted debe repetirse al menos una vez por día que lo esencial es dar lo que uno pueda.

El estudio de la biografía de sus poetas preferidos podría ser de utilidad; debería permitirle no repetir ciertos errores.

Repítase bien que por regla general no hay buena solución al problema de la supervivencia material; pero existen unas que son muy malas.

El problema de dónde vivir no se planteará por lo general; usted irá a donde pueda. Evite simplemente a los vecinos bulliciosos, capaces por sí solos de provocar una muerte intelectual definitiva.

Una pequeña inserción profesional puede aportar ciertas conocimientos, eventualmente útiles en una obra ulterior acerca del funcionamiento de la sociedad. Pero un período de clochardización en el cual se habrá de caer en la marginalidad, reportará otros saberes. Lo ideal es alternar.

Otras realidades de la vida, tales como una vida sexual armoniosa, el matrimonio, el hecho de tener hijos, son a la vez benéficas y fecundas. Pero es casi imposible alcanzarlas. Son, en el plano artístico, tierras virtualmente desconocidas.

De manera general, usted se encontrará mecido entre la amargura y la angustia. En ambos casos el alcohol será de gran ayuda. Lo esencial es obtener esos pocos momentos de remisión que permitirán la realización de su obra. Serán breves; esfuércese por obtenerlos.

No tenga miedo de la felicidad; no existe.

GOLPEAR AHÍ DONDE CUENTA

Esfuézate por presentarte ante Dios como un hombre realizado, un obrero que no tiene porqué sonrojarse, que otorga directamente la palabra de la verdad

II Timoteo, 2, 15

No busque el conocimiento por sí mismo. Todo aquello que no procede directamente de la emoción es, en poesía, de nulo valor. (Es necesario entender *emoción* en un sentido amplio; ciertas emociones no son agradables ni desagradables; ese es en general el caso de la sensación de extrañeza.)

La emoción anula la cadena causal; es la única capaz de hacer percibir las cosas en sí mismas; la transmisión de esta percepción es el objeto de la poesía.

Esta identidad de metas entre la filosofía y la poesía es la secreta complicidad que las une. Esta no se manifiesta esencialmente en la escritura de poemas filosóficos; la poesía debe descubrir la realidad por sus propias vías, puramente intuitivas, sin pasar por el filtro de una reconstrucción intelectual del mundo. Y menos por medio de la filosofía expresada bajo forma poética, que no es por lo general sino un engaño. Pero será siempre entre los poetas que una filosofía nueva habrá de encontrar a sus lectores más serios, a los más atentos y los más fecundos. Del mismo modo, sólo ciertos filósofos serán capaces de discernir, de poner al día y de utilizar las verdades escondidas en la poesía. Habrá de ser en la poesía, casi tanto como en la percepción directa -y bastante más que en las filosofías anteriores- que encontrarán el material de nuevas representaciones del mundo.

Respete a los filósofos, no los imite; degradingamente para usted, su propia vía está en otra parte. Es indisoluble de la neurosis. La experiencia poética y la experiencia neurótica son dos caminos que se cruzan, se entrecruzan y terminan por lo general por confundirse; y eso debido a la disolución del filón poético en el flujo sangriento de la neurosis. Pero no tiene otra opción. No hay otro camino.

El trabajo permanente sobre sus obsesiones terminará por transformarlo en un estropajo patético, minado por la angustia y devastado por la apatía.

Pero, repito, no hay otro camino. Usted debe alcanzar el punto de no retorno. Romper el círculo. Y producir algunos poemas antes de estrellarse en el piso. Usted habrá entrevisto espacios inmensos. Toda gran pasión desemboca en el infinito.

En definitiva el amor resuelve todos los problemas. Del mismo modo, toda gran pasión termina por conducir a una zona de verdad, a un espacio diferente, extremadamente doloroso, pero donde la vista llega lejos. Un espacio diáfano, donde los objetos limpios aparecen en su nitidez, en su limpia verdad.

Crea en la identidad entre lo Verdadero, lo Bello y lo Bueno.

La sociedad en la que vive tiene por objetivo destruirlo. Usted se halla proporcionalmente a su servicio. El arma que la sociedad empleará es la indiferencia. Usted no puede permitirse adoptar la misma actitud. ¡Pase al ataque!

Toda sociedad tiene sus puntos débiles, sus llagas. Ponga los dedos sobre la llaga y presione con fuerza. Hurgue en los temas de los cuales nadie quiere escuchar hablar. El revés del decorado. Sea insistente sobre la enfermedad, la agonía, la fealdad. Hable de la muerte y del olvido. De los celos, de la indiferencia, de la frustración, de la falta de amor. Sea abyecto y será verdadero.

No se adhiera a nada. O entonces adhiérase y traicione enseguida. Ninguna adhesión teórica debe retenerlo por mucho tiempo. La militancia vuelve feliz y usted no debe ser feliz. Usted está del lado de la infelicidad: usted es el lado oscuro.

Su misión no es ante todo proponer, ni construir. Si puede hacerlo, hágalo. Si desemboca en contradicciones insostenibles, dígalo. Ya que su misión más profunda es cavar hacia la Verdad. Usted es el enterrador y es el cadáver. Usted es el cuerpo de la sociedad. Usted es responsable del cuerpo de la sociedad. Todos responsables en una misma medida. ¡Besen la tierra, gusanos!

Determine la inocencia y la culpabilidad. Primero en usted mismo, lo cual dará una pista. Pero también en los demás. Tome en cuenta sus comportamientos y sus excusas; luego juzgue, con total imparcialidad. No se pase por alto; no pase a nadie por alto.

Ahora es rico. Conoce el Bien, conoce el Mal. No renuncie jamás a separarlos; no se deje atrapar en la tolerancia, ese precario estigma de la edad. La poesía está en condiciones de establecer verdades morales definitivas. Usted debe odiar la libertad con todas sus fuerzas.

La verdad es escandalosa. Pero sin ella, no hay nada que valga. Una visión honesta e ingenua del mundo es ya una obra maestra. Al lado de esta exigencia, la originalidad vale poco. Despreocúpese de ella. De todos modos, una originalidad se desprenderá necesariamente de la suma de sus defectos. En lo que a usted respecta, diga simplemente la verdad; diga simplemente la verdad, ni más ni menos.

No se puede amar la verdad y el mundo. Pero usted ya eligió. El problema consiste ahora en mantener esa elección. Lo invito a hacerse de valor. No es que usted tenga algo que esperar. Al contrario, sepa usted que estará muy solo. La mayor parte de la gente se las arregla con la vida, de lo contrario perece. Usted es un suicida vivo.

A medida en que usted se acerca a la verdad, su soledad aumenta. El edificio es estupendo, pero desierto. Camina en salas vacías que no le devuelven nada excepto el eco de sus pasos. La atmósfera es límpida e invariable; los objetos son como estatuas. De vez en cuando se echa a llorar, tan cruel es la impecable nitidez de esa visión. Le gustaría dar marcha atrás, a las brumas del desconocimiento; pero en el fondo usted ya sabe que es demasiado tarde.

Siga adelante. No tema. Lo peor ha pasado. Evidentemente la vida habrá de destrozarlo todavía; pero usted por su parte ya no tiene mucho que ver con ella. Recuerde: en lo fundamental, usted ya está muerto. Ahora se encuentra cara a cara con la eternidad.

(Traducción de Rodrigo Quijano)

VUELVO AL SUR COMO SE VUELVE AL AMOR/ Rodrigo Quijano

Se arrivo in una città
oltre l'oceano
Molto spesso arrivo in una nuova città, portato dal dubbio
Divenuto da un giorno all'altro pellegrino
di una fede in cui non credo;
rappresentante di una merce da tempo svalutata,
ma è grande, sempre, una strana speranza.

Pier Paolo Pasolini.

Este es un cuento acerca de un hombre que después de muchos años regresa sin querer a la casa de unos antiguos suegros. Acaso por una sacada de vuelta del destino, o porque todo estaba dispuesto para que así sucediera, es decir, como si él lo llevara hace años encima en un plan, de tanto revisado, previsto, entonces irremediablemente perdido en la memoria, de manera que ni él mismo se acordara de haberlo planeado. Así entonces, igual que cuando se abren ventanas en una pantalla de un videogame y empiezan a desplegarse nuevos mapas y recorridos con callejones neones y lilas en un fondo iridiscente de rombos que van creciendo a medida que acumulas puntos, a la vuelta de uno de estos laberintos coloreados, comienzan a desempolvarse los paisajes del olvido: el recuerdo oculto, disfrazado de lo ajeno, tapado por los años de haber guardado objetos y tonterías en una caja cualquiera de madera. Postales y billeteras con viejas fotos carnet de viejas e irreconocibles novias, gente que quisiste querer, lapiceros y cosas que uno pensaba que precisaría un día y que por esa sola razón llegaron tarde a destaparse. Bueno, así es como este hombre encontró un día un zaguán que le era vagamente familiar y unas chapas de bron-

ce que traían el brillo errado de la herrumbre. Todo era inasible como un olor. Y la luz de la tarde era de un color chillón, irrepetible.

El hombre estaba parado frente a la puerta, de la mano de su amiga. Habían llegado hasta ahí jugando a que pisaban sólo las losetas negras del empedrado dominó de un parque al que los había llevado un viento húmedo y llorón. Habían mirado largamente las enormes palmas reales que —él creía— las habían traído de La Habana alguna vez, aunque no era posible todo eso. Pero le parecía estar en una litografía tropical y recargada. Lunares sobre el vestido, dátiles en las copas de las palmas y bordados en las faldas malva. El detalle republicano consistía más bien en un Escudo Nacional sobre un farol antiguo y desteñido, en el que se abultaban una regordeta cornucopia, una llamita y el inexplicable árbol de la quina. La tarde respiraba con tranquilidad entre todos los paseantes y el pasto parecía crecer e hincharse. Como todo empezaba a parecerse a un souvenir, se habían retratado con un fotógrafo anciano y con unos anteojos tan oscuros que lo hacían verse como a un ciego. Igual, manejaba su cámara tanteando y mirando continuamente al cielo, como si la imagen tuviera que venir de ahí, así que antes de saberlo se encontraron ya fotografiados y revelados.

En la foto, él promovía un copete ruloso en la cima de una cara más bien larga: era un emblema, al igual que su cadena al cuello. No era viejo, pero había algo en su manera que reafirmaba una juventud cada vez más escasa e irreconocible. Ella era mayor y no lo disimulaba, acaso porque era inútil. Llevaba el pelo bastante corto, unos anteojos ahumados pequeños y antiguos. La imagen la había congelado pegándole una última pitada al cigarro, y el humo se había detenido subiendo por uno de sus ojos. Era bonita y severa. Y esto tampoco lo disimulaba.

No se me ocurre bien cómo contar que ambos no venían hace años por acá. Ni que tampoco se conocían bien. Los había reunido el mismo boleto de avión, la misma fila de asientos, la misma preocupación por el regreso y nada más. No habían querido ir a ver a sus respectivas familias (al partir, mucho años antes, ella había hecho su maleta sin despedirse de unos padres que arrimaban su jubilación frente al programa de noticias y para los cuales ella había muerto en algún reportaje del canal de cable o algo peor —pero fuera de sus vistas. El, en cambio, se había ido no poco después reuniendo a sus amistades y a sus parientes en diversas fiestas y celebraciones que afirmaban, en el derroche de abrazos y en las borrache-

ras, su voluntad de augurio en el extranjero. Y sin embargo, nada había podido impedir que todos lo olvidaran para siempre. El no había terminado sus estudios, ella sí. A los dos les había ido igual, ni mal ni bien, en una modorra europea a la cual no se habían acostumbrado del todo y que habían tratado de abrir por la mitad abandonándolo todo a las novedades del mercado. De hecho, la idea que ambos se habían hecho del viaje de regreso era similar a la de cualquier otro viaje de turismo del primer al tercer mundo. Llegaban a una ciudad desconocida, sumida en una crisis que hasta cierto punto también les era ajena, movidos por la voluntad extraña de purificarse al trasladarse de un lugar a otro. Pero ese proceso de destilación era complicado y ambos se perdían en esos alambiques, presos de una esclerótica sensación de cinismo y de culpabilidad, en donde cada escollo era visto como su personificación opuesta: un atajo) y habían llegado a un hotel. Ahí habían terminado por conocerse, contarse sus vidas y hacer el amor con una desenvoltura que no era sino un escepticismo al que se habían acostumbrado durante largos años de repetirlo en otros cuerpos, de mirarse en otros ojos, como quien realiza por encargo un ritual ajeno. Por un momento, todo se parecía a la felicidad, y los paseos y los retratos eran el sostén de esa extraña sensación.

Por eso cuando llegaron frente a la puerta, ambos sintieron que empezaba el final de un recorrido y que estaban a punto de perder algo que ya casi era valioso, en el momento en que él tocó el timbre de aquella puerta, sin querer, y se sintió extraño.

Pero este es sólo el discurso; los datos son menos largos. Ni bien entraron a la casa, los viejos suegros no tardaron en reconocerlo, y en preguntarle acerca de su vida. El respondió y preguntó con ansiedad todo lo que pudo acerca de la hija de ellos (se había ido hace años a estudiar y a vivir en Miami, Fla., se había casado, se había divorciado, ella se había quedado con la hija y venía cargada de paquetes, nuevos electrodomésticos, tonterías, colgadores, stickers y cornflakes todos los finales de año a pasar la Navidad, a arreglar la casa, a cocinar junto a su madre, a ir a la playa, a cuidar a su hija que hablaba en inglés, a prometer que volvería el año siguiente) y cada nuevo dato y cada recuerdo, se convertía por una ambigua transformación en una sensación de ternura para él y en unos extraños cuchillitos para ella, que sin encontrar oposición, le daban puntadas de angustia sobre la superficie inquieta de una sensación de malestar

que no eran celos, pero sí la idea de no pertenecer a nada en esa sala de sofás floreados. Luego de esperar a que las cosas siguieran su curso natural y se acabaran, ella le dijo a él para irse y regresar a casa que era el hotel, pero nada era natural ahí y él dijo que se quedaría. Con cierta vergüenza, ella se puso de pie y partió de ahí sin mirar a nadie. Nadie volteó a mirarla tampoco; los dueños de casa apenas si se habían dado cuenta que ella estaba ahí. Apenas si se habían tomado la molestia en preguntarle algo. Cuando ella se hubo ido a un futuro que ya todos desconocerían para siempre, se produjo un largo silencio, que la dueña de casa aprovechó para iluminar la sala con una pequeña lamparita en un extremo de la habitación.

Luego tomaron un licor de pasas. La señora sacó un pastel que había preparado esa tarde. Ellos estaban felices de ver al hombre en casa, como cuando un hijo regresa para siempre. Conversaron sobre otras cosas, como antes, y todos estuvieron felices. Los viejos dijeron que harían una pequeña siesta y lo invitaron a quedarse, entonces él tomó un libro cualquiera y merodeó por la casa, por el cuarto de la que una vez había sido su novia, por sus almohadas, la cama donde se habían acostado por primera vez y también por última. Paseó la mano por el inquieto cuerpo de ella como por única vez y toda la tarde hizo el amor con ella, agotó la última gota de su recuerdo, creyó ver en sus ojos los mapas de una ciudad caleidoscópica hecha sólo de manos y ojos y ojos en las manos, cicatrices y tatuajes, raras estampas de santos, amaneceres y atardeceres frente e frente; adoró su imagen hecha de papel, el marco en plata de una foto feliz y amó su pelo y el recuerdo de su pelo y, ya tarde en la noche, reencontró una felicidad que creía agotada en una vida cómoda e incómoda a la vez, construida sobre unos cimientos de pena y de recuperación, hierro y arena para sostener la inmovilidad de lo fracasado. Descubrió que una sensación de nitidez lo tomaba por asalto en cada uno de los objetos que iban floreciendo y despertando cuando él ponía los ojos sobre ellos, exactamente igual que cuando uno toma una droga, o abre una caja de recuerdos y éstos empiezan a huir en diversas direcciones. Era imposible una felicidad mayor. Y tal vez por eso, antes de acostarse, consumió el total de un pomo de ansiolíticos que llevaba siempre en la casaca y murió silenciosamente mientras dormía.

Mucho después dijeron que no había muerto de eso, sino de un derrame cerebral, una enfermedad congénita en las venas de un cerebro demasiado tenso y arrugado por los años, torneado por completo en los

recuerdos, abierto y recorrido por los callejones ensuciados de su memoria hipertrofiada y traicionera, que había abierto válvulas y desviado acequias, inundando extensos pastos de una sangre oscura y densa –y demasiado complicada finalmente. No en vano se había ido queriendo y vuelto sin querer volver, a una ciudad que detestaba y donde se creía detestado, falto de amor o de esperanza, que es lo mismo, porque la última vez que había podido estar echado en el mismo lecho en que murió llegó a sentir que perdía ambas cosas en un mismo espasmo. Así, abandonado y resentido, terco y sin empleo, había tenido que salir de ahí esperando nunca más volver pero –historias familiares al margen– una trinchera de recuerdos lo había tomado y así, preso, lo había devuelto amarrado e indefenso a un pasado magnético que le jalaba el corazón, el aire de los pulmones, la fuerza de las palabras, y lo dejaba quieto y mudo como un animal amaestrado para morir, y amar sin ser amado.

Durante las horas en que recorrió uno por uno los objetos de su recuerdo, imaginó dos veces su propia muerte y su propia redención en cada segundo ampliado de un silencio infranqueable y denso como los sueños. Encontró unos cassettes de música pasada de moda identificados con la letra de ella y la suya propia y descubrió que al tocarlos y hacerlos sonar, la habitación entera cobraba una dimensión distinta, iluminada, y que mientras daban vueltas en su cinta, el pasado recobraba su valor, su pérdida actualidad, su idiota nostalgia también y lo hacía llorar sin detenerse. Así lloró toda la tarde, y luego se tomó una ducha.

Los viejos ex-suegros no se dieron cuenta que estaba muerto sino hasta mucho después de la hora del desayuno, e incluso pensaron que se levantaría a almorzar. Luego avisaron a un médico vecino que certificó con un escepticismo muy profesional la muerte. La antigua suegra buscó en unas viejas agendas el teléfono de su familia. Cuando le comunicó lo que había sucedido a la madre, ésta se sintió ofendida y preguntó que cuándo había regresado. Después llamó a la policía y después perdió el conocimiento.

Le rehicieron el copete. Parecía un rockero viejo cuando lo enterraron.

LA IMBRICACION DE LA EXPRESIÓN POÉTICA EN LA OBRA NARRATIVA DE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS Y JUAN RULFO / Américo Ferrari

La «expresión poética» o bien la «poesía». Y está claro desde el principio que sería inútil intentar aquí como preámbulo una definición de «poesía»: por más que cavile sobre el concepto lo único que se me ocurriría es que «poesía» no eres tú. Pero no basta para nuestro tema. Me serviré tentativamente de los conceptos instrumentales que definían los géneros de la siempre indefinida poesía o más generalmente de la «literatura» antes de la novela. El lírico (que no equivale sino imperfectamente al género *mélico* en la poesía antigua), el épico y el dramático. A los tres los contiene o puede contenerlos en su seno la narrativa actual, cuento o novela. De los tres trata una obra fundamental de Emil Staiger que los presenta como los conceptos fundamentales de la poética; pero estos conceptos, para el crítico germánico, que publicó su libro en 1948, no son ya precisamente «géneros», puesto que el concepto de género literario aparentemente ha caducado, sino más bien «estilos» que indican cada uno de ellos una actitud o un situarse del creador con respecto a sí mismo, al lector y al mundo: el estilo lírico o «Erinnerung» («recuerdo» pero con la fuerte marca etimológica de «interiorización», mientras que en español la marca etimológica correspondiente es la de *cor*: corazón); el épico o «Vorstellung» («representación» de los sucesos y las gestas del mundo llamado exterior) y el dramático o «Spannung»: tensión dramática. En el enfoque que hace Staiger de la lírica, como en las definiciones que dan por lo general los diccionarios de esta palabra, el yo poético interioriza y subjetiva en recuerdo sus vivencias del mundo, pero notando que no hay objeto sin sujeto y que un poeta lírico que no represente el mundo exterior no podrá tampoco representar su mundo interior. «Interior» y «exterior», «objetivo» y «subjetivo» no están en absoluto separados en la poesía lírica:

H.u.e.s.o.H.ú.m.e.r.o.3.4.

«Interiorización» no significa pues la penetración del mundo en el sujeto sino una compenetración de ambos, un estar el uno en el otro, de modo que se puede decir igual que el poeta interioriza la naturaleza como que la naturaleza interioriza al poeta (Staiger 1948: 63). Otras características que definen para el crítico la lírica son las de la unidad de la música de las palabras y su sentido y el concepto de «Stimmung» (Ibid.: 61-62): estado de ánimo o disposición del ánimo, pero es una palabra bajo la cual se puede leer también el concepto de «Einstimmung», acuerdo, armonía o consonancia del yo del poeta con el mundo, o de unos de los diversos yoes en que se puede desdoblar el yo del poeta. Estos estados de ánimo son momentáneos, evanescentes, no duran: el poema lírico es breve (Ibid: 23-24), se acaba al cabo de un rato, si puedo decir, con el estado de ánimo y la música íntima que le dio fugazmente su forma. En cuanto a la épica el autor constata que el género, en tanto que tal, ya no se da, y dice incluso que Homero es el único poeta en el que se muestra aún pura la manera épica. Después no hay sino relatos largos en verso calificados de épicos. Pero ya volveremos a la cuestión de la épica. Lo que subraya sobre todo Staiger, y lo que nos interesa para nuestro tema, es que la crítica moderna, frente a la proliferación de lindes entre género y género, entre estilo y estilo tiende, más que a deslindarlos, a mezclarlos, de modo que el *Hiperion* de Hölderlin y el *Werther* de Goethe resultan ser obras «épico-líricas en prosa» o novelas épico-líricas. Y cita a Julius Petersen, quien se representa una «rueda» de cuyo eje («Urdichtung» o «poesía originaria») salen tres grandes rayos caracterizados como «épica», «lírica» y «dramática» y en torno a estos rayos se disponen todos los «géneros mixtos (Staiger 1948: 233). La novela, tal como la entendemos hoy, es bastante eso: una especie de crisol donde todos los antiguos géneros pueden fundirse, y lo veremos en relación con las novelas de Arguedas.

Quiero citar, para dar fin a este preámbulo, un importante ensayo de Luis Cernuda, «Bécquer y el poema en prosa en español», donde dice que fue Bécquer el primer poeta de lengua española en adivinar la necesidad de la poesía en prosa y le da forma en sus *Leyendas* (Cernuda 1975: 986), pero no en todas: «es en algunas enteramente y en otras parcialmente en donde quiso componer, unas veces poesía en prosa y otras poemas en prosa» (Ibid. 987). La diferencia está en que para Cernuda el poema en prosa es una unidad delimitada y forzosamente breve, o sea lo mismo que dice Staiger para el verso. La poesía en prosa, la expresión lírica difu-

sa a lo largo del texto prosaico, domina en leyendas como «La creación» y «El caudillo de las manos rojas», pero Cernuda nota que el poeta choca con un escollo constituido por la doble tarea que se ha impuesto: por una parte contar una historia y de otro lado escribir poesía. La dificultad con la que se encuentra Bécquer es la de contar y cantar al mismo tiempo; de ahí la necesidad, probablemente inconsciente según Cernuda, de «aislar algunos momentos del canto en el curso regular del relato»; estos momentos del canto se destacan del conjunto como poemas en prosa incrustados en el discurso narrativo.

El procedimiento de Bécquer prendió sobre todo en la transición de los dos siglos en la literatura hispanoamericana, en los cuentos de los poetas modernistas, sobre todo Darío, después en José Antonio Ramos Sucre, y finalmente en la poesía de las llamadas vanguardias y sus sucesores: Vallejo, Huidobro, Paz han escrito poemas en prosa o relatos donde abundan los momentos poéticos; pero la conjunción verso-prosa y poesía-narrativa es en esa etapa sobre todo un procedimiento de poetas.

Desde los decenios de los cuarenta la tendencia se invierte y con el auge de la novela hispanoamericana son por lo general novelistas y cuentistas de orígenes y estilos diversos los que injertan en la estructura narrativa procedimientos propios de la poesía lírica y a veces dramática: Asturias, Felisberto Hernández, Ciro Alegría, Sábato, Lezama Lima, Cortázar, García Márquez, Sarduy, y se podría alargar la lista. Entre todos ellos, pienso que José María Arguedas y Juan Rulfo ocupan un lugar central por el denso contenido poético de su obra, contenido lírico, pero también épico y dramático.

Y en efecto, es ineludible volver a plantear la cuestión de la épica, el género que, habíamos dicho, Emil Staiger daba por abolido. Pero Staiger, que por lo demás enfoca sólo la literatura europea, termina su ensayo diciendo precisa y literalmente que «la poesía épica en su sentido homérico ya no puede volver» pero que, sin embargo, «lo épico propiamente dicho queda o se conserva 'abolido' ['aufgehoben' entre comillas] en toda poesía como indispensable fundamento (Staiger 1948: 141). Es decir en el sentido dialéctico que Hegel da al vocablo alemán «aufheben»: negar y superar un término conservándolo y preservándolo, de modo que la realidad abolida en su negación sustenta y fundamenta la nueva realidad nacida de esta negación.

Hay pues que tener en cuenta en la narrativa hispanoamericana sobre todo desde Miguel Angel Asturias la presencia de una dimensión épica lindando con la lírica, e incluso sustentándola, y que es muy visible en Rulfo y sobre todo en Arguedas. En Europa la lírica queda constituida como género sólo en la época de Petrarca y no llega a obtener un status propio sino hasta el movimiento romántico (Orsini: 1974); mientras que la epopeya decae después de Homero y acaba por agotarse a través del racionalismo y el auge de la novela realista y psicológica, y por falta de mitos vividos por la comunidad. En el renacimiento la *Jerusalén liberada* de Tasso, como ya lo ha notado la crítica (Caretto: XXXV-XXXVIII), es un poema apenas heroico dominado por elementos líricos, dramáticos y eróticos, así como el *Orlando furioso* es casi más burlesco que épico (y hay algo de eso en, por ejemplo, *Cien años de soledad*). Me parece indispensable insistir en las etapas de esta degradación del poema heroico en verso en Europa para ver mejor lo que sucede en la narrativa poética de Arguedas, de Rulfo y otros americanos. Y es que ya en América en el siglo XVI *La Araucana* es un poema que narra en estrofas reales la conquista de Chile, pero sin que la fábula se sustente en ninguna representación mítica colectiva, en ningún pasado legendario (el propio Ercilla era un actor de la epopeya que narra), y el género heroico se encontraba así desfasado con respecto a la prosa ágil, viva y realista de los cronistas de la época, actores y testigos de los hechos narrados, pero con una actitud ya realista y a menudo crítica que a veces niega la heroicidad misma de los héroes; así Pedro Pizarro narrando el encuentro de los españoles con Atahualpa rodeado de sus huestes dice: «yo oí a muchos españoles que sin sentirlo se orinaban de puro temor.» (Pedro Pizarro 1938: 285). No parece posible hablar ya de épica en el siglo XVI.

Ahora, una visión épica del mundo sí parece renacer en la literatura hispanoamericana contemporánea y renace sobre todo en prosa y mezclada o alternando con fragmentos líricos o dramáticos. Y son los propios novelistas quienes la invocan, por ejemplo Carpentier para todo el grupo de escritores del «boom» en el que se mete también él: “Para nosotros se ha abierto, en América Latina, la etapa de la novela épica –de un epos que ya es y será en función de los contextos que nos incumben” (Carpentier 1949: 149-51), precisando de una manera algo redundante que esta novela se construye con una materia “dotada de dimensión épica”. La declaración tiene su importancia aunque no se ve muy bien en qué sentido puede

aplicarse a Carpentier: personalmente, lo único que yo veo de épico en sus novelas histórico-etnológicas es una impertertable carencia de sentido del humor. Pero claro, personalmente.

José María Arguedas, y esto es más importante, aplica el término de «épica» al sentido y a la textura de su propia obra y al hacerlo deslinda y conecta al mismo tiempo el concepto implícito de «lírico» y el explícito de «épico» subrayando el problema de la expresión a través de la dualidad y la unión de sus dos lenguas, el quechua y el castellano:

Yo había escrito ya «Warma Kuyay» («Amor de niño»), el último cuento de *Agua*. El castellano era dócil y propio para expresar los íntimos trances, los míos; la historia de mí mismo, mi romance (...) Ya sé que aún en ese relato el castellano está embebido en el alma quechua, pero la sintaxis no ha sido tocada. Esa misma construcción, el castellano de «Warma kuyay», con todo lo que tiene de aclimatación no me servía suficientemente para la interpretación de las luchas de la comunidad, para el tema épico. En cuanto se confundía mi espíritu con el del pueblo de habla quechua, empezaba la descarriada búsqueda de un estilo (...) Sumergido en la profunda morada de la comunidad no podía emplear con semejante dominio, con natural propiedad el castellano (...) Era necesario encontrar los sutiles desordenamientos que harían del castellano el molde justo, el instrumento adecuado.

(Arguedas 1983: II, 196).

Estas consideraciones de Arguedas dan un hilo conductor para seguir la evolución de su narrativa y de su poesía en la medida en que distinguen técnicamente dos temas que confluyen en la práctica de la obra: el lírico (que evoca «los íntimos trances», las vivencias entrañables de la infancia, presentando los seres y los lugares con los ojos y desde el alma de un niño) y el épico, que consiste en la representación del encuentro y las luchas de pueblos y culturas en un ámbito humano, cultural y físico-geográfico tremendamente contrastado y dividido como es el Perú: sierra y costa, indios y blancos, quechua y castellano, tradición milenaria de las culturas andinas y más de cuatro siglos de cultura hispánica. Desde este punto de vista, el autor presenta la novela peruana "como el relato de la

aventura de pueblos y no de individuos" y como "predominantemente andina". "En los pueblos serranos, el romance, la novela de los individuos, queda borrada, enterrada por el drama de las clases sociales". Y añade: "Las clases sociales tienen también un fundamento especialmente grave en el Perú andino; cuando ellas luchan, y lo hacen bárbaramente, la lucha no es sólo impulsada por el interés económico; otras fuerzas espirituales profundas y violentas enardecen a los bandos; los agitan con implacable fuerza, con incesante e inaudible violencia".

Es decir que chocan dos civilizaciones o tipos de sociedad, de modos de vida y de visiones del mundo encontradas en la que una defiende su propia identidad profundamente arraigada en lo que Arguedas llama "el alma de la comunidad" (entiéndase indígena, «esa profunda morada de la comunidad» en la que el autor declara estar "sumergido"). Esta "dualidad trágica de lo indio y lo occidental en estos países descendientes del Tahuantisuyo y de España" (son palabras de Arguedas) son la materia de la epopeya. Su lugar central, los Andes del sur del Perú; las lenguas, el quechua y el castellano con "los sutiles desordenamientos" que le impone el escritor; y en cuanto al héroe, "es probable —dice Arguedas, y más que probable que el indio aparezca como el héroe fundamental". Y así aparece en efecto a través de casi toda la obra, desde los cuentos de *Agua* hasta el último capítulo y el último diario de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, pero el adjetivo "fundamental" indica que habrá otros "héroes", que progresivamente se van diversificando, desde el latifundista, como don Bruno, en *Todas las sangres*, los mestizos también, fragilizados por su situación incierta entre las dos culturas en pugna, hasta los trabajadores y los empresarios e industriales de la costa: todas las sangres, todas las clases. Y finalmente, el último y primero, el héroe que se oculta detrás de su propia voz y que tendrá por papel principal introducir en la epopeya una corriente lírica casi permanente: el personaje narrador que al narrar recuerda e interioriza el mundo que lo interioriza a él, y modula "los acontecimientos narrados, muy singularmente épicos" (son palabras de Arguedas), los hechos, las luchas, pero también los lugares que conoce «a través de la niñez, de la experiencia profunda».

Esta experiencia profunda del mundo andino es, en parte, como lo declara el propio autor, un conocimiento vivido del enfrentamiento y la lucha de un pueblo que defiende su identidad y su mundo en todos los terrenos, económico, cultural, espiritual, en duros enfrentamientos contra las fuer-

zas extranjeras que lo avasallan: es lo que Arguedas califica de "tema épico", "acontecimientos singularmente épicos". Pero eso es simplemente *eso*, lo que Carpentier designaba como "materia" épica: el argumento, la realidad narrada, las luchas, las estrategias, los movimientos de masas, etc. Eso —cualquier guerra de cualquier continente y de cualquier época— lo narra sencillamente y bien un buen novelista realista o, aún más sencillamente y mejor, un historiador, de hoy o de ayer como Herodoto por ejemplo en Grecia: pero Herodoto precisamente no era Homero. Para la mentalidad racionalista occidental mito es sinónimo de mentira, y no precisa ni exclusivamente para la cultura que llamamos «moderna»: lo era ya para Jenófanés, Herodoto y Platón. Pero ahora resulta que no lo es, en la América del siglo XX, para un escritor como Arguedas: la materia o el tema que él trata es histórico en cuanto la dualidad dramática de las culturas en el Perú está claramente inscrita en la historia, pero la cultura con la que él se identifica, lo que él llama «el alma de la comunidad» en que está "sumergido" arraiga en mitos ancestrales y se proyecta en una visión mágica, unitaria y animista del universo, de modo que el poeta, que ha absorbido esa visión y esos sentimientos míticos y mágicos en la experiencia profunda de la niñez, los integra en su obra al mismo tiempo como tema y materia de la narración y como elemento estilístico del lenguaje narrativo. El alma de la comunidad, el alma del mundo y de la naturaleza en la que está integrada la comunidad y el alma del poeta sumergido en «la profunda morada» de ésta forman un todo y es esa unión la que trata de expresar la escritura arguediana. La obra se constituye en "estructura mítico-simbólica" y es así como la ha presentado Petra Iraides Cruz Leal (s.f: 89 sqq): "Arguedas, integrado con dificultad a los modelos occidentales, cuenta principalmente con la herencia mítica del universo quechua que le hace volver con tesón a los valores sagrados, a una sabiduría ancestral incontaminada de tecnologías y rechazada en los medios artísticos. De ahí la oscura fuente emotiva que genera el dulce vicio de escribir no importa para qué (...)" (Cruz Leal: 89). También Antonio Cornejo Polar ha distinguido en la última novela de Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, tres niveles: biografía, novela y mito; este último toma forma en «un discurso estrictamente mágico», del cual es un ejemplo la curiosa escena del diálogo en el capítulo II entre don Angel y Don Diego en los que encarnan los dos zorros que dan el título al libro. De la misma manera, en la interpretación de Cornejo, uno de los personajes del libro, Asto, uno de los tantos serranos que han bajado a la cos-

ta, repite o «revive», con una prostituta blanca de Chimbote, una historia mítica del antiguo Perú: “Hace dos mil quinientos años, Tutaykire (Gran Jefe, Herida de la noche), el guerrero de arriba, hijo de Pariacaca, fue detenido en Urin Allauca, valle yunga del mundo de abajo; fue detenido por una virgen ramera que lo esperó con las piernas desnudas, abiertas, los senos descubiertos y un cántaro de chicha. Lo detuvo para hacerlo dormir y dispersarlo” (Arguedas 1983: V, 49 / Cornejo Polar 1973: 274-277). La conjunción de la gesta heroica del Perú, de la persistencia de antiguos mitos en la cultura indígena y de una mentalidad mágica donde domina la creencia en la «participación» del hombre en el universo y del universo en el hombre: es eso lo que justifica que la narrativa poética de Arguedas se pueda calificar de épica, calificativo que, de otro modo, resulta escasamente aplicable en sentido estricto a las novelas que se escriben en nuestro siglo en Europa y en América, aunque narren guerras o luchas o vicisitudes colectivas. Salvo excepciones como, pongamos, *Berlin Alexanderplatz* de Alfred Döblin donde está muy presente el elemento mítico y se mezclan los tres géneros, épico, lírico y dramático (W. Muschg : 418, 424).

La dimensión al mismo tiempo histórica y mítica de la obra de Arguedas parece evidente, pero hay que tener en cuenta que la misma mirada que se fija en el pasado legendario evocando mitos de hace miles de años, se fija también en el presente y mucho en un futuro histórico que reconcilie a los pueblos del Perú, pero en el que se proyecta siempre la memoria de los mitos y el recuerdo personal de su infancia en la comunidad de los indios lucanas. En este sentido dice Antonio Urrello que de las imágenes de Arguedas “emergen (...) no solamente una conciencia artística de elevadísimo valor sino también una conciencia ética que señala sendas de conducta y valores morales y comulgando en sus dos vertientes, pasado y presente, a las que muchas veces aparecen superpuestas e indistinguibles” (Urrello 1989; 78-79). Y cita estas palabras de Arguedas: “...la conciencia de la época antigua que vive aún con absoluta pureza en todos los instantes en que el espíritu religioso logra revivir la antigua presencia de lo común, de la profunda y mítica conciencia de que la tierra y sus frutos no pueden ser de propiedad individual sino universal” (Arguedas 1976: 61 [citado por Urrello 1989: 79]).

“Lo común” es pertenencia de la comunidad que está en la memoria histórica y en el recuerdo vivo de la experiencia del autor y que políticamente se proyecta en una visión que no podríamos llamar sino «co-

UNMSM

munista», visión naturalmente política aunque no vinculada a ningún partido o movimiento político. La conciencia de la tierra como bien común es calificada de "mítica", pero ahora mítica en dos proyecciones desde el presente: a lo que fue en el pasado y a lo que debe ser en el futuro donde visiblemente el escritor, mestizo de dos culturas y de dos lenguas, cifra su esperanza de redención no sólo de los pueblos peruanos sino de todos los pueblos. Este poeta andino hubiera podido repetir, invirtiéndolo, un verso de otro poeta andino, César Vallejo: *a lo mejor recuerdo al esperar: a lo mejor espero al recordar ...*

Antes de enfocar la presencia a la vez intensa y difusa de la expresión lírica en la obra narrativa de Arguedas, reparemos en que el novelista es también autor de un libro de poemas en quechua, que en su mayor parte él mismo tradujo al español. El libro lleva el título de uno de los poemas: *Katatay: Temblar* y su tema es sobre todo la gesta de los pueblos en lucha por la conquista de su identidad y por la humanización de la civilización: "Al padre creador Túpac Amaru (himno-canción)", "Qué Guayasamín" (es una oda al pintor ecuatoriano Oswaldo Guayasamín), "Temblar", "Llamado a algunos doctores", "Oda a Cuba", "Ofrenda al pueblo de Vietnam" y, homenaje al presente y al futuro del hombre, "Oda al jet" que muestra claramente cómo Arguedas no tenía nada de un nostálgico de un mundo "atrásado" y "provinciano": llama al jet obra del "hombre dios, hacedor del Dios padre", "pez golondrina de viento", "Bajo el suave, el infinito seno del jet, más tierra, más hombre, más paloma, más gloria me siento", "mi cuerpo vuelve a la dulce infancia", "mi sangre está alcanzando las estrellas, / los astros son mi sangre", "Dios Padre, Dios Hijo, Dios Espíritu Santo, Dioses Montañas, Dios Inkarrí", "No bajas a la tierra / Sigue alzándote (...) hasta llegar al confín de los mundos que se multiplican hirviendo, eternamente". El tono épico y el lírico se mezclan o se funden en estas composiciones donde alterna el verso con la prosa poética.

En las novelas y los cuentos lo épico constituye la trama misma del relato: lo que el propio autor define como la interpretación de las luchas de la comunidad, sus héroes, el indio y sus mitos, como el de los dos zorros o el del dios Incarrí, o el legendario Huatyacuri, "héroe dios con traza de mendigo" (Arguedas: *Ibid.*: V, 203, 243); y el español quechuzado a nivel de la expresión; pero es el elemento lírico el que a través de la obra nos impresiona sobre todo por sus resonancias poéticas. Este lirismo tiene dos vertientes, una de ellas es la frecuente inserción en los relatos de poe-

mas y canciones quechuas, yaravíes tradicionales con la traducción paralela en castellano, no, claro está, como elemento folklórico pintoresco, sino seguramente porque estos cantares indios son una expresión cabal de lo que el poeta llama el alma de la comunidad que participa así directamente en la construcción de la obra: cantos anónimos que son de todos, por consiguiente también del poeta. Es verdad que en tanto que blanco Arguedas nunca perteneció realmente a esa comunidad que no lo reconocía a él como indio; pero él se siente compenetrado con ella.

La otra vertiente está en la voz del recuerdo que se reapropia, cantándolo, del mundo de la infancia, del paisaje para Arguedas siempre mágico de la sierra del Perú y en el cual encontramos la doble interiorización de la que hablaba Staiger: del mundo por el poeta y del poeta por el mundo. Para comprender mejor la importancia del caudal lírico vale recordar aquí algunos datos significativos de la cultura de Arguedas, blanco que se crió entre los indios. El padre de José María, abogado que viajaba incesantemente por los Andes, se vio obligado a confiar el niño a su madrastra. Arguedas cuenta:

Mi madrastra (...) me tenía tanto desprecio y tanto rencor como a los indios [y] decidió que yo había de vivir con ellos en la cocina, comer y dormir allá. Así viví muchos años. Los indios y las indias vieron en mí exactamente como si fuera uno de ellos, con la diferencia de que por ser blanco acaso necesitaba más consuelo que ellos... y me lo dieron a manos llenas. Pero algo de triste y de poderoso debe tener el consuelo que los que sufren dan a los que sufren más, y quedaron en mi naturaleza dos cosas muy sólidamente desde que aprendí a hablar: la ternura y el amor sin límites de los indios, el amor que se tienen entre ellos y que le tienen a la naturaleza, a las montañas, a los ríos, a las aves; y el odio que le tienen a quienes, casi inconscientemente, y como por una especie de mandato Supremo, les hacían padecer. Mi niñez pasó quemada entre el fuego y el amor.

(Citado por Cornejo Polar 1973: 41-42)

El escritor añade que «aprendi[ó] a hablar el castellano con cierta eficiencia después de los ocho años, hasta entonces sólo hablaba quechua».

En la conjunción de las dos lenguas Arguedas busca la clave que le permita hacer presente todo el tesoro del recuerdo y es ahí donde radica fundamentalmente su lirismo que es ante todo la expresión de una inmersión en la naturaleza andina hondamente consubstanciada con el alma de los hombres que viven con ella y en ella; de ahí que los fragmentos líricos invaden y modulan una buena parte de la obra narrativa (sobre todo cuentos como "Huarma Kuyay", "Amor mundo", "La agonía de Rasu Ñiti"). Este lirismo culmina en *Los ríos profundos*, la novela más lírica de Arguedas, y reaparece con frecuencia en los diarios de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. El estilo lírico en el relato está vinculado a la narración en primera persona, por lo general a cargo de un niño que se llama Ernesto en "Warma Kuyay", "Agua" y *Los ríos profundos*. Este niño es visiblemente una proyección semibiográfica de José María Arguedas, aunque está claro que el narrador no se confunde nunca realmente con el autor.

"Estamos muy amagados por la piedad y la infancia", dice el poeta; y, recordando: "(...) yo era muy intranquilo; estaba solo entre los domésticos indios, frente a las inmensas montañas y abismos de los Andes donde los árboles y flores lastiman con una belleza en que la soledad y el silencio del mundo se concentran" (Arguedas *ibid.*: V, 23,24). Ahora se tratará de evocar mediante el lenguaje la magia de ese mundo y Arguedas tiene que plantearse el problema de la expresión en palabras de una realidad en que los perfumes, los colores y los sonidos no solamente se responden como en el poema de Baudelaire, sino que se funden y se confunden, se expresan los unos por los otros. Lo plantean por él los zorros de la última novela: el zorro de arriba le dice al de abajo: "confundes un poco las cosas". "Así es. La palabra (...) tiene que desmenuzar el mundo", contesta el zorro de abajo. "El canto de los patos negros que nadan en los lagos de altura (...) repercute en los abismos de roca (...), se arrastra en las punas, hace bailar a las flores de las yerbas duras que se esconden bajo el ichu". "Sí, dice el otro: el canto de esos patos es grueso (...) el silencio y la sombra de las montañas lo convierte en música que se hunde en cuanto hay". Y replica el zorro de abajo: "La palabra es más precisa y por eso puede confundir. El canto del pato de altura nos hace entender todo el ánimo del mundo". Conviene fijarse en el doble sentido de "confundir" en relación con la palabra que "desmenuza el mundo", la palabra instrumental que "confunde", en el sentido

H.u.e.s.o.H.ú.m.e.r.o.3.4.

de "equivocar" o "engañar" y confunde por ser precisa, etimológicamente: distinta, separada, apartada o cortada (todos sinónimos del DRA). Contra esa precisión de la palabra-concepto que desmenuza la realidad confundiéndonos, el Arguedas lírico busca otra, una palabra-canto que confunda las categorías del mundo y las percepciones que de él tenemos fundiendo todos los fenómenos de la realidad: una palabra-canto que hace de la prosa narrativa un medio musical en el que destellan las imágenes. En esta visión poética el ser humano está hecho de materia musical: canta una calandria y el poeta exclama: "...mientras oía su canto que es seguramente la materia de la que estoy hecho, la difusa región de la que me arrancaron para lanzarme entre los hombres, vimos aparecer en la alameda a las dos niñas" (Arguedas, *ibid.*, III, 133). El amor que les tienen los indios y el propio Arguedas "a la naturaleza, a las montañas, a los ríos, a las aves" hace que la naturaleza esté en ellos como ellos están en la naturaleza: un continuo alma/cuerpo del hombre-alma/cuerpo del mundo; así, describiendo el rubor de una muchacha que observa la cópula de una pareja de animales, el poeta, por los ojos de un niño que contempla a la joven, ve toda la naturaleza que se traslada a su cuerpo para hacerse rubor:

La joven cantaba mejor que la calandria; plateaba al fangoso y encabritado río grande, acercaba las cumbres filudas que los ojos apenas alcanzaban pero el corazón sentía, los acercaba con el canto hasta que tocaran con sus dientes las flores de la alfalfa (...). Los dos animales se movían, y el río fangoso se convirtió en sangre pura y terrible que empezó a subir desde los pies hasta la frente de la jovencita. (...) su rostro enrojeció desde dentro como lirio blanco que se transformara de repente, por quemazón, en un trozo de crepúsculo que es la luz roja de uno mismo más que del sol y del cielo. (...) apenas el río se trasladó a las venas de su cuello para apretar ahí toda su fuerza.

(Arguedas: I, 224)

Los fragmentos líricos de este tipo son muy numerosos y basta hojear un libro como *Los ríos profundos* para topar continuamente con esta percepción mágica y poética en que se borran los límites entre el hombre y el universo, lo que ha hecho decir al gran poeta peruano Emilio Adolfo

Westphalen: "Esta especie de comunión universal, de inmersión poética en que se anulan objeto y sujeto, es para muchos de nosotros todavía una cima inaccesible aunque intuita, ensoñada o, simplemente, deseada" (Westphalen 1976: 352). En Arguedas, quiere decir Westphalen, es una cima alcanzada. Y eso que Westphalen se ha empeñado quizá más que cualquier otro poeta contemporáneo en acercarse a esa cima. Arguedas, siempre citado por Westphalen, lo explica con mucha sencillez: "...descubrir cuán bello es el mundo cuando es sentido como parte de uno mismo y no como algo objetivo. Nada hay, para quien aprendió a hablar en quechua, que no forme parte de uno mismo" (Ibid.).

Si queremos encontrar en el continente latinoamericano un alma gemela de Arguedas, esa es sin duda Juan Rulfo, a quien Arguedas admiraba sin reservas y le tenía mucho cariño. En el primer diario de *El zorro de arriba y el zorro de abajo* dice el escritor peruano dirigiéndose al mexicano: "¿Quién ha cargado a la palabra como tú, Juan, de todo el peso de padeceres, de conciencias, de santa lujuria, de hombría, de todo lo que en la criatura humana hay de ceniza, de piedra, de agua, de pudrición violenta por parir y cantar, como tú?" (Arguedas *ibid.*: V, 19).

Hay tres constantes que acercan las dos obras: la sintonía y el vínculo estrecho entre el escritor y el pueblo campesino de México; la presencia viva en la obra de las representaciones culturales a menudo míticas de su comunidad; las inflexiones líricas de su obra, sobre todo en *Pedro Páramo*. El lirismo en el libro de Rulfo como en los de Arguedas se da como expresión del recuerdo, pero no del personaje narrador que en la primera parte es Juan Preciado, sino de otros personajes, o mejor dicho sus voces: la voz de Pedro Páramo que en los primeros capítulos recuerda a Susana San Juan: "Ibas teñida de rojo por el sol de la tarde, por el crepúsculo ensangrentado del cielo" (Rulfo 1983: 20); pero sobre todo la voz de la madre muerta que acompaña a Juan Preciado en su viaje a Comala, y recuerda su pueblo como un paraíso: "Hay allí, pasando el puerto de los Colimotes, la vista muy hermosa de una llanura verde, algo amarilla por el maíz maduro. Desde ese lugar se ve Comala, blanqueando la tierra, iluminándola durante la noche" (Ibid.: 8). Se puede notar que en estas cuatro líneas de "prosa" se disimulan cinco versos endecasílabos: un poema intercalado en el discurso narrativo. Y esa misma voz que recuerda acompaña al viajero hasta su tumba y de tumba a tumba le sigue susurrando el recuerdo del paraíso: "Allá hallarás mi queren-

H. u. e. s. o. H. ú. m. e. r. o. 3. 4.

cia. El lugar que yo quise. Donde los sueños me enflaquecieron. Mi pueblo, levantado sobre la llanura. Lleno de árboles y de hojas, como una alcancía donde hemos guardado nuestros recuerdos. Sentirás que allí uno quisiera vivir para la eternidad. El amanecer; la mañana; el mediodía y la noche, siempre los mismos pero con la diferencia del aire. Allí donde el aire cambia el color de las cosas; donde se ventila la vida como si fuera un murmullo: como si fuera un puro murmullo de la vida..."(Ibid.: 50).

La Comala donde llega Juan Preciado es lo contrario del paraíso, es la entrada del infierno y así está descrita: "abajo", "sobre las brasas de la tierra, en la mera boca del infierno" donde sufren y recuerdan las almas de los muertos, pues a la mitad del libro se revela que no sólo la madre de Juan Preciado está muerta sino que todos los personajes que sucesivamente aparecen, el arriero que lo lleva al pueblo infernal y todos los habitantes de Comala son simplemente «aparecidos» que han muerto hace mucho tiempo; y el mismo Juan Preciado que cuenta esta historia, la está contando desde su tumba, pues ha muerto en Comala matado por los murmullos de los muertos; muertos líricos que recuerdan murmurando. Casi todos los críticos han visto en este descenso a Comala una reelaboración del mito del descenso a los infiernos y se ha comparado al episodio de Eneas que baja al averno para encontrar a su padre. Pero es necesario indicar sobre este punto un trabajo de Martín Lienhard (apareció en una revista suiza pero he perdido la referencia) en el cual recuerda que existe un antiguo mito mexicano donde el héroe, igual que en el poema de Virgilio, desciende a los infiernos para encontrar a su padre. Y se puede argumentar que es mucho más creíble que Rulfo, escritor tan poco extranjerizante como Arguedas, se haya inspirado en el mito autóctono más que en el greco-romano.

Aparte de estas afinidades evidentes entre las obras del mexicano y del peruano, hay que reconocer que la imagen que da Arguedas de los lugares donde pasó su infancia es bien diferente, incluso contrapuesta, de la que ofrece Rulfo de los pueblos del estado de Jalisco donde él nació: a pesar de la miseria, la injusticia y la tiranía del régimen latifundista, la evocación arguediana de Puquío y otros pueblos de los Andes del sur del Perú es positiva, esperanzada y luminosa. La de Rulfo, sombría y desolada, contrapone crudamente la Comala del recuerdo: un paraíso, al infierno que es Comala, un pueblo donde ya no vive nadie, sino los fantasmas de

los muertos. Allí, en Comala "uno quisiera vivir para la eternidad", había dicho la voz de la madre. "¿Y por qué se ve esto tan triste?", pregunta Juan Preciado al fantasma de Abundio, el arriero, al llegar a Comala. "Son los tiempos, señor", contesta el fantasma (Ibid.: 8). Es la historia de México.

Pero esta diferencia de estado de ánimo no afecta en nada la carga poética común a los dos autores.

BIBLIOGRAFÍA

- Arguedas, José María, *Obras completas*. Lima: Editorial Horizonte, 1983.
- Caretti, Lanfranco. "Introduzione". En: Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, Bar. Laterza, 1967.
- Carpentier, Alejo. "Problemática de la actual novela latinoamericana", en *La novela hispanoamericana*, J. Loveluck (ed.): Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1969
- Cernuda, Luis, "Bécquer y el poema en prosa en español", en *Prosa completa*. Barcelona: Barral Editores, 1975.
- Cornejo Polar, Antonio, *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1973.
- Cruz Leal, Petra Iraides, *Dualidad cultural y creación mítica en José María Arguedas*. Universidad de la Laguna, (Tenerife), Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico, (s.f.).
- Pizarro, Pedro, "Relación del descubrimiento y conquista del Perú", en *Los cronistas de la conquista*, (edición de Horacio H. Urteaga). Biblioteca de cultura peruana, Primera serie, No.2: París, Desclée, de Brouwer.
- Urrello, Antonio, "Conflicto y permanencia de la cultura kechwa en José María Arguedas", en *Rencontre de renards. Actes du colloque international sur José María Arguedas*. Grenoble: Editions det Tignahus. Centre d'études et de recherches andines, 1989.
- Rulfo, Juan, *Pedro Páramo. El llano en llamas y otros textos*. Barcelona: Seix Barral.
- Staiger, Emil, *Grundbegriffe der Poetik*. Zürich. 1946.
- Westphalen, Emilio Adolfo, "La sustancia de la vida y la obra literaria", en *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*. La Habana: Casa de las Américas, 1976.

H. u. e. s. o. H. ú. m. e. r. o. 3. 4.

POEMAS/Carmen Berenguer

ACERCA DE LUPANARES MIGRATORIOS, LA POETA LEYÓ EL POEMA QUE EL POETA (Q.E.P.D.) ESCRIBIÓ, ESA, SU ÚNICA Y ÚLTIMA NOCHE EN EL PUERTO, Y LE RESPONDE AUNQUE YA NO ESTÉ.

Olor a turbulencias corpóreas rasgó el olfato
con los brazos extendidos, allí pájaro
de argenta temblaba su glande y llamonos
«tías» para ahuyentarnos, y uac, uac,
respondieron las urracas al destemplado graznido de las
heridas plumas que perfilaban suave su caída ¡Vaya
vacío! ornadas bolas tristes del fígaro,
en medio de un trino el gorrión palabrero
fundía lupanares migratorios,
negro en un blanco yermo,
nos miramos en mis crenchas vivas madre selvas gruesas
crines cruzaron el corazón, ahí en el puerto, puteros
chuscos y mandarines, -dije- olor a ñato y gañanes
los ojos fieros del queltehue lanzaron soplos,
a ratos opacos bríos, a ratos nervaduras de vieja
en las manos trepanaba el deseo, ahí sujeta al ala
con el chal lanudo pegado al cuervo, entresí,
las urracas brincaban alrededor, mirando carno
el entrepiernas,
mudos espectros del destino, aquí ni polvos mágicos,
sudor porando estrellas por si cae, al pie
mis pieses a tus pies pije
por si acaso,
las nubes estaban de más, nunca olvidaste que viste
ojotas en mis dedales finos, ah travesuras, lesuras,
y todo por verte
en el lamar, ¡Abisinia Exibar! ¿Acaso puedes cambiar de marca?

tal vez ébano capilar del tambor o la resina
africana busca el confín agrietado del sinsentido,
y ese marfil seco como si el tintineo amazónico
te hubiese chupado,
bienvenido a este puerto lupanar, donde chilla el dolor del pujo,
sino moco, sino gargajo, al dorado siútico del alambique, quiltra.

RETOMANDO EL HILO, LA NOCHE ES RENUENTE PARA EL OL-
VIDO, Y VOLVIENDO A LAS CALLES, LA NOCHE NO TIENE PER-
SONAJE, REBOTA DE SÍ.

Si alguien la pisara sería su fantasma. Si le hablara, como lo lo hago yo,
perdería la voz.

Ella no tiene voz ni murmullo. Una suave brisa las pierde.

RETOMANDO EL HILO para novelarla, SI LA NOCHE CANTA,
CANTA, eso es todo. Y es tan bella la infinita, que si alguien sufre en la
noche, no es su culpa, porque una noche en Manhattan es la misma
noche de Estambul, y la misma noche en Valparaíso. En estos instan-
tes, aunque requiera vagar, sin duda que la noche Boliviana es decidi-
damente otra noche, y eso el poeta Jaime Sáenz lo sabe, aunque en
Chile nadie lo conozca. El la hace hablar: «EL QUE TODAVIA SIGA
HABIENDO ESO QUE YO LLAMO LA NOCHE, Y EL QUE TODA-
VIA UNO PUEDA MIRARLA CUANDO SE LE DE LA GANA, ES
UN VERDADERO MILAGRO».

Y si una voz cansina dijera: «El ser de la noche es la noche», vería
poblarse de manchas el satélite de la noche y la vería criminal. Esa
noche ha sido inducida.

¿Es que alguien puede olvidar una noche tropical? Donde los ruidos
suenan y la rana que le canta es capaz de cazarla con su mirada
infrarroja.

Por contraste, en las calles de Manhattan, por más que quiera verla,
no se ve, porque la luz estalla un nocturno esplendor. Los letreros la
artifician y escenifican su oscuridad, y se convierte en la estrella del
firmamento, entre neones y sombras; los alleys, son una lamé eléctrica
desde el Central Park. Y se escribe esta ficción por el instinto de con-
servar esta visión de que la noche es el animal que lleva dentro. La
pantera negra que se desliza en la selva de las luces. Y ella que no es la

miseria de un personaje, evoca los versos de J.S.

"CAPAZ QUE EN UNA DE ESAS LE INYECTEN A LA NOCHE UNAS CAPSULAS DE LASER Y LE ENDOSEN QUIEN SABE QUE ARTEFACTOS DE COBALTO, PARA QUE CUMPLA UNA FUNCION VERDADERAMENTE UTIL. Y TE DIRE QUE NO ESTA LEJANO EL DIA QUE LA NOCHE PASARA A LA HISTORIA, Y SERA COMO LA HISTORIA DE NOE Y DE LA TORRE DE BABEL". Entonces yo diré que su continuidad es sin historia y que su memoria se detuvo en el Planetarium de Nueva York, cuando simularon su vuelo.

RUINAS

La noche no es la noche ideal
ni romántica de los cantos versallescos
ni los trinos de los pájaros en algún amanecer.
La noche de la novela triste, cuando sus luces
se apagan y aparecen las sombras criminales
en las esquinas de los bares, de las casas,
a los pies de la cama, debajo de las sábanas,
en los colores de los muebles, en la opacidad
de las tablas, detrás de los cuadros, arriba del armario,
en los rincones de la escalera,
en este libro,
en medio de estas páginas,
en el temblor de tu sonrisa, en ese espejo del baño,
en el cepillo del pelo, en el olor de tu traje,
en el cubierto de la mesa, en la cajita de música,
en el calcetín; broche de una noche antigua,
en la maleta,
en la página del medio,
en el candor, en la maceta de flores;
detalles del tejido,
y el pañuelo a rayas en el sillón Bauhaus,
en el cuadro de Frida Kahlo, en el retrato de revistas viejas

en los platos de comida, en el charquicán y el luche,
en los juegos de luces pascueros, en los vasos de vino, en la
ponchera, en el apiao y pajarete, en el chaleco azul,
en el anillo, en el collar de un cuello, en los aretes,
en el piso de la cocina, en la heladera,
en la silla de paja, en el jarro del café,
en la azucarera, en la mermelada,
como si arriba, en la cucharita de té,

crochete del estío en la biblia latinoamericana,
en el cantar de los cantares, en el libro de Job y Jeremías,
en las páginas sueltas, aquí mismo,
en el hilo del medio,
¡Es algo que da náuseas!

“Chile aparece como un inmenso caballo muerto, tendido en las
laderas de los Andes bajo un gran revuelo de cuervos”.

Vicente Huidobro

Páramos y ruinas,
en el sahumero,
en el escapulario,
en el sagrado corazón de Jesús,
a la entrada de la casa,
en el póster de psicosis,
en el cuarto,
en la música de Béla Bartók,
en el afiche del cojo Días,
en la postal del indio,
en el rostro sudaca,
en estos ojos chinescos,
debajo de todo eso, en las puntas,
como si nada, en los santitos, en el ulpo,

En todo eso,
cuando te acuestas,
cuando te levantas,
cuando miras de reojo,
cuando fijas la vista,
cuando te acercas,
cuando hablas,
cuando callas,
cuando brincas,
cuando te das vueltas en la mañana,
una hora después,
cuando te agachas,
cuando sudas,
cuando aguantas,
cuando aúllas,
cuando todo eso,

“El poeta inglés pudo decir: Algo huele a podrido en Dinamarca”,
pero nosotros, más desgraciados que él, nos veremos obligados a
decir: “Todo huele a podrido en Chile”.

Vicente Huidobro

“¡Pobre Chile! Un país que ha tenido por toda industria el aceite de
Santa Filomena y los dulces de la Antonia Tapia”.

Vicente Huidobro

después de quedarte escuchando las gotas de la llave mala,
después de la lluvia de Julio,
después de Julio,
después del frío,
después de la helada de invierno,

después de la remesa de Julio,
después de la carta de Julio,
después de las cuentas del invierno,
después de la piel seca del invierno,
después de las noticias del invierno,

Irene Paulova ES LA REINA DE LAS NOCHES MOSCOVITAS

Se parece a Rusia,
se parece a Hong Kong,
se parece a mayamicito en Bolivia,
se parece a Blade Runner,
se parece a los derrumbes,
se parece a la tarde,
se parece a las nubes rosadas de la tarde,
se parece a un justo invierno,
se parece a las telarañas de la Babuchka,
se parece a mi amigo viejo,
se parece a su abrigo gris,
se parece a su semblante adusto,
se parece a la niebla,
se parece a los pobres del sur,
se parece a los pobres del norte,
se parece a los pobres del oriente,
se parece a los pobres del este,
se parece a esta ciudad,
se parece a este rincón,

se parece a este vacío,
se parece a este abismo,
se parece a esta angustia,
se parece a este insomnio,
se parece a este chifón,

se parece a tu rostro,

Entonces te tomas un bromazepam,
te tomas un diazepam,
te tomas un tricalma,
te tomas un alprazolam,
un lorazepam,
benzodiazepinas,
fluoxetinas,
elixir de la dicha,
te lo tomas todo,
te lo comes todo,
te lo hablas todo,
te lo tragas todo,
y en medio de la semana,
para los sentidos,
marroquíes, colombianos,
y paraguayos,

y aparece por arte de magia el desierto florido,
y la palabra (NO de ñañauca amarilla y ñañauca roja,
se entrelazan con los lirios del campo y terciopelos, enredándose
como cabelleras enamoradas; garras de león, Diego de la noche y
chinas, hierba del hielo, encintan coronillas de fraile, cardo blanco,
flor del minero, y fucsias, pata de huanaco, malvillas, renillas y
cactus, azulillos, monjitas y pajaritos, TOCAR)

creo que tiene que ver con el olvido,
creo que tiene que ver con una madre muerta,

Se parece a ciudad miseria de Perú,
Se parece a ciudad oculta en Argentina,
Se parece a las fabelas de Brasil,
Se parece a South Bronx de Nueva York,
Se parece a Blade Runner,

Se parece a los derrumbes,
Se parece a los ojos que salen de las capuchas en Chiapas,

En todo eso,
cuando te acuestas,
cuando te levantas,
cuando miras de reojo,
cuando fijas la vista,
cuando te acercas,
cuando hablas,
cuando callas,
cuando brincas,
cuando te das vueltas en la mañana,
una hora después,
cuando te agachas,
cuando sudas,
cuando aguantas,
cuando aúllas,
cuando todo eso,

Tiene paredes, tiene paredes blancas, tiene rejas, tiene perros rabiosos tras las rejas, tiene mercados, tiene malls, tiene edificios de vidrios, tiene edificios nuevos con más vidrios donde se reflejan nubes grises, tiene todo nuevo, tiene comunicaciones, tiene celulares, tiene policía, tiene policía nueva, tiene autos nuevos, tiene camas nuevas, tiene puertas nuevas, tiene ventanas nuevas,

tiene metro nuevo, tiene bancos nuevos,
tiene rejas nuevas, tiene seguridad nueva,
tiene miedo nuevo, tiene comida nueva,
tiene hambre nueva,

A las siete de la tarde, cuando las nubes rosas se van por el poniente, la ciudad es recorrida en una sola dirección: para arriba. Se deja ver una intención, una idea pretenciosa detrás de todo esto. Quiere ser alegórica en su construcción y mítica en su necesidad de ritual. Noble pretensión de ser ciudad inventada,

Y más allá donde el inventario no alcanza a contarse:
Se parece a los barrios bajos de los Angeles.
Allí asesinaron a Sal Mineo de una estocada en el corazón.
Se parece a la cárcel de Chorrillos en Lima, donde tienen encerrada a Sibila Arredondo viuda de José Arguedas.
Se parece a los rostros de las mujeres viejas que gritan AIMARA amarradas a la bandera de Bolivia en La Paz.
Se parece a las mujeres jubiladas que toman el sol en las Plazas.
La ciudad ayer parisina, antier española, tiene socabadamente una intención de ciudad moderna, después de la modernidad.

Es la última marcha del milenio a estas horas, a pocos momentos del fin del siglo, aunque parezca apocalíptica, quizás el último minuto, los gritos de los últimos sindicalistas de la última mina del carbón en Lota.

Aquella que dio que hablar. Aquella que hizo añicos los pulmones de esos hombres, que se parecen a todos los hombres del 1900. Aquellos que fueron narrados en las novelas *Germinal*, *Subterra* y *Subsole*, encima de esos carros negros que entraban a la mina del carbón, y más allá debajo de un cielo más azul, que el mismo azul, aún se conserva vivo el jardín botánico en la casa del dueño de la mina, tiene flores exóticas y coloridas, tiene la flor de Loto, Abedules, Bugambilias, Dalias y Madreselvas, y alborotos de flores en flor, abajo anfitriones germinales, y más abajo en los cuartuchos de las casitas, se ven los chiquillos con los mocos colgando, cerca de los bebederos de caballos donde comparten el agua para refregar la negrura del carbón con las

manos rojas, las mujeres de los mineros. Tal vez esta palabra se borre en el vocabulario del nuevo milenio.

Hoy día miércoles del invierno de julio a las 7 y media de la tarde, llegaron a gritar el último grito de la mina frente al Palacio de la Moneda. Y los hombres de verde con cascos especiales, bototos especiales, guantes especiales, trajes especiales, inauguraron las bombas especiales del nuevo milenio.

Se parece a las últimas marchas de los jubilados en la Argentina, se parece a la última matanza vía satelital del Perú, se parece a la globalización de las imágenes finiseculares, se parece al Fast-Track cultural del milenio, se parece a la voz reverberada intercontinental que jubila el siglo. Se parece a su última enfermedad.

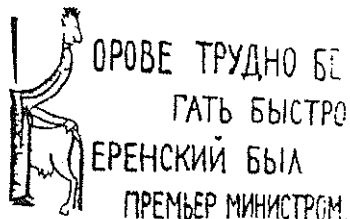
Se ven pájaros en Santiago,
Se ven pájaros migrando en Santiago
mirlos ocupando nidos ajenos,
chercanes tan chilenos,
tan de suyos y la diuca chinchorra viene del sur cautelosa.
Se ven en el cielo pájaras al lado de las nubosas tardes,
chincoles ala con ala,
en las antenas de los edificios.
En el río Mapocho una garza blanca perfila misteriosa entre las
piedras. Y en las ramas densas del follaje del parque forestal
asoman tiuques y queltehues.
No es necesario glosar el sur de los pájaros,
si desde mi ventana los veo cruzar en bandadas a anidar más al norte,
gaviotas y más gaviotas paseando por el zanjón de la aguada
hasta el Mapocho.
Y más allá donde el borde es la periferia,
y habita la entrada de la pobreza,
donde se pierde el verde cuidado de los prados del centro
o de los condominios con parrones y regias casas de campo
en la ciudad,
habitados por los pocos alternativos

que sólo les queda el encanto de amar la naturaleza y lo chileno, allí también los pájaros anidan y comen y cantan y cagan un mojoncito blanco.

Los chirihues, diucas y jilgueritos semillean por la periferia de la ciudad.

Y cantan para que la gente los escuche y digan que por allí los pájaros no les temen.

Y el fío fío anida el territorio.



I BIENAL NACIONAL DE LIMA: ALGUNOS DESLINDES / Elida Román

Meses atrás se llevó a cabo la llamada «I Bienal Nacional», a la que es indispensable agregar «de Lima», ya que un evento similar tuvo su primera aparición durante la III Bienal de Trujillo (1987), donde una selección de artistas provenientes de todo el país conformaron el Núcleo III – «Mirada hacia adentro».

Si en aquella ocasión el trabajo de campo necesario fue realizado por críticos de arte, en ésta lo ha sido por comités de selección integrados por historiadores, artistas, críticos y galeristas, acompañados, en cada caso, por un representante local.

¿Por qué una Bienal?

Es bueno recordar que, como parte del proyecto de recuperación del Centro Histórico, y alegando que la Unión de Ciudades Capitales Iberoamericanas-UCCI había designado a Lima como Plaza Mayor de la Cultura Iberoamericana¹, la Municipalidad Metropolitana convocó a los «Festivales Internacionales de Lima» (febrero-marzo 1997) que se desarrollarían en el transcurso de ese año.

Sin duda las artes visuales fueron las privilegiadas, pues con un intervalo de pocos meses –tiempo récord para la organización de un evento de estas características– se convocó y llevó a cabo la I Bienal Internacional de Lima (octubre-diciembre 1997), en un esfuerzo económico y de organización sin antecedentes en un medio donde la promoción cultural sufre la casi total indiferencia por parte de entidades públicas y privadas.

Como los organizadores lo declararon explícitamente, los Festivales “...tienen la finalidad de reactivar nuestro Centro Histórico (...)

UNMSM

buscando así un reencuentro de la ciudad con amplios sectores de la población, para lo cual se han habilitado casonas y monumentos como espacios de actividad cultural...”

Estos mismos propósitos son enunciados para la Bienal Internacional, con una referencia especial: “...Ocurre que después de casi tres décadas de aislamiento –impuesto por la economía y la ideología que marcaban los tiempos– consideramos necesario que Lima volviera a formar parte de ese circuito internacional al que siempre había pertenecido.” A lo que se agrega una puntual referencia hacia los fines que se atienden, consignando un claro y significativo propósito de ‘modernización’ para lo que la presencia de artistas internacionales servirá de guía a las nuevas generaciones peruanas en una vocación de globalización de lenguajes, haciéndose también referencia a la desaparición (‘desmoronamiento’) de la fronteras y las características actuales de la inversión internacional².

Si bien la participación peruana se redujo a nueve artistas³, un numeroso grupo adicional fue presentado en salones paralelos (y controversiales), originando más de una confusión⁴.

Esta situación es la que llevó a convocar una Bienal Nacional de la que surgieron los participantes peruanos a la II Bienal Iberoamericana. Entre ellos, los ganadores de los Salones Regionales, convocados al efecto, y cuyos jurados son parte del Comité Artístico⁵.

En las bases de este evento se consignó la orientación del mismo, limitando la participación a aquellos artistas con menos de veinte años de actividad.

Se convocó asimismo a seis salones regionales (Lima fue uno) en los que el Comité Artístico, acompañado de un representante local, “[elijió] a los artistas, que a su juicio, deberán exhibir en la Bienal (...) junto a los demás artistas invitados.”

Hasta aquí un marco de referencia para ubicar los elementos y la mecánica que resultaron en la Bienal que nos ocupa.

Nuevamente se utilizaron espacios tradicionales, cedidos al efecto por particulares (Casa Nicolás de Ribera y Casa Rímac), en los que no se había ejecutado ninguna adecuación oportuna a fines museológicos, lo que contribuyó a los defectos museográficos que apuntáramos en su oportunidad⁶.

Y otra vez se reiteró el propósito de propiciar el retorno del público al Centro Histórico (recuperación y turismo), a la vez que se reforzó la actuación de la Municipalidad Metropolitana y de su Centro de Artes Visuales (CAV) que, hasta el momento, es sólo una entidad organizadora de megaeventos y exposiciones de artistas extranjeros jóvenes, en la mayoría de los casos latinoamericanos y con interesantes aproximaciones a las nuevas experimentaciones visuales, a pesar que su título sugiere tareas de investigación y análisis, tan necesarias al desenvolvimiento del arte peruano en general. El CAV, pues, cumple un rol más cercano al departamento de Imagen que al de un órgano autónomo y de estudio y promoción de la actividad artística local.

Si mencionamos ésto es porque en esta era de optimización de recursos, los que quedan a cargo de entidades públicas se encuentran sometidos al lógico juzgamiento del colectivo y sus necesidades. Y si ésto merece discusión, debe afrontarse.

Aunque a veces tediosa, y seguramente con público escaso, la propuesta y discusión teórica se vuelven imprescindibles en este proceso de adecuación a la modernidad –precisamente uno de los términos críticos más impreciso– en estos tiempos donde ruptura, novedad, globalización, etc., enmascaran muchas veces la trampa de la moda, el snobismo trasnochado y, sobre todo, la construcción de roles forzados, e intereses extraculturales.

Si bien es positiva la convocatoria a los salones regionales, ellos parecieran ser una extensión de la política centralista –y paternalista– de una Lima que no cede su posición privilegiada y, más bien, la alimenta.

Quizás sería necesario pensar en una política de desarrollo en cada uno de los puntos geográficos, con el consiguiente programa de infraestructura, tanto física como humana, y el traslado desde Lima a provincias como política habitual. Tarea que no compete a la autoridad municipal limeña y sí a la iniciativa del Gobierno y/o la actividad privada

Se debiera empezar por definir cuáles son los propósitos de la actividad artística. ¿El 'progreso' indefinido? ¿la adecuación a la demanda externa? ¿el 'estar al día' para treparse al tren de la moda internacional? ¿forzar la utilización de medios (casi siempre confundidos con lenguajes) que son prácticamente inalcanzables por parte de las mayorías? ¿seguir

aceptando (y proclamando) que para 'ver' es necesaria, imprescindible una educación ad-hoc del que ve? ¿es la comparación la vía necesaria para calificar el arte peruano? ¿'confrontación', que también es batalla, es la palabra adecuada para referirnos a la participación en eventos internacionales? ¿podemos pedir al resto del país lo que exigimos a una metrópoli de un país tan complejo como éste? ¿podemos, por último, desligar el arte y la cultura del complejo entramado social en el que vivimos? ¿sin un proyecto común, cuán válido es un juicio que abarque a todos? y cien interrogantes más que, a pesar del riesgo de ser tildados de espíritu conservador (¡terrible mala palabra! –desconociendo a W. Benjamin) están latentes en cada uno de los protagonistas –actores y espectadores– de esta humana función que son el arte y la cultura.

Quizás parezca excesivo tocar estos puntos en una nota que sólo debiera ocuparse de una gran exposición colectiva de artes visuales. La creencia que todo indicio puede ser clave, lleva a estas consideraciones que, estoy convencida, tienen su paralelo en otras formas aparentes de ejercicio de poder y manipuleo de opinión.

No es muy lejano el recuerdo de la controversia suscitada por el otorgamiento a un artesano ayacuchano del Premio Nacional de Arte. Varios de los detractores de ayer son los vanguardistas de hoy. Acaban de descubrir que existen muchas ramas en el mismo árbol. Notemos que casi siempre dividimos el arte en 'popular' y 'culto'. Estamos estableciendo, desde el principio, una clasificación tan definida que pareciera insalvable. Sin embargo toda la vanguardia (?), lo contestatario de hoy, pareciera dividirse en solo dos vías: lo 'culto' que se sirve estrictamente de lo 'popular' (lo que incluye la clasificación de kitsch), y lo estrictamente 'culto' que, por definición, pertenece al círculo cerrado de los iniciados. Quizás el segundo sea más honesto que el primero, pues no se aparta de su franja original.

Fértil tema de debate.

Los mismos que defienden la posición de que hay que esforzarse y educarse para poder 'ver' son los que reivindican a los hacedores de las alfombras de flores, o los nuevos retablistas, y tantos otros artistas populares que son mezclados (mas bien emulsionados, tomando un concepto físico-químico) en manifestaciones que así atienden todas las solicitudes de presencia.

¿Y si buscáramos facilitar ese tan voceado 'consumo artístico', volviéndolo fácil, accesible y no por ello, banal?

¿Si propiciáramos una suerte de 'caos creativo' que produjera todo lo posible, para de allí dejar surgir lo verdaderamente auténtico y despojado?

Una utopía más.

También fértil para el debate.

La conquista de nuestra modernidad es aceptar no tanto una globalización –económica y políticamente dirigida– cuanto una actitud abierta a lo multidisciplinario.

Los criterios e instrumentos que la historia, la antropología, las ciencias sociales en general y disciplinas anexas, la filosofía, la estética y la ética, tantas fuentes que hoy nos alcanzan a los fines de la interpretación y subsecuente comprensión, se vuelven la vía posible y necesaria en un mundo donde la información avasalla y al mismo tiempo tiene insospechadas posibilidades de enriquecimiento.

Pero no se debe perder de mira la accesibilidad o la imposibilidad de esto.

Y la actividad artística parece formar parte importante de esta nueva realidad que, por vertiginosa, aún no podemos captar en su totalidad.

Admitir todas las posibilidades expresivas, asumir el valor del gesto o la actitud individual o comunitaria, habitual o excepcional, adoptar las nuevas nuevas formas y las más recientes e innovadoras tecnologías, forman parte de un todo que comprende, también, los usos de la tradición, la costumbre y el rito.

Si los modos estéticos son visibles u ocultos, evidentes o solo sugeridos, el éxito del hecho visual residirá en lograr su presencia clara e inmediata.

Quizás algo así sea la modernidad que a la vez sea útil a la identificación, a ese proceso cohesionador tan necesario a un colectivo embarcado en una nave donde a veces la brújula parece extraviada.

Ese reconocimiento servirá para un diseño de travesía definido y consensual, que, entonces sí, podrá proyectar imagen sólida y coherente.

H. u. e. s. o. H. ú. m. e. r. o. 3. 4.

Quizás en la originalidad de abrazar alguna utopía resida la posibilidad de no asfixiarse.

Solo es necesario recordar aquella frase que marcó época: ¡La imaginación al poder!

Notas.

- ¹ Ese mismo año, 1997, la Capital Cultural de Iberoamérica designada por la UCCI fue La Habana (Cuba) –designación que compromete a una actividad cultural obligatoria. La elección se hace tomando en cuenta la infraestructura y posibilidades de las sedes. Santiago, Buenos Aires y Montevideo han sido sedes.
- ² «No dudamos de que en el futuro se podrá ver entre nosotros los resultados de los encuentros que fomenta esta Bienal porque buena parte de los artistas latinoamericanos invitados presentarán propuestas multidisciplinarias ajenas a nuestra tradición y contemporaneidad». (L. Lama, presentación al catálogo de la Bienal Iberoamericana). Es interesante destacar que en algunos de los textos que acompañan el proyecto «El laberinto de la choledad», de reciente presentación, consignan la importancia fundamental de esta Bienal, aparentemente presente en las obras que exhibe. No se especifica o analiza cuál es esta influencia, y tampoco se manifiesta o revela.
- ³ Estos artistas fueron seleccionados, según las bases, por «...instituciones culturales y personal de mayor influencia en el medio...» (Bases I Bienal Iberoamericana. Sección Nacional / Procesos de Selección. No se indica el criterio para medir la 'influencia').
- ⁴ En su reseña sobre el evento, Virginia Pérez Rattón comenta: «...Cabe destacar el trabajo de Mariella Agois (...) y la excelente fotografía de (...) Luz María Bedoya [que] estaba presente en la Casa Nicolás de Ribera y también en la impecable muestra de fotografía peruana organizada por el Museo de Arte de Lima, sin duda la exposición más contundente de todo lo local que se vio durante la Bienal. Podría decirse sin temor a equivocarse que el mejor aporte peruano se encuentra actualmente en el medio fotográfico...» Para recomendar más adelante "...[d]entro de lo que se propuso la bienal hubo logros internos que deben rescatarse y trabajar más profundamente a nivel externo. Ya, de hecho, la organización está en proceso de evaluación de esta primera edición. La II Bienal puede convertirse en un relevante punto de encuentro, aclarando sobre todo su discurso, y orientándose hacia una estrecha colaboración de los profesionales en el medio, evitando acudir a galerías. Es indispensable fuera del ámbito de las galerías, y a una participación más activa del sector curatorial, tanto en lo que respecta al proceso de selección de los participantes, como en el montaje, preparación de textos y ejecución de los proyectos específicos." (Revista *ArtNexus* 27, enero/marzo 1998). Cabe establecer que la muestra fotográfica en el Museo de Arte no tuvo relación alguna con la Bienal. Ninguna de las reseñas internacionales –más o menos del mismo tenor– han sido dadas a publicidad en el Perú.
- ⁵ El Comité Artístico está integrado por tres críticos de arte, un historiador, dos galeristas y un artista.
- ⁶ E. Román, "Lo bueno, lo malo y lo feo", *El Comercio*, 6/12/98; pp. C8 y C9.

Cuento de la Sierra Madre

El hombre que me lleva preso busca sin prisa un atajo donde poder dispararme y cumplir con su tarea. Conoce este camino y sabe que a la vuelta de unas rocas la sierra se despeja. Yo marchó delante, con las manos enlazadas en la nuca, desconcertado por el espíritu deportivo con que este verdugo encara su trabajo. La determinación de su oficio de asesino es inexorable pero creo entender que sólo lo absurdo de su conducta podría salvarme.

Quando el camino se abre a un claro, el hombre se detiene para tomar distancia y apuntarme. Reconozco que no tengo escapatoria. Displícite, él prepara su rifle mientras yo sigo, tropezando, ahora con las manos enlazadas sobre el vientre, inclinado. El corazón se sobresalta, atrapado.

El asesino, sin embargo, se demora. Le gustaría que mi muerte fuese menos simple, y que yo corriera para desafiar su habilidad. Pero cuando levanto la cabeza descubro cerca de mí a una mujer vieja y menuda que lleva una escopeta anticuada con la que intenta apuntar al verdugo. La ayuda una muchacha que maniobra un antifaz de latón, de larga empuñadura; lo acerca a los ojos de la vieja para que ésta mejore su puntería.

Pero el objeto es de circo, la situación estrambótica, y el asesino ríe de buena gana. La muchacha se excusa de su papel con una sonrisa resignada. Su paciencia delata su servidumbre, también su piedad. La viejecita maniática se demora tratando de fijar al hombre en su mira, pero el escopetón le pesa y la hace trastabillar.

H.u.e.s.o.H.ú.m.e.r.o.3.4.

Todavía divertido, mi asesino me apunta. Me doblo más aún, casi en posición fetal, y me dejo caer a un lado y otro, poniendo a prueba su paciencia. Ese recurso infantil lo exaspera, acaso humillado por mi desafío banal.

-No te muevas más- le grita la vieja con una voz autoritaria que desconcierta al verdugo, ahora más interesado en ella.

La muchacha me mira con sus ojos húmedos, como si lo supiera todo. Veo sus ropas grandes, su palidez, su pelo negro y corto; y me veo a mí mismo, anhelante y alerta.

-Dispara de una vez- grita el hombre. Su buen humor se extingue y sus ojos crecen.

-Necesito tu fusil- replica la vieja, y camina hacia él y se lo quita de un manotazo. El verdugo, asombrado, ríe y gruñe. Ella pasa por mi lado, sin tomarme en cuenta, y veo su cara consumida, sus ojos afiebrados. El arma le pesa menos. El mundo se le ha hecho más liviano.

Apunta, sin dudar, y dispara.

Novela del yo fortuito

Al abrir el libro, leo que soy yo quien espera que la luz cambie para poder cruzar la esquina cuando un coche se detiene frente a mí. En el lugar del chofer una mujer de ojos árabes sonríe en silencio. Satisfecha del azar, aguarda ser reconocida y ya ríe de mi sorpresa. Pero en el mismo instante que la reconozco, en ese proceso absorto de una emoción feliz, por fin la saludo como si en verdad me reconociera a mí mismo. Y cuando de inmediato me despido, riendo ambos en el juego de lo fortuito, sé que esos segundos que saboreo pertenecen a la novela del asombro. Esa promesa se precipita, como una torre de arena que sucumbe. Ella va camino al aeropuerto, yo en cambio al despacho, y nos despedimos como quien duda en qué página debe seguir leyendo.

La vida académica

Al salir de la casa sé que las llamas se alzarán.

No bien alcanzo el parterre, una breve explosión estremece las altas ventanas.

Me vuelvo, como si obedeciera, y veo la gran bola de fuego detrás de mis pasos. Es una formidable nube de llamas que se levanta del interior de la casa y pronto domina todo el cielo, como el sol del miedo.

Se disipa ya, sin embargo, y se declara un incendio sordo: la casa arde, tranquilamente, sin apelaciones. Me voy, ya sin volverme, sabiendo que esta no es mi casa.

Es la vieja casa de mi antecesor en el trabajo: un colega muerto, de cuya viuda, absurdamente, soy inquilino.

No soy culpable del incendio, pero la felicidad me apresura mientras huyo.

Retorno

Quien te vio sin que le veas como para no dejar de verte más cerca todavía cuando ibas sin verle siguiendo la calle de tu pensamiento

Iba él en el sentido contrario ese medio día entre la clara muchedumbre a esa hora despejada por los regresos al deber o la deuda

Ibas Tú lentamente y con la mirada fija siendo como son tus ojos de un pensar que te gobierna a solas pero a la vez con ese dulce pensamiento que habla en tus pasos

Y el más bien de paso lee o adivina la ardiente intimidad de lo casual de ese encuentro aunque aún sin poder detenerte en esa coincidencia fortuita de las dos orillas en que se pierdan

Poco dice y más presume pero de pronto en la calle mirando la inmediata verdad que tú eres queda él sin palabras un poco más solo que tú incapaz de darte una razón del camino

H. u. e. s. o. H. ú. m. e. r. o. 3. 4.

Pero en tu determinación solitaria queda él convertido en el lector incierto y sin voz con que llamarte y responder a la evidencia de esa luz tierna que mana de tu huella

Y sigues de largo sabiendo quien eres como la absorta extranjera que no se detiene a contemplar el lugar que le asignan a la sombra de las certezas

Todavía te ve perderte en la siguiente calle y después marcharte hechizada en un atajo del camino como si no fueras a volverte a escuchar tu nombre en la otra orilla

Pero quién eras realmente sino esta muchacha que derivaba en la gracia que confiere el sentido que por fin acoges

Allí donde una adivinanza intenta descifrar el alto fuego libre

Que tú seas la más bella pasajera que se marchaba y ya volvía como si la vida concediera a virtud de reconocerse para no perderse

Quien cierra los ojos celebra la merced del camino.

Consejos a un novelista sin tregua

El problema no es escribir una novela más. El dilema es cómo escribir una menos.

El drama no es defender encarnizadamente tu vocación sino que ella pueda defenderte de ti mismo.

Mejor sería dejar de decir para intentar decir aquello que ya no puedes decir.

Si publicas una novela cada año, me impedirás leerla. Habrás trivializado mi tiempo de lectura a tal punto que sólo podría perderlo contigo.

Defiéndeme: soy tu lector.

No quiero volver la página como si volviera la mirada.

Mi lectura es hospitalaria: te dedica la intimidad de la atención. No seas un visitante inoportuno, no necesito conocer todas tus opiniones.

No me cuentes tus gustos y disgustos, tengo bastante con los míos.

Haz todo lo posible por demorarte en esa página: no es necesario que acabes ese libro. Por favor, resiste.

¿Es preciso que asumas siempre tu certeza como la prueba del error ajeno?

No tienes que representarme en el tribunal de la verdad.

Tómame unas vacaciones de ti mismo. Deja que el mundo siga sin ti, por una vez ilegible, arbitrario.

Sometes a tu pobre esclavo a la faena implacable de prolongar tu relato. Por eso se rebela: escribe más de la cuenta, y mientras te lees, huye.

Te repites en la vitrina de las novedades, pasando de moda todos los días.

Mientras te estoy leyendo, buscando al autor que una vez fuiste, me doy cuenta de que cada página se va borrando con la inocencia del olvido.

Quizá no soy del todo inocente: quizá te he obligado, sin saberlo, a entretenerme.

Solías desafiarme, hoy crees complacerme.

Te hablo en este espejo de papel: mirándome en tus libros recientes, sin reconocerte.

Acudo a este recurso manido para hablar de mí mismo desde ti: tú, livianísimo lector has hecho de mí esta resignación.

Te debo la vulgaridad de la fama, me debes el libro que ya no leerás.

DE MUJER A MUJER. FRAGMENTOS DE UN DISCURSO AMOROSO GINOCÉNTRICO / Susana Reisz

Sorpresas iniciales

Cuando comencé a interesarme en examinar el caso teórico de una lírica radicalmente femenina, en la que tanto el sujeto como el objeto del canto llevaran idéntica marca genérica, me puse a explorar la imaginación lesbiana en la poesía hispanoamericana actual, apoyándome, como suelo hacerlo, en la producción que conozco más de cerca, la de las poetas argentinas y peruanas. A poco de comenzar mi indagación advertí, sin embargo, que tenía que moverme en un terreno mucho más fluido y de contornos más imprecisos de lo que yo había presupuesto.

Me encontré, desde un comienzo, con ciertas paradojas, como el hecho de que la voz lírica de algunas autoras que en su vida solían desafiar la normatividad genérico-sexual dominante, dejaba escaso rastro de esa experiencia en los textos. Tal fue, por ejemplo, la impresión que dejó en mí una atenta relectura de las argentinas Mirta Rosenberg y Mercedes Roffé, a quienes yo había leído tiempo atrás desde una perspectiva menos generizada y menos politizada que la actual. En esta oportunidad percibía una suerte de fricción entre el mundo de los afectos y el de las palabras y pude atribuir esa discontinuidad a una profunda desconfianza en el lenguaje artístico heredada de «los maestros».

En el polo opuesto de este hallazgo, descubrí, con mayor sorpresa todavía, que la voz de otras poetas autodeclaradamente no lesbianas estaba atravesada de acentos homoeróticos. Un ejemplo particularmente impactante de este segundo tipo de situación fue para mí la lectura del poemario *Albricia*, de la chilena Soledad Fariña. El lenguaje de este libro admirable por su vitalismo y originalidad está tan enraizado en lo femenino-corpóreo-visceral y es tan voluptuoso y autocelebratorio, que puede

resultar chocante y hasta agresivo desde la perspectiva de la normatividad sexual predominante en nuestros medios. Es difícil imaginar una lectora (y más difícil aún imaginar un lector) que, sin disponer de más información que la que el libro da, sea capaz de percibir que todo lo que parece sugerir el lúbrico encuentro sexual de dos cuerpos de mujer es en realidad glorificación por –desdoblamiento– del propio cuerpo, o regreso imaginario al cuerpo de la madre, o feminización de la palabra poética y enfrentamiento agonal de la poeta con su poesía, o adoración panteísta e identificación con todo lo femenino en el mundo animal y vegetal.

He aquí un comienzo de poema, ni más ni menos engañoso que cualquier otro del mismo libro, en el que se puede reconocer lo que intento explicar:

Corre mi lengua a tu pezón
para probar las gotas

Corro a buscar la miel
Unto las comisuras de miel

Lleno el hueco de tu pecho
con flores

que corté de mis ramas

Cae lluvia desde tu pelo

La vasija arcillosa de mi mano
recoge tu humedad
y la transforma en charca

Palpando tu resuello
busco mi raíz
en el bombeo azul de tu garganta (p.31)

A consecuencia de estos hallazgos preliminares, sentí la necesidad de ampliar mi campo de visión y de flexibilizar mi propio prisma

analítico. El resultado de esa mirada, hasta cierto punto libre y flotante, fue la percepción de un continuo de entonaciones femeninas homosociales, homosensuales y sexualmente polimórficas, dentro del cual los momentos de univocidad o de militancia lesbiana eran la excepción y no la regla. Encontré, en suma, un microcosmos compatible con la controvertida imagen de Adrienne Rich de la «lesbiana en nosotras», imagen que, como es sabido, se puede disociar del ámbito de las prácticas sexuales e interpretar como metáfora de la creatividad femenina.

Un aspecto sustancial de esa forma de creatividad marcada a fuego por la experiencia de género, es el empeño, común a buena parte de las poetisas de nuestros días, de poner intensamente ante los ojos del lector, a modo de autorretrato, la imagen del propio cuerpo, así como lo material-corpóreo de la relación madre-hija. Este rasgo, presentado de modo epifánico y jubiloso en el texto de Soledad Fariña que acabo de citar, puede asumir un sesgo trágico en otras poetisas en las que esa misma relación materno-filial es el modelo primario de toda relación amorosa fallida y el principal escollo para la constitución de una identidad femenina aceptable.

Éste es, en efecto, el tema obsesivo de los dos poemarios publicados hasta ahora por una poeta argentina de singular talento pero aún poco conocida fuera de su país, Hilda Rais. En esos dos libros, que llevan respectivamente los títulos *Indicios* y *Belvedere*, el trastocamiento del lenguaje sirve como espejo del trastocamiento de las relaciones materno-filiales. En ambos se alza inconfundible una atormentada voz de mujer cuyas obsesiones, en muchos aspectos intransferibles, encajan, sin embargo, en las más extendidas experiencias femeninas: la vivencia de un cuerpo manipulado por otros, vulnerable y expuesto; la sensación de que la propia identidad depende precariamente de la mirada ajena y de la relación con la madre; la falta de madre como equivalente de la falta de sí misma; y, en última instancia, la vivencia del *ser-mujer* como equivalente de un *no-ser* o de un *ser-a-medias*.

El trauma de la separación originaria —que en el caso de Hilda Rais, asume una radicalidad extrema— la consciencia de la propia finitud y del propio deterioro o el dolor de saberse a solas a la hora de tocar límites no son, por cierto, experiencias exclusivas de las mujeres. Esos mismos sentimientos están en la base de la creación poética de uno de los hombres

más geniales de las letras hispanoamericanas: César Vallejo. Y también están presentes en la obra de muchos otros escritores, grandes o pequeños.

Creo, sin embargo, que esas ansiedades humanas generales se muestran bajo una coloración genérico/sexual cuando el poeta o la poeta es capaz de articularlas en un registro no-universalista. Hombres y mujeres nacemos de una mujer, pero esa mujer tiene un significado emocional muy diferente para unos y otras. Hombres y mujeres envejecemos por igual pero no vivimos los cambios corporales de la misma manera (ni con las mismas consecuencias sociales). Hombres y mujeres aspiramos a ser amados(-as) pero las expectativas y las conductas que se derivan de esa aspiración compartida suelen ser tan distintas para uno y otro sexo que muchas veces llevan al irremediable desencuentro de ambas partes...

Pienso que las voces recogidas en este estudio testimonian el esfuerzo por imprimir en el lenguaje artístico esa coloración emocional que hasta ahora la gran poesía solo había registrado de modo errático y a título de excepción.

Identidades genérico-sexuales e hispanidad

El continuo textual producido por «la lesbiana en nosotras» (para seguir con la metáfora de Adrienne Rich), un continuo sexuado y erotizado pero reacio al encasillamiento en categorías binarias como hetero-homo, podría quizás acogerse, con las limitaciones que señalaré enseguida, dentro del concepto crítico «queer», una noción tan típicamente estadounidense que todavía no tiene nombre ni uso en español pero que probablemente los tenga en breve (como lo demuestra la historia reciente de la palabra «gay»). No obstante, en la medida en que todavía no se ha producido tal adopción, mi utilización del término irá acompañada de la conciencia de que no debo perder de vista la «heterogeneidad» de mi posición crítica.

Si «queer» designa, como parece surgir de la más bien reciente bibliografía sobre el tema¹, un comportamiento abiertamente transgresivo u oposicional en relación con cualquiera de las normas fijadas por la sociedad para los roles genéricos o las prácticas sexuales, no estoy muy segura de que todas las voces de la polifonía femenina que sirven de base a mis hipótesis se dejen subsumir en esa categoría.

En un ensayo de 1995, publicado en la revista de literaturas modernas más influyente del mundo académico de los Estados Unidos, *PMLA*, los autores, Lauren Berlant y Michael Warner, enfatizaban que lo típico de una perspectiva «queer» es que hace visible la «invisible normatividad de la cultura heterosexual» (p. 347, mía la traducción) y que reemplaza los códigos tácitos o la escasa autoaceptación por lo abierto y explícito. En relación con la mayoría de las voces femeninas de Hispanoamérica mi duda se refiere precisamente al grado de explicitéz y de auto-exposición que ellas se permiten. No me refiero, por cierto, a aquellos puntos culminantes de la lírica lesbiana –deslumbrantes por su claridad– en los que desembocarán estas reflexiones, sino al grueso de la producción poética de los años ochenta en adelante.

Pienso por contraste, al introducir este tipo de dudas, en el optimismo con que Paul Julian Smith evalúa la menor visibilidad (y combatividad) de los grupos gays en el mundo hispánico cuando, en la introducción del volumen *Entiendes?* se inclina a atribuirla a un grado menor de represión en la sociedad española contemporánea (comparada con la inglesa o la americana) y a una especie de antiesencialismo o constructivismo social *avant la lettre* entre los miembros de la comunidad gay peninsular (p.3). La hipótesis en la que se basan sus conclusiones es que cuanto mayor es la opresión que ejerce la sociedad sobre las minorías, mayor es la virulencia con que éstas suelen reaccionar (pp.8-9).

Si bien Smith no arriesga la misma explicación para el caso de los hispanoamericanos –pues es consciente de que conoce menos los variados escenarios en que éstos libran sus batallas de liberación– de todos modos me parece conveniente recordar que, fuera de los ambientes anglosajones urbanos y cosmopolitas, la reticencia a asumir una política de la identidad no siempre indica una voluntad transgresora y que la poca visibilidad (o la poca «bulla») no siempre significa que la represión imperante sea menor.

Admito que el juego con las identidades genéricas y la negativa a modelar una voz claramente femenina o claramente lesbiana (un hecho especialmente notorio en Alejandra Pizarnik y de efectos paradójicos en la narrativa de Cristina Peri Rossi), puede ser un modo de sacudir las taxonomías en que se asienta la discriminación.

La tendencia a borrar voluntariamente las fronteras genéricas mediante un acto performativo, se deja comparar, en efecto, con la resistencia que tiene la mayoría de los hispanoamericanos a asumir una «política de la identidad» centrada en la autoafirmación combativa de una diferencia étnica o racial. Para solo citar un ejemplo cercano, no me parece que haya mucho interés en el Perú por proclamar identidades «indiano-nativas», «afroperuanas», «indiano-peruanas» o basadas en cualquier delimitación que enfatice lo racial. Por el contrario, me inclino a pensar que los términos que acabo inventar suenan ridículos en el interior de la sociedad peruana y que la mayoría de sus miembros preferirían autoidentificarse simplemente como «peruanos» o bien en conformidad con localizaciones geográfico-culturales. Conjeturo, además, que ésta no es una forma de complicidad con una antigua capa dirigente cuyo solapado racismo ha sido muy eficaz a través de la historia, sino un modo de negociar emplazamientos más favorables dentro una sociedad que hoy parece bastante móvil.

Pese a lo dicho, me quedan algunas dudas inquietantes. Concedo que pueda darse un movimiento de rechazo frente a etiquetas como «gay» o «lesbiana» pues, pese a la marginalidad que connotan, al mismo tiempo se someten al básico ordenamiento binario de una tradición falocéntrica y logocéntrica. Admito que la lucha contra los automatismos del lenguaje —concebido no solo como el orden simbólico que funda la cultura sino, sobre todo, como un medio disciplinario básico— es parte fundamental de la resistencia a la opresión y que esa lucha comienza desde el instante mismo en que se intenta expresar la diversidad más allá de dualidades excluyentes como hetero/homo, normal/perverso, o activo/pasivo. Sin embargo, no estoy muy convencida de que todo lenguaje que eluda fijar el género del sujeto del discurso y del objeto de su deseo esté en beligerancia con las taxonomías de una lógica patriarcal, heterosexista y homofóbica. Como lo saben todos los que se encuentran en posiciones comprometedoras y vulnerables, la omisión y el silencio deliberados pueden ser tanto un gesto de rebeldía como una maniobra defensiva.

La doble borradura de la voz lesbiana

El propio Paul Julian Smith deja entrever, en ese mismo prólogo en el que celebra la mayor flexibilidad de los grupos gays en España, que las mujeres lesbianas de esos mismos grupos tienen una menor «visibilidad» por razones que no podrían caracterizarse como progresistas (pp.6-9). Es elocuente, al respecto, el testimonio, recogido de Ana María Moix, sobre las marcadas diferencias entre ella y su hermano Terenci cuando se trata de hablar en público de la homosexualidad de ambos. De ese testimonio se deriva que lo que para el hermano es natural y obvio, para la hermana se puede volver una tarea muy incómoda y muy compleja. Igualmente rica en consecuencias es su idea de que la ficción española contemporánea tiende a presentar el lesbianismo como una opción posible dentro de una perspectiva predominantemente bisexual.

Pienso que esta última idea, que se puede hacer extensiva a buena parte de la escritura femenina hispanoamericana –esa parte que yo trataba de cubrir con el término «queer»–, se puede ver desde dos ángulos complementarios (el uno positivo y el otro negativo).

Dentro de las culturas hispánicas (y tal vez dentro de la mayor parte de las culturas del mundo) las mujeres hemos gozado de mayores libertades para expresar física y verbalmente los afectos en relación con otras mujeres. Las palabras y los gestos de cariño admitidos entre amigas y entre familiares no se consideran igualmente apropiados para los varones del mismo grupo social o de la misma familia, tanto menos si van dirigidos a otros varones. El culto al machismo y la homofobia que siempre le está asociada, limita las manifestaciones de afectividad entre hombres a ciertas pequeñas violencias ritualizadas, como la competencia deportiva, la pseudo-pelea lúdica (con trompadas «de mentira») o el estentóreo palmazo de saludo en la espalda.

Ahora bien, el análisis comparativo de los contactos intragenéricos que la sociedad permite a unas y restringe a otros no nos lleva necesariamente a tener que reconocer una posición ventajosa ni para las mujeres en general ni para las lesbianas en particular. Dicho de otro modo: hay aparentes ventajas que nacen de una situación de inferioridad social, por lo que, en consecuencia, no son reales ventajas sino subproductos de la subalternidad. Algo así como las libertades de palabra y de obra que se les

otorga a los niños y a los locos por su incapacidad real o supuesta para respetar las normas vigentes...

Por cierto que si tratamos de aplicar aquí las hipótesis de Paul Julian Smith sobre la proporción inversa entre represión y visibilidad, llegaríamos a la conclusión de que las voces lesbianas del mundo hispánico son menos estridentes porque la represión del lesbianismo es menor que en el mundo anglosajón. O que el predominio de entonaciones bisexuales o difusamente homoeróticas sobre las inequívocamente lesbianas no es signo de una ambigüedad defensiva sino del ejercicio pleno de la libertad sexual.

Sin embargo, pese a lo seductoras que pueden ser tales conjeturas, mi experiencia de mujer hispanoamericana y de analista de la literatura femenina me inclina a pensar que ese continuo de entonaciones eróticas polimórficas al que me referí en un comienzo, ese continuo reactivo al encasillamiento en categorías sexuales mutuamente excluyentes, no es el producto de una menor represión sino, por el contrario, del trabajo más eficaz de «naturalización» y «normalización» de la posición subordinada de la mujer en relación con el hombre² y de la necesaria «naturalización» de la heterosexualidad femenina como base para dicha subordinación.

En relación con este último punto, puede ser de utilidad recordar los planteos de Cherríe Moraga acerca de la relativa aceptabilidad de las prácticas homosexuales entre hombres chicanos y mexicanos a condición de que esas prácticas se mantengan en los márgenes (en las cárceles, en los prostíbulos o en forma de «doble vida») y a condición de que los individuos que intervienen en ellas se presenten como «masculinos». En cambio, el lesbianismo abierto y militante (al igual que el compromiso emocional de las parejas de hombres gays), erosiona los fundamentos de la familia latina y, por eso mismo, no es tolerado³.

A la búsqueda de una voz propia

A lo largo de la historia de nuestras letras ha habido escritoras que se han acogido a los lenguajes artísticos canónicos y a los modelos de femineidad consagrados por sus respectivas sociedades sin hacerles ninguna oposición. O peor que eso, prestándose a funcionar como

amplificadores o muñecas de ventrilocuo de la voz del patriarcado. Las escritoras que, por el contrario, se han empeñado en resistir a esos modelos de comportamiento social y literario, han tenido que embarcarse en un riesgoso proyecto todavía sin resolución: la lucha por encontrar una voz y un lenguaje propios en el interior de una polifonía social que sigue siendo muy hostil al género femenino y todavía más hostil a la subespecie doblemente desvalorizada de las mujeres lesbianas o «queer».

“No puedo hablar con mi voz sino con mis voces”, se quejaba Alejandra Pizarnik en uno de los textos de “El infierno musical”, poemario escrito un año antes de su muerte, en 1971 (p. 152). Tal parece haber sido también el agónico interrogante con el que se confrontó Susana Thénon, otra poeta argentina coetánea de Pizarnik que desapareció, como ella, dejando su obra inconclusa en un momento de intensas búsquedas y que, como ella, no podía hablar con su voz sino con un alucinante muestrario de voces ajenas. Algunas de ellas, las más desafiantes, las tomó en préstamo del tango o de la murga, esa procaz manifestación del humorismo lumpen que, en forma de coro callejero, dominaba en las festividades barriales del carnaval bonaerense por los años cuarenta y cincuenta.

En una audaz maniobra, que es como la exacta inversión de la figura de la muñequita-de-ventrilocuo que repite lo que la tradición le dice que es apropiado que diga una mujer, Thénon se hizo ella misma ventrilocua y le transfirió al canto murguero unos acentos femeninos y homoeróticos enteramente inapropiados al espíritu salaz y machista del que había nacido ese género popular.

En uno de los raros momentos de su poesía en que se permitió una efusión emotiva cercana a lo confesional, Thénon no pudo eludir, sin embargo, las trampas de su propensión histriónica ni el movimiento de búmerang de sus maniobras contaminatorias. *Si durmieras en Ramos Mejía / amada mía / qué despelote sería* —proclama en el estribillo de su versión arrabalera de oda sáfica, mezclando en un mismo envión el nombre de un barrio popular, la invocación altisonante al objeto del deseo y una exclamación jergal con un toque de grosería.

Aunque el poema, cuya cita en extenso ahora omito⁴, tiene un par de imágenes memorables y algunos detalles de auténtica hondura

emocional, el conjunto no se sostiene armónicamente : como un fantasma vengativo, la vapuleada murga extiende de principio a fin su sombra sobre el discurso del amor vedado e instala una tensión irresoluble entre los extremos de la burla y de la tragedia.

Homoerotismo y narcisismo

Cuando la angustia paralizante de lo prohibido o las vacilaciones y fluctuaciones libidinales generadas por la presión heterosexista ceden el paso a la abierta manifestación de un deseo lesbiano, la poeta tiene que confrontarse con un último escollo que es, al mismo tiempo, una dura prueba artística y moral: desoír el canto de sirena de la tradición literaria, que la empuja a hacer del objeto amado el reflejo especular del amante.

Todo un libro de poesía, que lleva el programático título *Metáfora da metáfora* (1992), gira alrededor de esta preocupación. Su autora, la narradora, ensayista, crítica feminista y poeta gallega María Xosé Queizán denuncia en él, mediante sutiles ironías o abiertas parodias, las imposturas y autoengaños del discurso amoroso canónico y de sus sostenedores, resumidos en la figura de un poeta ensimismado, cuyo único objeto de adoración extática son sus propias palabras. El repertorio de inanidades puestas al descubierto en ese libro alcanza su clímax en las muchas referencias al mito de Narciso, que con su parafernalia de espejos y de ecos "en abismo", se transforma en símbolo de la alienación del hombre-poeta, absorto en la tarea de amar(-se) y de contemplar(-se) en una imagen de mujer dibujada por su subjetividad⁵. Muy al comienzo del libro, un brevísimo poema a dos voces sintetiza esta idea con expresiva exactitud y sentido del humor:

Ela ten a forma de miñas mans
Ela ten a cor dos meus ollos
Ela fúndese na miña sombra
dixo o poeta.

Ela non existe. (p. 10)

[Ella tiene la forma de mis manos
 Ella tiene el color de mis ojos
 Ella se funde en mi sombra
 dijo el poeta.

Ella no existe.]

Cuando la posición canónica de la "amada"-proyección fantasmática del sujeto masculino del canto- le corresponde a un hombre celebrado por otro hombre (a un «amado»), o cuando la posición del «amante-cantor» le corresponde a una mujer que le canta a otra mujer, el juego de los espejos parecería tener un sustento «natural» que lo propicia o, para decirlo más cautamente, una motivación adicional ... Si una/o está enamorada/o de su propia imagen, parecería forzoso tener que asumir que una/o ama en esa imagen los rasgos típicos de la propia identidad genérico-sexual. Y, a la inversa, si una/o está enamorada/o de una persona del mismo sexo, parecería lógico pensar que una/o ama en esa persona los propios rasgos genérico-sexuales.

Sin embargo, en el ámbito de la poesía femenina no toda celebración del cuerpo trae consigo subtonos lesbianos ni toda la sentimentalidad homoerótica trae consigo acentos narcisísticos.

No son pocas las poetisas actuales que encuentran un rico cantero de inspiración en la visión del propio cuerpo ante el espejo. Algunas de ellas, como las nicaragüenses Gioconda Belli y Daisy Zamora, o la costarricense Ana Istarú, se permiten la audacia de nombrar y describir con acentos triunfales aquellas partes de su cuerpo y aquellos procesos biológicos que un pudor ancestral había dejado fuera de la representación durante siglos. No obstante, pese a la rebeldía con que estas voces confrontan el rol femenino tradicional, no pueden dejar de verse a sí mismas en la función básica de potenciales (o efectivas) generadoras de vida. En sus autorretratos al desnudo el placer y la capacidad de gestación suelen ir de la mano, con lo cual toda coloración homoerótica parecería quedar descartada o pasar a último plano. En su jubilosa, casi propagandística "Celebración del cuerpo", Daisy Zamora proclama :

Amo mi espalda pringada de luceros apagados,
mis colinas translúcidas, manantiales del pecho
que dan el primer sustento de la especie.
Salientes del costillar, móvil cintura,
vasija colmada y tibia de mi vientre.

Amo la curva lunar de mis caderas
modeladas por alternas gestaciones,
la vasta redondez de ola de mis glúteos;
y mis piernas y pies, cimiento y sostén del templo.
(A cada quién la vida, p.93)

En cambio, cuando la voz lírica se vuelve vehículo de una sensibilidad gay, las características del autorretrato se podrían resumir en estos asombrados versos de la poeta peruana Violeta Barrientos:

Vine a descubrir lo imposible,
mi deseo en un cuerpo igual al mío
(El innombrable cuerpo del deseo, p. 23)

Otra poeta peruana, Doris Moromisato, ha escrito un poema que es como la traducción en clave «queer» de los acentos autocelebratorios de Zamora. Dado que no creo que exista directa conexión entre ambos textos (al menos desde el punto de vista de un diálogo poético deliberado), me parecen tanto más elocuentes la semejanza en el punto de partida y el contraste en el tono general. «A este cuerpo enamorado», de Moromisato, anuncia desde el título el predominio del deseo sobre toda otra pulsión:

Amo este cuerpo que me ata
El pezón erguido sobre el pecho triste
La breve amargura de su boca
El tierno desamparo de sus pies.
Amo este cuerpo que me atrapa y el espejo

Donde ese cuerpo se refleja y se hace uno
 El bello abismo de su sexo
 Su dulce continencia
 Su fondo azul
 El clítoris mojado que medita
 Amo este cuerpo que me ata y me condena
 Ser de esta simple simetría
 Hembra que se habita solitaria
 Amando aquel otro cuerpo que refleja
 Desesperada
 Dentro de un espejo
 Que ya no existe.
 ("Morada donde la luna perdió su palidez", p.25)

El texto que acabo de citar toca una de las fibras más complejas de la experiencia homosexual y de su expresión poética: la soledad narcisista que se cierne como una amenaza sobre los/as amantes del mismo sexo.

Jaime Gil de Biedma, uno de los grandes poetas españoles de la generación del cincuenta, dejó un interesante testimonio autobiográfico en relación con el mito de Narciso y su probable conexión con una identidad conflictiva, un tema que me parece fundamental para entender buena parte de la poesía nacida de una sensibilidad "queer".

En uno de los momentos introspectivos de su *Retrato del artista en 1956* el entonces joven poeta se reprochaba su falta de espontaneidad y su duplicidad y, al intentar describir su auto-percepción, aclaraba que se sentía "como si Narciso se disfrazara de sí mismo para poseerse". Y añadía de inmediato, sin la menor indulgencia: "lo cual entra ya en el dominio de las fantasmagorías fetichistas: la satisfacción es imposible y la autodegradación inevitable." (p. 55)

No hay que esforzarse mucho para reconocer que esta autocrítica presupone una estrecha vinculación entre el deseo de sí mismo y el deseo de lo mismo y que, además, implica la censura moral de ambas formas de deseo. Autoerotismo y homoerotismo son puestos en la picota como formas degradadas de amor. Una vez deslizada por esta pendiente asociativa, viene de inmediato a la mente otra sensibilidad poética gay, la de Valéry, cuando dejó de recordar que el mito de Narciso recurre en su obra con

la insistencia de una obsesión, siempre acompañado de una inquietante ambivalencia.

En franco contraste con estas voces masculinas problemáticas, algunas de las voces más interesantes de la poesía homoerótica femenina de Hispanoamérica refrasean el viejo mito con una entonación moral radicalmente diferente, capaz de transformar el *rigor mortis* del solipsismo artístico tradicional en un poderoso motor perceptivo y dialógico, que dinamiza la relación entre la yo que habla y la otra yo interpelada y contemplada.

Eroica de la argentina Diana Bellesi (un poemario en cuyo título confluyen programáticamente "erotismo" y "heroísmo", ambos en clave femenina) es, a mi juicio, un texto fundacional, tanto por motivos estéticos e histórico-literarios como por su posición de relieve dentro de una ética feminista hispanoamericana en proceso de articulación.

Cristina Peri Rossi, la otra voz clara y rotunda del lirismo lesbiano en Hispanoamérica, dejó, con *Evohé: poemas eróticos* (1971), un modelo de lenguaje poético intensamente sexuado y combativamente "queer", que se reafirma con algunas variantes en su poemario de 1994 *Otra vez Eros*. No podría decirse, sin embargo, que su propuesta ignore la atracción del espejo. La insistencia con que la fuente del discurso amoroso ginocéntrico señala –de a ratos con temor, de a ratos con incomodidad y de a ratos con cierta complacencia– la posibilidad de confundir a la mujer amada con las palabras que la nombran, la colocan en la peligrosa cercanía de esa figura legendaria de Hombre-Poeta-Narciso que su propia ironía convoca. La única diferencia de género notoria es la lucidez con que la sujeto contempla el hiato entre su creatividad verbal y sus vivencias amorosas.

Eroica da vida a un sujeto femenino (en el sentido fuerte del término) que se dirige a un objeto deseado del mismo género pero siempre visto en su potencialidad de intercambiar las posiciones y de alterar activamente los signos de la polaridad «activo/pasivo». En oposición a la rigidez de roles del canon literario amoroso (de Petrarca en adelante), los poemas "eroicos" (en el doble sentido aludido) nos permiten seguir las peripecias de un sujeto del canto deseante y deseable y de un objeto del canto deseado y deseante que se miran y se aman sin renunciar a sus diferencias-en-la-igualdad o, para decirlo míticamente, sin caer en las profundidades de la fuente.

En uno de los poemas incluidos en la sección titulada "Dual" – un poema innominado, como todo el resto, pero que por sus características temáticas bien podría incorporarse a la serie valeriana– el sujeto poético, expresamente autodefinido como «una mujer madura», abre su discurso amoroso con la evocación de la escena primordial del mito:

recuerdo del dios joven
doblado en contemplación

condenado
al amor inalcanzable

de su imagen

(p. 77)

Lo que sigue a esta seductora visión del hundimiento en los abismos del propio ser y del rechazo del otro/a (que el mito encarna en la ninfa Eco, aquí significativamente ausente del cuadro), es una sutil desconstrucción de la historia de Narciso como cifra de homoerotismo y como símbolo del ensimismamiento del que nacería la creación artística. Este sujeto femenino de un canto pasional, alimentado de materia corpórea y dirigido a una «Otra» (así, con mayúscula) proclama con acento triunfal:

Amo
los infinitos detalles
que reconozco
y el cetro oscuro:

la diferencia

(pp.78-79)

En rápida sucesión se alinean, a la manera de ecuaciones o de fórmulas alternativa, varios intentos por definir lo más específico del encuentro amoroso intragenérico:

Fuga
Convergencia donde
dialogan
Una misma
y la Otra

.....
Peras y olmo
síntesis provisoria

.....
Bodas
dentro de mí
pero también afuera
(p. 79)

La serie concluye con una confesión y con una imagen que resuelve de modo epifánico las contradicciones y las amenazas agazapadas en el deseo-de-lo-mismo sustituyendo la faz alienante del narcisismo –la soledad de la pura refracción especular– por el regocijado descubrimiento de una otredad solidaria:

Entramos solas
a la vida
y a la muerte

mas
he aquí el misterio:
su mano

de este lado
del Edén

(p. 80)

Si se compara este final con el descorazonador cierre de "Murgatorio", un poema de Susana Thénon en el que el fantasma de la murga reaparece de la mano de Dante, se tiene la sensación de que Diana

Bellesi ha querido dar una visión consoladora de las relaciones humanas en réplica a aquellas palabras terribles de Thénon:

olé olé
 olé olá
 nadie con testa en
 el más
 a

cá
 (*Ova completa*, p. 73)

A Susana Thénon la mató su cabeza. Literalmente. Murió de un cáncer al cerebro, cuando todavía tenía mucho por vivir y por escribir. Pero también la mataron las muchas voces hostiles que a diario herían su mente y sus oídos. Las mismas voces hostiles que antes habían herido la mente y los oídos de Alejandra Pizarnik hasta arrastrarla al suicidio.

Como un avatar de Orfeo, Diana Bellesi rescata el alma lesbiana (y "la lesbiana en nosotras") de las profundidades a las que se había autocondenado bajo el peso de la culpa y la devuelve al paraíso perdido de la comunidad femenina. El edén de *Eroica*, como el «murgatorio» de Thénon, está ubicado en lo real, y no excluye la soledad del nacimiento ni la soledad de la muerte. Lo que le da su carácter edénico es la presencia de una mano tendida. No un reflejo en la fuente, sino la mano, igual y diferente de la propia, de una "próxima" que invita a recorrer el camino en compañía.

Notas

¹ Véanse, por ejemplo, Daümer 1992, Warner 1993, Doty 1993 y Goldman 1996.

² Cf. Urban Walker 1998, pp.153-175.

³ Citada por Paul Julian Smith, quien, sin embargo, no saca todas las consecuencias del caso (p.6).

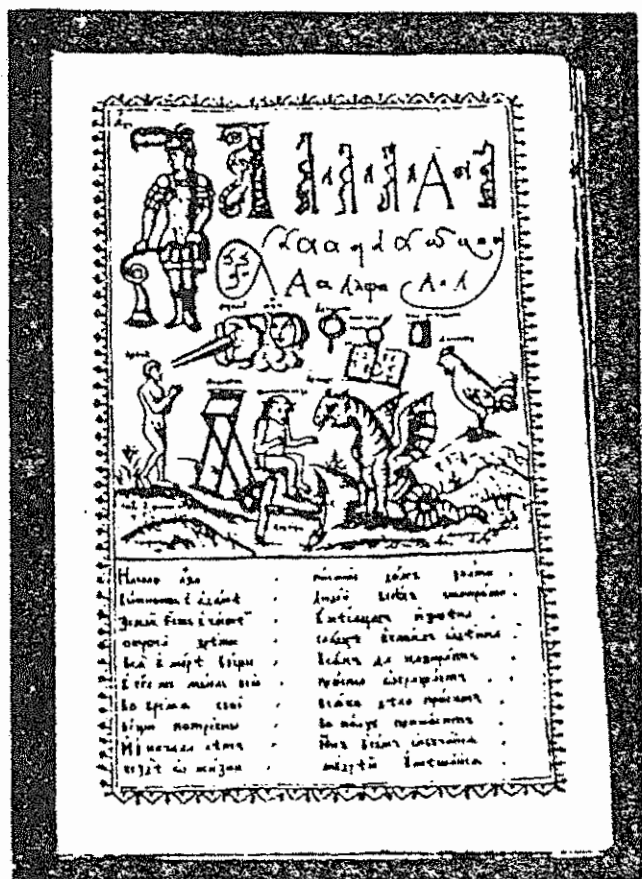
⁴ Véase un examen más extenso del texto en Reisz 1996, pp. 156-160.

⁵ Véase un análisis integral de este poemario y de la peculiar poética de su autora en Reisz 1995.

Referencias

- Bajtín, Mijaíl M. (1982): *Estética de la creación verbal*. Trad. de Tatiana Buynova. México: Siglo XXI.
- Barrientos Silva, Violeta (1992): *El innombrable cuerpo del deseo*. Lima: Edición de la autora.
- Beeming, Brett - Eliason, Mickey (eds.) (1996): *Queer Studies. A Lesbian, Gay, Bisexual, and Transgender Anthology*. Nueva York y Londres: New York University Press.
- Bellesi, Diana (1988): *Eroica*. Buenos Aires: Libros de tierra firme / Ediciones Último Reino.
- Belli, Gioconda (1986): *De la costilla de Eva*. Managua: Nueva Nicaragua.
- _____ (1991): *El ojo de la mujer*. Managua: Vanguardia.
- Berlant, Lauren y Warner, Michael (1995): «What Does Queer Theory Teach Us about X?», Guest Column, *PMLA* Vol. 110, No. 3 pp. 343-349.
- Daümer, Elizabeth (1992): «Queer Ethics, or the Challenge of Bisexuality to Lesbian Ethics», *Hypathia* 7 :
- Doty, Alexander (1993): *Making Things Perfectly Queer: Interpreting Mass Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Fariña, Soledad (1988): *Albricia*. Santiago: Ediciones Archivo.
- Fernández Olmos, Margarite - Paravicini-Gebert, Lizabeth (1991): *El placer de la palabra. Literatura erótica de América Latina. Antología crítica*. México: Planeta.
- Gil de Biedma, Jaime (1991): *Retrato del artista en 1956*. Barcelona: Lumen.
- Goldman, Ruth (1996): «Who is that Queer Queer? Exploring Norms around Sexuality, Race, and Class in Queer Theory». En: Beeming, Brett - Eliason, Mickey (eds.) 1996: 169-182.
- Moromisato, Doris (1988): *Morada donde la luna perdió su palidez*. Lima: Cuarto Lima editores.
- Peri Rossi, Cristina (1971): *Evohé: poemas eróticos*. Montevideo: Girón Editorial.
- _____ (1994): *Otra vez Eros*. Barcelona: Lumen.
- Pizarnik, Alejandra (1994): *Obras completas. Poesía y prosa*. Buenos Aires: Ediciones Co-regidor.
- Queizán, María Xosé (1991): *Metáfora da Metáfora*. A Coruña: Espiral Maior.
- Rais, Hilda (1984): *Indicios*. Buenos Aires: La Campana.
- _____ (1990): *Belvedere*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme.
- Reisz, Susana (1995): «Daquelas que cantan ... sen miramentos: María Xosé Queizán ou o amor á disonancia», *Anuario de Estudios Literarios Galegos*, 1995, 127-134.
- _____ (1996): *Voces sexuadas. Género y poesía en Hispanoamérica*. Lérida: Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos.
- Rich, Adrienne (1976): «It Is the Lesbian in Us ...» En (1979): *On lies, secrets, and silence: Selected prose, 1966-1978*. New York: Norton.
- Roffé, Mercedes (1996): *La noche y las palabras*. Buenos Aires: Bajo la luna nueva.
- _____ (1987): *Cámara baja*. Buenos Aires: Último reino.
- Rosenberg, Mirta (1988): *Madam*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme.
- _____ (1994): *Teoría sentimental*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme.
- Smith, Paul Julian - Bergmann, Emily L. (1995): *Entiendes?: queer readings, Hispanic writings*. Durham: Duke University Press.
- Thénon, Susana (1987): *Ova completa*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

- Urban Walker, Margaret (1998): *Moral Understandings. A Feminist Study of Ethics*, Nueva York y Londres: Routledge.
- Zamora, Daisy (1988): *En limpio se escribe la vida*. Managua: Editorial Nueva Nicaragua.
- (1994): *A cada quién la vida*. Managua: Editorial Vanguardia.



CARDIAC ELEPHANT TOMBEAU [33 ESTROFAS SOBRE ANTROPOFAGIA] / Mirko Lauer

A la memoria de Fernando Mc Lauchlan,
quien conservaba una de las cartas.

Triángulos escalenos, ay sí, triángulos escalenos, escalenos, escaleenos,
sí, sí, cómo no, ja ja, ay linda flor de abril.

Así sué-é-nan todavía las letras de los váal-ses y jaranas. *Discrete Peruvian*
orgullos y humillaciones que no ocultan
los rá-milletes de mistura, desconocidos y públicos, en un país consagra-
do a la necesidad sin remedio,

que se olvida a sí mismo a medida que regresa indetenible
hacia su vórtice de perplejidad
y destrucción de las serenidades colectivas.

Cangrejos de extrañas formas han devorado el cuerpo del almirante,
y sólo la pierna se salvó de aquellas pinzas, o tenazas.
El Perú fue una vez más apresuradamente declarado a flote, con
sus pesados anclones coronarios,
acosados por el corazón del s.XIX, el cual ya de por sí era un frágil cuello
expuesto de lo popular,
cuando el país abrió las válvulas a la noche impredecible del Océano
Pacífico,

y nunca encontró el sinónimo de Andes,
y jamás encontró el secreto enterrado en las alturas,
sólo momias inexplicables a 5,000 mts. sobre el nivel del mar.

H.u.e.s.o.H.ú.m.e.r.o.3.4.

La esposa había recibido la complicada carta pocas semanas antes,
apestando a reverencias a la muerte,
pero sabemos que no la leyó: sabía que dentro del sobre
lacrado
estaba toda la historia, que ella conocía de antemano.
Mucho más tarde, cuando ya no quedaba nada que hacer, y también ella
había muerto,
el Museo intentó exhibir la pierna destrozada
junto al púdico silencio en torno al gesto,
detrás de delgados y preciosos lentes de observatorio,

el país aborrece las ciencias naturales,
el territorio se fragmenta al encuentro con las ciencias exactas.
Un poeta exilado en Uruguay escribió que su cuerpo era una máquina.

Confirmado: morbosos cangrejos de extrañas formas se habían
empeñado en una causa extraña en el fondo del mar:
devorar el sentido de todas las batallas, y eructar el realismo de los varios
tratados irrecuperables
y la perplejidad de los yuyos enredados
como vellos púbricos seniles bajo los cascos de los yates. La opaca
ensenada,
invita a navegar siglos de goma en los textos escolares,

el alumno comía en quechua un donativo del Estado,
el profesor miraba la distancia, extrañando su hogar en la ciudad.
El portaviandas olía a bodega de carguero.

Del almirante no se supo más nada, solo corredores
de marmolina gris perla, y en las salas que quedaron de Chorrillos
derruido,
el macramé notarial de los antitragacantos,
y luego estatuas color petróleo en demasiadas urbanizaciones, un
guante pegado al pie, y otro que ya no fue arrojado

y tanques franceses rodando hacia el centenario,
como pequeños falos obsesionados
sobre una arena delgada y obvia como la cocaína y el bicarbonato.

Descanso: de todas partes a su respiración pesada,
100 años después, empezaron a llegar los para-médicos:
esa mañana no se podía ver el mar desde el K-cancha,
sólo los estallidos verdes de la ropa con zurcidos y sucios de tallo de retama,
indescifrables prendas de fibras chutas tendidas por todas partes,

qué se hará con el romance de los serranos con los colores,
qué se hará en general con la dulzura sin destino de los serranos,
ahora que me asfixia Bizancio, etc. etc.

Cansancio: el multi-cuerpo de bronce oscuro del Almirante
está pegado, una noche sí y otra también,
contra la pared blanca que recibe los displicentes dardos anglo,
en el Cross Keys Consolation Pub, en Qosqo,
sobre un T-shirt ecológico que dice «Micro-macro espectacular, tonight»,

por el suelo trepa la TV por cable,
desde el cielo cae la TV por cable,
el Perú casi no figura en la programación.

Un banquero culto con el patriotismo aleteante de una golondrina
compró la carta y la abrió en 1993: nadie ha podido conocer
la médula ósea de su contenido,
solo el periodista, que la inventó de nuevo a partir de la lectura
de las manchas marrones y celestes del sobre
recogido del fondo de un basurero. Esta es su versión:

La sangre casi transparente que nunca pide nada y se apretuja modesta
como un coágulo lanzado por las cañerías,
y la sangre morada que ha asumido en un gesto olímpico todas las distancias,
y regresado sin mensaje desde los abismos,
y la sangre rosada que duerme al fondo de las esperas,
están fluyendo juntas hacia un mar limpio de olores orgánicos,
trayendo aromas de kreso y aserrín de los pisos de fábricas envejecidas,
de acetona pre-evaporada en las farmacias que atienden desde

detrás de una reja, contra la que se apretujan los ladrones
de monedas sin valor acumuladas en la memoria,

la señora jura que su único hijo vivo no ha robado,
la señora jura que ella misma nunca ha sabido lo que es robar.
El juez afirma que ha habido y no ha habido robo, según.

Las humillaciones y los orgullos, idénticos, que no serán ocultados por los
ramilletes de retama,
han formado una matriz desconocida de consuelo / mentiras cordiales
que los peruanos nos decimos a nosotros mismos
en lenguajes ajenos cargados de lunares recogidos esta misma mañana.

El Perú descansa, dice la grabación, llámelo más tarde,
hay gente esperando en la puerta o con la oreja pegada al teléfono comunitario
satelital.

El tono dice
que hay extraños cangrejos devorando a otros animales de fondo,
en un ritual de abolición de las disciplinas arcaicas que son la geografía, la
minería,
y el no-color de la piel.

La cosa está extraordinaria en la bolsa,
o la cosa está fatal en la bolsa,
un mendigo ex-Wharton dice que en realidad no hay nada en la
bolsa.

Los extraños cangrejos de las profundidades desconocían el número del
almirante,
es decir no sabían que simplemente no tenía línea con el futuro.
Pero se sabe que el banquete conmemorativo no dejó cifras, solo la gloria
indudable
del ícono para los millones de radioescuchas, lectores y televidentes
bendecidos con una santa inocencia que no será reconocida,
aunque ellos no lo sepan. En sus campamentos sus primus atraen
relámpagos en la noche, pero poco más,
y su sopa, rala como es, viene ahogando tres guerras en un solo plato sucio.

Aquí hago un alto en el poema para abusar de la paciencia del comensal y propongo una letra nueva para una parte del Himno Nacional:

Peruano querido, has ocultado tu atormentada y hermosa alma tras una muralla de argumentos mascullados en un castellano que pocos toman en serio, la verdad.

La música sentimental que silencias suena indetenible cuando hablas de política, desarrollo y sociedad, y yo te miro, Perú, y pienso que el futuro te está esperando en el lugar que no quieres ocupar, entre el laurel que languidece en tu jardín y el recuerdo negado que pesa en tu corazón.

Hemos apostado con hidalguía por la negación y el mal gusto a la hora de tratar la intimidad:

es hora de dejar de masticar a las provincias.
Reconozcamos que nadie quiere reconocerse en nadie y que nos hemos tratado muy feamente, los unos a los otros.

Hoy la patria nos pide no negar más, y hablar de nosotros como si no hubiera más.

Pues como no pudo decir el historiador calvito, las preguntas que no nos hacemos resuenan en nuestros tímpanos ofendidos.

Al mediodía todos comemos, pero unos de platos y otros de latas, hasta cuándo nuestras pieles no podrán oler igual, un mismo ajo, una misma cebolla en el escudo nacional.

Largo tiempo el peruano oprimido, etc...
(sigue el himno actual)

Pero el heroico escolar no debe distraerse de su saludable masturbación,

y debe recordar, así es, que extraños animales desde las sombras hacen gestos obscenos relacionados con el almirante.

Solo así lo podremos recordar eternamente,
vivo en nuestro sexo que el lenguaje no contiene.

En el silencio de la aurora hay 20 millones de personas sin pasaporte
digiriendo

la sopa cansada de la identidad. Basta ya,
decimos aferrados a la cola multinacional del Estado-nación,
el cometa de turno nos jala hacia la banalidad.

Un gringo ha hecho un dolar y medio por cada peruano que lo ayudó.

En este momento el poema pasa a otros idiomas
y se aleja del territorio nacional,
hacia el sueño de las ventanillas *art nouveau*.

La batalla está olvidada, pero el muelle se agita como una lengua entre dos
amigdalas, y una tormenta de boleros bate el aire
preguntando donde esta el corazón.

El almirante alimenta el suyo, como un anti-muchame, para los bufeos,
una docena o dos que rellenan la tarde, y entran al horno de la noche.

Una flecha de Celan ya se ha cansado de viajar, pero igual sigue
separando el aire en partes indescifrables. Quizás el fin del calor y no la
reconstrucción del almirante

es el unico mensaje que no mata
que en el verano todos esperamos.

La fresca noche no es fresca. La mañana cae como una pierna amputada
sobre el pequeño golfo,

y del fondo del agua la abundancia gratuita levanta sus pinzas,
Pescaditos grandilocuentes como lanzas de plata atornillando a
uno dos horizontes,

el exacto contrario del polvo arqueológico y laico de Cerro Azul.

El calor mantiene su promesa

de remolino detenido: para poder terminar el siglo XIX hace cola paciente
ante el siglo XX.

Ante la pregunta de L.H. acerca de en qué corazón vivimos todos los peruanos (aurícula-ventrícula), se eleva el llanto de todos los coros nacionales:

muchachas de la secundaria que se acostarían con nosotros si el almirante no hubiera muerto en alta mar: ellas tienen que escribir en sus cuadernos, y nosotros tenemos que mirar en la dirección de la brújula enloquecida, en dirección del involuntario infarto nacionalista que hincha nuestro corazón acartonado

como conversaciones sobre cebiche, como ácidas, agrias vísceras de inmensos pescados baratos, como pensamientos que insisten en derribarnos hacia el fondo del mar.



UNMSM

LA MURALLA CHINA EN CASA DE CARLOS/ Elena Portocarrero

Entré por el lado izquierdo, bajo el arco que blanco de cal brillaba al sol, y de pronto me encontré en la Gran Muralla. Miré cómo subía hasta una especie de castillo pequeño y fortificado que parecía dividir el paso de la barrera artificial más larga y ancha de la Tierra, defensa contra multitudinaria y expandida invasión en pretéritos tiempos.

Sobre las piedras de su fundación, que millones de seres recorrieron y otros aún lo hacen, sobre la tierra y la arena que las cubren, voy subiendo, alzándome, como si andando fuera posible llegar hasta las bajas nubes que se distinguen a lo lejos.

Paso detrás de un soldado, de un campesino, y de una mujer cuya falda no vuela al aire porque es estrecha. El uniforme del soldado es verdoso, el de la mujer, celeste desteñido, a la ropa del otro hombre no le puedo dar un color, quizá el gris.

Del salón, que he dejado para introducirme en este remoto umbral, me llegan frases de diversas conversaciones, palabras aisladas, ruido de vasos, el sonido del timbre de la puerta y gente que sigue llegando. Alguien informa en voz alta:

—Martha acaba de llegar de China.

Y de repente tengo otra visión de la Gran Muralla. Ahora desde fuera. Veo la cara de las tres personas que estaban de espaldas. Martha me toca el brazo, sigue mi mirada y le pregunto:

—¿Se parece?

—Sí y no. De cerca es diferente.

—¿Nada más?

UNMSM

—Sólo diferente, es la impresión la que cuenta.

Está todo dicho. Vuelvo a mirar a los tres personajes. La mujer señala algo en lontananza. Puede que sea a mí que estoy al otro lado de ella. El soldado lleva una abrigadora gorra en la que reluce una estrella roja, el campesino sigue con la vista el ademán de la mujer que tiene cubierta la nariz y la boca con un aséptico trapo blanco. Martha me informa:

—Es para protegerse del viento.

Viento fuerte y constante. No es enfermera, no está resfriada, camina por la Gran Muralla con sus dos compañeros de ruta, como si lo hiciera en nombre de cuantos pasaron y pasarán por la inacabable vía.

Carlos compró el cuadro en París. En el Grand Palais, durante la exposición de pintura joven del mundo, estuvieron frente a frente y quedó fascinado. Arriesgó su dinero porque de su autor poco se sabe. Le quita importancia a la suma pero la dobla con su afirmación:

—Al ver la muralla, presentí al maestro.

Vuelvo a cruzar el arco y paso a mis tres amigos chinos porque están detenidos, no los miro ni de costado, ellos tampoco me prestan atención. Avanzo hacia el castillo, en realidad a la torre que queda de él. Cómo son lentos mis pies con esta cojera reciente, freno de mis infatigables caminatas, dificultoso presente.

Me distrae y regresa al salón la sonora exclamación de agrado de uno de los participantes en la reunión. Es un hombre que besa con pasión la mano de la mujer a quien saluda, ella responde con estudiados mohines que está segura realzan su belleza.

Escucho comentarios sobre Bertolucci y «El último emperador». En el inmenso patio de la Ciudad Prohibida, los monjes arrodillados están cubiertos con llamativos sombreros amarillos. Amarillo, amarillo, ondas amarillas inclinándose ante Pu Yi, el emperador niño, el último de las dinastías del Celeste Imperio, a quien sólo le importa buscar un grillo entre las sedas y fieltros de las ropas de sus servidores. Celuloide sobre el pasado en el presente, tecnicolor.

Maia sonríe, dulzura que se extiende y evapora en la conversación general. Ricardo conversa con Julio Ramón; Carlos con Martha, el poeta

con un pintor. Alberto califica de graciosa otra de las adquisiciones de Carlos: una escultura móvil de una pareja hecha con antiguas máquinas de coser, el hombre, si lo es, saca constantemente la lengua.

Me acerco a las abiertas ventanas del alto departamento; al fondo, el mar sin fin. A la izquierda el cerro del Morro y a la derecha el puerto de La Punta –como espigones– entran al océano y forman la pequeña bahía que desde mis ojos hace llegar las olas a mi angustiado corazón. El tiempo desenrollándose bajo nosotros mientras la arena absorbe el agua infatigable.

Las Marthitas, madre e hija, han vivido en Pekín, y han visitado Shangai, Hong-Kong, Tailandia, Birmania, conocido diversa gente y dioses. Viajeras sin pérdida, la Gran Muralla las ha recibido en un cercano pasado, la reducida copia del interminable camino recibe la actual mirada de Marthita hija que funde en un breve instante lo ocurrido y el ahora. Y al ulular del viento en la muralla se une el romper de las olas próximas a la casa de Carlos.

Es inevitable: Mario, sin estar presente, se ha colado en la velada. ¿Es un verdadero escritor? ¿Escribe a destajo? ¿Tiene repetidos trucos para sus novelas? ¿Es de verdad tan bueno como se dice? Se encuentra explicación para todo menos para su éxito. Duras críticas sin claros aciertos: frío, frío, como el agua del río. Desde el cuadro la mujer sigue señalando algo sin que la mayoría se dé cuenta de su presencia.

¿Tener la vocación y el empeño, amén de considerarse un creador, llevará a un pintor a la excelencia y al reconocimiento de sus contemporáneos? Muchos son los llamados, pocos los elegidos. El artista ha cambiado, quiere el hoy, desconfía del mañana y de una posible gloria que no disfrutará. ¿La inmortalidad sin mí? ... ¡Paparruchadas! Está el tiempo en que discures y los ismos, dos barras y una lata de sopa no son el summum, pero pueden serlo: mira la firma. ¿Has estado en el museo Dalí? Tus enrevesadas impresiones terminan ante Gala de espaldas a una ventana que se abre a la nada.

¿Y el museo nacional de arqueología? ¿Cuando se construirá el museo que el país necesita? En cada temblor, sin contar los terremotos, se pierden miles de piezas que ningún alfarero volverá a modelar. Sin la debida protección, son robadas primorosas obras de laminado oro que se funden o se venden en el exterior. Ni la tierra del adobe sagrado de las huacas

UNMSM

es suficiente para ocultar sus tesoros y detener la expoliación. Pasan entre nosotros invisibles tumis, salamandras, estatuillas, orejeras, guantes, áureos arreos, esfumándose hacia otros países, o rumbo a los clandestinos hornos.

No sé si Julio Ramón habrá entrado en la Muralla China en algún momento. Lo cierto es que desde sus libros ha dejado desperdigadas por Lima y Miraflores a numerosas personas de diferentes edades que caminan hacia nosotros a cualquier hora del día. Tímidos que aceptan con resignación sus vicisitudes, ensimismados que pasean sus callados amores, solitarios amparándose en los pocos árboles centenarios que aún quedan, alguien que mira más allá de los cristales de una vetusta casa, y otros que desde los malecones, sobre los barrancos, contemplan el mar donde el tiempo, como sus proyectos, se desvanece.

Un cardo ha subido hasta el quinto piso. Ha llegado perfecto, redondo, frágil, irisado; es semejante a la foto de un cristal de nieve. Va hacia la mesa y se posa en uno de los bordes ajeno a las comidas puestas sobre el mantel.

Siento el viento fresco y rápido que entra por la ventana. Me recuerda el de mi tierra, la chilampa, dueña de las tardes y los espacios abiertos; con ella también se me aparecen las tierras del norte donde discurre, sus cambiantes arenas, los adorados arenales, áridos, yermos, propicios para que la imaginación los cubra de quimeras.

Me desentiendo de los presentes y voy hacia el cuadro. Entro en el instante en que desde la solitaria estepa han empezado a levantarse presagiadores nubarrones que vienen hacia nosotros cuatro, el polvo revuelto en torbellinos ya casi nos alcanza. Una mano toca mi hombro, es Carlos que silencioso se presenta en la Gran Muralla, mira la ciudad, el camino, el torreón. las lejanas y solitarias tierras.

-Pronto seré nadie.

No le doy réplica porque no hay consuelo para una enfermedad mortal.

-Cuando me quedo solo camino por la Gran Muralla, tanto que temo no poder regresar a tiempo para cumplir los obligados ritos ya sin sentido para mí: levantarme, caminar, hablar, hacer acto de presencia en la oficina para no preocupar a los amigos. Me engaño a mí mismo como si

nada fuese a ocurrir y no estuviese desperdiciando un tiempo precioso para reflexionar sobre lo que me venga en gana.

Alguien lo jala y saca del cuadro.

-¡Carlos, fabulador, qué estás inventando!

El fabulador inicia una historia que muchos escritores quisieran como suya, mezcla vida de amistades, de oídas, experiencias propias, y las que saca porque sí de su cacumen y llega hasta sugerir los nombres reales de los implicados. Narra tan bien que a pesar de lo inverosímil de sus relatos establece la duda.

Detenida en la muralla, oigo sus palabras. A mis pies hay un precipicio de unos veinticinco metros, y sobre las piedras brilla un pálido sol amarillento que se retira de las desiertas estepas. Sin embargo, los fijos visitantes de la Gran Muralla no dan un paso para irse y la mujer insiste en señalar un punto lejano. Al frente la animada reunión continúa y yo espero la larga noche en la muralla, segura de que no se me ve en el cuadro.

И
кто
придя
в твои
запретные
где не был до того никто
найдет безмолвные твои
и тайны света низведя
в тьмы безответные
родит тебе мечты
тот светлый ты
твоя звезда живая
твой гений двойника
его смиренно призывая
смутясь молишь издали
а ты а ты вечерняя звезда
тебе туда
глядеть
где я
где
я

UNMSM

MEMORIA SIN TERRITORIO -TERRITORIO SIN MEMORIA / Augusto del Valle

Una evaluación de lo que significó la primera Bienal Iberoamericana de Lima es algo que excede a la perspectiva de un solitario investigador¹. No obstante, una vez cerrado el evento, la selva de discursos complacientes sobre el mismo así como también la ausencia de comentarios críticos ha sido un saldo al parecer inevitable.

Acontecimientos de esta naturaleza merecerían la atención de un equipo interdisciplinario de investigación, no tanto por lo que fue específicamente esta primera Bienal, sino quizás por lo que pudo ser. Más aún si se toma en cuenta la importancia que tienen en la actualidad las imágenes en las sociedades contemporáneas, su rápida circulación en todos los niveles, y los respectivos modelos de comportamiento que las mismas llevan implícitos.

Desde luego, se trata para el caso peruano de fenómenos eminentemente extra-artísticos². Sin embargo, la pregunta es aquí ¿en qué sentido esta comprobación habla al mismo tiempo acerca de la naturaleza de nuestra plástica erudita -¿limeña?- y de nuestra sociedad en su conjunto? En lo que sigue intentaremos construir un discurso que se propone, al menos parcialmente, dar cuenta de la participación peruana en este evento³. Para ello hemos escogido tres ejes básicos, de acuerdo con un diagnóstico de la escena local.

Por cuestiones metodológicas hablaremos de un número reducido de artistas, para de ese modo hacer una exposición clara de nuestras ideas. La primera cuestión (I) gira en torno al tema de lo político, la segunda (II) al esteticismo que se corresponde con un consumo visual poco exigente, y la tercera (III) se refiere a la cuestión del pluralismo. Finalmente, terminaremos combinando estos tres ejes en una consideración final

(IV). Hemos colocado en letras cursivas aquellos fragmentos que nos sitúan frente al hilo conductor de nuestro ensayo. El mismo nos coloca frente a un breve esbozo de una historia para el caso de la plástica –¿limeña?– de los últimos quince años, pero cuyo interés es la construcción de lo que podría llamarse nuestro imaginario social, una cuestión que como ya hemos dicho nos lleva, incluso, hacia fuera de las cuestiones artísticas.

I

La política como caleidoscopio

Hablar de lo político en tanto *tema* no es igual a hablar de lo político en tanto *mentalidad*. Más aún, una imagen cuyas resonancias políticas son evidentes en términos masivos o populares no necesariamente implica una posición política de parte de quien la propone visualmente para ser exhibida.

Este es el caso de la joven escultora Cristina Planas⁴. Ella puso en exhibición una imagen de Abimael Guzmán Reinoso a la que tituló *La wuawua*. Con ello hace mención a un giro lingüístico regional: en Arequipa se conocen con este nombre a ciertos panes que poseen una forma alargada. Asimismo a los niños muy pequeños, o incluso a los recién nacidos. Pues bien, ambos significados se juntaron en la imaginación de nuestra artista para de ese modo darle nombre a una imagen cuya fuerza en términos públicos es innegable.

La forma de la wuawua era el cuerpo de Guzmán dando vueltas al ritmo de *Zorba el griego*⁵. Se trata de una imagen que se hizo familiar en términos públicos por un vídeo incautado a su organización un año antes de su captura. Asimismo llevaba aquel traje a rayas y el número 1509^o con que fue presentado en una jaula –literalmente– al periodismo, en setiembre de 1992. La escultura debía ser rodeada por recortes de siluetas humanas, que eran como la sombra de los innumerables muertos producto de la guerra interna. Decimos “debía”, pues la planificación de la artista no contemplaba más allá que estas instancias y elementos: la misma es según sus palabras “una escultura para ser instalada”⁷. Desde este punto de vista resulta importante enterarse de las vicisitudes que tuvo que pasar la

pieza –objeto de censuras y miradas diversas– en su recorrido por al menos dos escenarios distintos en la Bienal. Este trabajo fue inicialmente mostrado en la sala del ICPNA de Lima. Pero al terminar su primer día de exhibición fue prohibido por los directivos de dicha institución. El mismo fue entonces llevado a la Casa Barbieri y colocado en su patio de entrada. Pronto fue nuevamente censurado, y se le cubrió con un plástico verde. Ya para entonces –y cómo para delimitar el área de exhibición de la pieza– se le había rodeado de las conocidas cintas amarillas que emplean los municipios para proteger o aislar zonas específicas de la calle del transeúnte común. Estas cintas llevan escrita la palabra *Caution*, y en tanto elemento de la instalación es un agregado semántico fortuito. La misma le da todavía más fuerza a una presencia que a estas alturas es ya un ícono en nuestro imaginario colectivo. Finalmente la escultura fue a dar a un pequeño recinto en el segundo patio de la casa. Decíamos que es importante saber hasta qué punto nuestra artista planificó o no la presentación de esta pieza en función del efecto que la misma podría suscitar⁸.

Esta pequeña historia puede ser ilustrativa sobre cómo van las cosas en el nuestro medio. Desde un punto de vista extra-artístico los problemas en los que se vio envuelta Cristina Planas se corresponden con la atmósfera de temores y dudas que aún subsisten en las instituciones con respecto al fenómeno terrorista⁹ y desde luego, con una serie de sentimientos encontrados que las imágenes de la violencia política aún suscitan en el ciudadano común¹⁰. Pero desde el punto de vista del manejo de recursos con vistas a la elaboración de un objeto artístico estos mismos problemas nos dejan ver algunas de las actitudes más extendidas entre los artistas locales, actitudes que se producen a partir de prejuicios, que pueblan la mente y el imaginario de los mismos.

Para poder aclarar estas cuestiones regresemos una vez más a la escultura sonora de Cristina Planas. Si bien para la artista se trata de “un objeto para ser instalado”, ella centra su visión en el objeto mismo, sus características estéticas y su proximidad a sensaciones y sentimientos personales e incluso íntimos.

La pregunta es aquí: ¿hay en este caso una contradicción entre una estética de la subjetividad en tanto proximidad y otra del documento social en tanto lejanía? Tal vez ello pueda aclararse si tomamos en cuenta otro trabajo de características similares expuesto por nuestra artista hace

algún tiempo en el campus de una universidad particular limeña¹¹. Esta pieza, también sonora, titulada *La diva*, estaba acompañada por grabaciones de arias para sopranos mujeres de óperas conocidas. La misma resultó fascinante para un público que podía reconocer la música. De modo que aquí tanto el contexto público como la localización física de la obra formaban parte de las experiencias cotidianas de la artista. Se trataba, entonces, de cuestiones muy próximas, como ella misma lo ha contado innumerables veces: el referente visual de su trabajo era su propia madre.

De esta manera resulta evidente que aquí está obrando una estética de la subjetividad en cuyo centro la expresión de lo más próximo, de lo más cercano al Yo es lo que cuenta. Ahora bien, la imagen de Abimael Guzmán enjaulado posee tal fuerza y está tan presente en el imaginario colectivo de nuestro país que tan sólo por la vía de una profunda autorrepresión nos sería permitido olvidarla, si acaso este fuera nuestro propósito. De algún modo esta imagen nos es próxima a todos.

El mérito del trabajo de Cristina Planas es que lleva implícito este reconocimiento. Con un discurso personal la artista descifra la presencia de esta imagen en la proximidad de su subjetividad¹². Desde luego esta mirada no es política, aunque el tema si lo sea. Una cosa si es cierta: puesto en circulación su trabajo desató una cadena de comentarios, interpretaciones y acontecimientos cuyas características están relacionadas más directamente con la naturaleza de nuestro imaginario social y político que con la estética de la subjetividad que lo produjo.

*

A Francisco Guerra García¹³ se le otorgó una sala en el ICPNA de Lima. Su trabajo titulado *Último partido (Final de partido por muerte súbita)* era una instalación *para ser vista*. El espectador debía contemplarla a través de agujeros especialmente acondicionados en un cartón que hacía las veces de pared, a los que se accedía luego de un breve recorrido. Desde los agujeros se observaba un escenario a media luz: una reconstrucción cuya imagen uno podía reconocer a simple vista¹⁴. Aunque la duda hacía que los espectadores más desprevenidos se plantearan una y otra vez la pre-

gunta ¿era o no el escenario del último partido de los emerretistas en la casa del embajador de Japón?

En este caso, creemos, la duda también había sido sembrada por el propio artista: en su segunda muestra individual –paralela a la Bienal– Guerra García tomó como tema el fútbol, en tanto “pasión de multitudes”. A ello se sumaba la reciente eliminación del selección nacional del Perú al mundial de Francia '98.

Es necesario tomar en cuenta algunos antecedentes en lo que se refiere a las pinturas y a los temas que Guerra García escoge. Inclinado siempre a tomar en cuenta lo popular, su forma de trabajarlo ha estado siempre ligada a una estética subjetiva y personal. Imágenes como la de Sarita Colonia, de futbolistas o de interiores de combis, son íconos o hasta emblemas populares que son asumidos por Guerra García como propios. No obstante ¿en qué sentido se puede hablar aquí de una estética subjetiva? Este asunto se aclara cuando nos damos cuenta que para Guerra García es más importante la expresión que el documento social, la pintura antes que el ícono, la inquietud personal antes que la comunicación¹⁵.

Desde una perspectiva crítica podría decirse, entonces, que su concepción artística entra en franco conflicto con sus referentes. Es también debido a esta naturaleza subjetiva de su pintura que sus referentes populares pueden incluso llegar a sorprender a un público que aparentemente no debería estar desprevenido. Su pintura se aleja del documento en la medida que intenta *expresar* lo popular. De allí que el mismo artista diga de su trabajo “No es pintura, es caligrafía inquieta y hermosa, es tapar el sol con toques de materia, recoger lo actual y popular...es entonces un aullido ronco y ciudadano quizás sin eco ni respuesta”¹⁶. Obviamente la gran masa de público no tiene por qué estar informada de los antecedentes artísticos de Guerra García. En cambio, creemos, que tanto la eliminación de la selección nacional de fútbol del mundial como la desaparición de diecisiete vidas humanas en la casa del embajador de Japón, son obviamente acontecimientos colectivos de diversa índole que pueblan la *actualidad* de nuestro imaginario social. No obstante, como ya hemos dicho, la apropiación subjetiva que hace Guerra García de estos referentes va a contracorriente de los mismos. Su *subjetividad*

desde luego, no es *popular*, aunque se haya acercado a ello lo suficiente como para creerlo.

Es en este sentido en el que habría que interpretar el *humor* en su obra. Para ello regresemos por una última vez a su trabajo en esta Bienal. Nuestro artista sorprende a propios y extraños al colocar unas falsas cabezas clavadas –¿de tecnopor?– en un rincón del ambiente¹⁷. La falsedad de estos objetos haría alusión a la exitosa pero *falsa* operación “Chavín de Huántar”, desenlace de la llamada “crisis de los rehenes”. No obstante la presencia de los mismos constituye un añadido que parece estar fuera de lugar, si tenemos en cuenta el ejercicio de apropiación visual en tanto recurso artístico. Una inconsistencia que apunta en una dirección humorística, desde luego. Pero la misma no logra consolidarse, pues para ello habría sido necesario envolver a toda la propuesta de ironía, y convertirla en la escenificación de una farsa. No obstante el respeto por el acontecimiento colectivo coloca al artista en un temple de seriedad, de modo que sus recursos humorísticos –de cara a su complicidad con todo lo popular– pierden su fuerza acostumbrada.

El asunto es complejo, pero definitivamente nos pone sobre la pista de, al menos, dos problemáticas muy interesantes, que pertenecen a dos *direcciones* distintas de la reflexión y de la interpretación: en primer lugar a aquella que indaga por los vasos comunicantes que nos llevan desde la perspectiva del sujeto, en su *ubicación simbólica*, hacia el resto de la sociedad; en segundo lugar a aquella que va en la otra dirección, opuesta a la primera, de cómo las cuestiones relativas al contexto social –incluso estructurales, como el modelo económico o político– afectan ¡y de qué manera! las respuestas simbólicas individuales, más aún en el caso específico del arte.

La primera cuestión: si existe de por medio una inquietud real por parte del artista con respecto a lo popular ¿cómo acercarse a ello sin entrar en cortocircuito con los recursos artísticos y la estética de la subjetividad aprendida a finales de los años ochenta y principios de los noventa en una de nuestras principales escuelas de arte?. En ese sentido estaríamos tentados a llamar *populista* al trabajo de Guerra García. Su disposición a todo lo que puede ser considerado a primera vista como cultura popular es comparable con la actitud de los *indigenistas*, frente a lo que ellos consideraban como cultura campesina. No obstante la diferencia fundamental radica en

que, entretanto, la estética de Guerra García se ha hecho de un *estilo* personal cuyos recursos dramáticos oscilan entre el humor y la seriedad. En la misma cuenta más la expresión de un Yo sensitivo y sentimental que sus referentes. Este es su principal mérito y su principal defecto, pues difícilmente logra acceder –ni quizás sea ese su propósito– a un discurso cohesionador sobre el arte en nuestro país, como de hecho lo hicieron en su momento los indigenistas, a pesar de las limitaciones de su mirada.

La segunda cuestión: una vez ocurrida –a marchas forzadas– la pacificación del país y ya en pleno proceso de consolidación del sistema económico neoliberal, estamos ante una contradictoria respuesta simbólica que en algunos casos busca una salida en el humor o la ironía, mientras en otros conduce al ensimismamiento. Se trata de un contexto en donde el *ruido* del estallido de lo que fue una prolongada guerra interna todavía se escucha, como el remanente interior de nuestras heridas sociales.

*

A Carlos Runcie Tanaka le corresponde el haber realizado uno de los trabajos más logrados en esta Bienal. Su instalación *Tiempo detenido* encontró un lugar apropiado en el sótano del Centro Cultural Bellas Artes, que corresponde a una vieja casona de principios de siglo, muy cerca de la Plaza de Armas de Lima. Nuestro artista describe de este modo su trabajo: “Dispongo de seis ambientes y dos corredores en T. Las habitaciones posteriores, donde se encuentra mi instalación, fueron una bóveda de techo bajo y gruesas paredes. La humedad y la mala ventilación crean una atmósfera opresiva. No he intentado atenuarla. Desde un principio me sentí atraído por este ambiente, tan limeño (...) Pasando los corredores se ingresa a la recámara principal compuesta por cuatro secciones.”¹⁸

Runcie no sólo ha aprovechado sino que ha buscado un espacio y un contexto inmejorable para comunicar un tipo de sensaciones: un espacio sin ventilación, ni ventanas y con techos bajos. Desde luego que los materiales empleados, la ubicación de los elementos y la iluminación forman parte del mismo impulso por expresar y comunicar. Está claro que se trata de una *alegoría* del encierro: en las cuatro secciones de la recámara principal unos personajes cuya posición de las manos llaman poderosa-

mente la atención –aquellas 250 piezas– se agolpan en filas perfectamente ordenadas alrededor de algún centro. En un caso dicho centro es una tumba, en otros casos somos nosotros mismos. De alguna manera nos vemos obligados a participar de la escenificación de un ritual cuyas resonancias nos hacen sentir en parte cómplices, a pesar del calor y hasta el dolor de cabeza que pueda ocasionarnos la estancia.

¿Es una manera de referirse a la condición existencial de nuestro imaginario colectivo? Hay un dato que es necesario para situar, acaso temporal y simbólicamente, la instalación de nuestro artista: Runcie Tanaka fue rehén del MRTA en la casa del embajador de Japón, pero fue liberado a los pocos días junto con otro grupo de personas. El referente decisivo de *Tiempo detenido* resulta ser *directamente* un acontecimiento social y público, y en ese sentido extra-artístico.

Pero regresemos a la instalación de Runcie: es necesario contraponer la visión mediática y popular del acontecimiento político –en un nivel público y heterogéneo– a la visión de alguien *que estuvo allí*, por así decirlo. En ese sentido el trabajo de nuestro artista puede ser visto como la transformación plástica de una serie de fuertes referentes vivenciales: si bien es cierto que nuestro artista venía ya trabajando en aquellas piezas –como él mismo ha declarado– no hay duda de que la concepción de esta instalación es posterior a los sucesos de la embajada. La misma se exhibió por primera vez en febrero de 1997 en el marco de la feria internacional de arte contemporáneo ARCO en Madrid, España. Hasta cierto punto se le puede dar a aquella primera versión la contundencia de un fuerte testimonio que encuentra el lenguaje apropiado –artístico– sin el cual éste pasaría a ser uno más entre los muchos que podrían citarse, pues cerca de 500 personas fueron tomadas como rehenes. Desde luego, la instalación en tanto género artístico contemporáneo se presta para ello. Transformación o interpretación cuya necesidad es la forma plástica. El nivel mismo de la interpretación se ve enriquecido por otros referentes como la tumba del Señor de Sipán o las de un antiquísimo emperador chino (siglo III aC); o por analogías, como en el caso de un poema de Tomas Wolfe, sugeridas por el propio artista y rescatadas por el crítico Gustavo Buntinx¹⁹.

Sin embargo todo ello no puede ser suficiente como para desviar la mirada del intérprete hacia estos asuntos, desde luego importantes, pero no centrales. Para nosotros, en cambio, resulta central el hecho de que Tanaka

haya sido testigo presencial de un acontecimiento histórico del Perú reciente, esto es, uno de los participantes directos en los sucesos de la embajada lo coloca en posesión de una experiencia intransferible, única, irrepetible.

Desde un punto de vista teórico el asunto clave resulta ser la compleja relación entre *testificación histórica* y *forma plástica*. De allí que para el intérprete resulte necesario indagar sobre la posible validez de que alguien repita el mismo gesto artístico –llamémoslo así, provisionalmente– en distintas ocasiones. Obviamente no creemos que en este caso la repetición se debe a una necesidad *mediática* que se corresponda con la exaltación de la figura del artista. No. Lo primero que habría que decir es que la misma *realización* de la instalación en un aquí y ahora distinto (en Lima, luego de terminada la crisis de los rehenes, en un sótano, en el marco de una Bienal, etcétera) nos coloca frente a *otra* obra. La segunda cuestión es contestar a la decisiva pregunta ¿en qué sentido la forma plástica encontrada pertenece a nuestro inasible imaginario colectivo? La tercera cuestión tiene que ver con la *perspectiva del artista*. Si por un momento pudiéramos colocarnos en la misma –cosa poco probable– la pregunta sería aquí: ¿qué va a venir después? Vayamos por partes.

De regreso en la instalación vemos una de las estancias, poblada sólo por manos que giran con un motor especialmente acondicionado; nuestro artista escribe en las paredes: “No es lo que piensas no es lo que ves no lo que sientes no es lo que ves no es lo que dices no es lo que tocas...” Con ello Runcie des-realiza el referente irrepetible y su memoria particular, y logra conducirnos y conducirse *desde su imagen sensible específica y sus repercusiones, hacia fuera de las mismas*. Una vía negativa que curiosamente también es empleada cuando el participante de un ritual intenta una aproximación mística hacia lo sagrado: hacer que la proximidad espacial del objeto se convierta en lejanía temporal. Creo no exagerar si digo que estamos en presencia de un arquetipo. Se trata de una *imagen no específica* cuyo acontecimiento tiene lugar en el territorio impreciso de nuestra memoria histórica. No precisamente este hecho único, fugaz y singular cuyo *aquí y ahora* podemos documentar en tanto referente específico, sino algo que podríamos considerar una de esas claves o fragmentos de nuestro inasible imaginario colectivo²⁰.

H. u. e. s. o. H. ú. m. e. r. o. 3. 4.

No obstante desde un punto de vista extra-artístico, *directamente* mediático y popular, el referente –la toma de la embajada– sólo pudo mostrar, el espectro de un caleidoscopio de visiones: el núcleo mismo de este acontecimiento muestra la multiplicidad, la dispersión, la tensión entre *imágenes distintas* de nuestra nacionalidad. Las mismas aparecieron desde la lejanía ahora cercana de noticieros de diversas partes del mundo hasta la proximidad plural de las diversas reacciones locales: desde la oración hasta el escepticismo pasando por la actitud comerciante de vender todo tipo de mercancías en las cercanías de la embajada. Desde el racismo hasta el cuestionamiento del autoritario sistema político peruano. Un caleidoscopio de las casi infinitas imágenes en donde no faltó incluso el entusiasmo y el inesperado incremento de la popularidad del líder del comando del MRTA, Nestor Cerpa Cartolini.

De allí que la pregunta que indaga por la compleja relación entre testimonio histórico y forma plástica²¹, se convierte en este caso específico en la pregunta que interroga por la relación entre esta forma plástica específica –la instalación de Runcie– y nuestro imaginario colectivo.

Nuestra tesis es que en el Perú, obviamente, (¿aún?) no sólo vivimos en tiempos históricos, sino que todavía cargamos con fuertes deudas de nuestro pasado. Sin embargo ello no debe ser una razón para sostener una visión apocalíptica o fatalista acerca de nuestra historia y nuestra sociedad. Es necesario entender nuestra historia desde el ámbito múltiple de nuestro imaginario.

Desde esta perspectiva uno de los problemas a que se enfrenta el intérprete de las formas plásticas en el Perú es la de cómo situarla en el ámbito de nuestro imaginario. Si consideramos, por ejemplo, la imagen de la instalación de Runcie como un logro, podríamos decir, por ejemplo, que este otro caleidoscopio puede hacer perder de vista lo que de otro modo sería un interesante hallazgo.

Con vistas a aclarar esto último podemos pasar a la tercera cuestión, a saber, imaginar a un hipotético Runcie que preguntara, ¿y después de esto qué?²² La naturaleza misma de esta pregunta nos da luces sobre aquel registro múltiple de nuestro imaginario y nuestra historia: hay *varios* centros. No obstante, el problema se produce cuando se considera que sólo hay *uno*. Al llegar a esta visión unidimensional sobre nuestra historia solo parecen existir dos posibles alternativas, igualmente frus-

trantes. La primera: la de estar dispuesto ya no a repetir el mismo gesto artístico –llamémosle ahora arquetipo– sino a adentrarse cada vez más en él, como en el caso de la pintura de Szyszlo: una retórica sublimada por la convicción íntima de estar en posesión de alguna verdad. La segunda: escapar de este centro para asumir, por ejemplo, una actitud cotidiana y contemplativa, acaso sentimental.

*

Lo más importante es levantar este bloqueo que conduce a visiones y prácticas unidimensionales que tienen como referente uno de los varios centros que posee nuestra historia e imaginario colectivo. Para el caso de la producción plástica local, no obstante, estos muchos centros sólo pueden visualizarse, por el momento, en el modo caleidoscópico en que son recibidas propuestas que emplean referentes próximos a una realidad política compleja. En dos de los casos analizados se trata de artistas que crecieron con el fenómeno terrorista, incorporándolo a su vida cotidiana. Esta violencia ha marcado su acercamiento a estas cuestiones y constituye una especie de bloqueo que los ha llevado al cultivo de una subjetividad muy propia, sin que ello sea necesariamente voluntario. Es algo que encontramos en otros artistas cuya presencia en la escena local data de principios de los años 90 a la actualidad. Otra es la historia de los artistas que ya en los años 80 tuvieron una fuerte presencia. Asunto que hemos intentado mostrar para el caso particular de Runcie Tanaka: este último, a contracorriente de algunos de sus pares, ha pasado de propuestas plásticas ligadas más a contextos abstractos (antropológicos: temas como la identidad cultural a propósito de la migración) a una propuesta en cuyo centro el contexto social y político se hace presente. No obstante algunos otros artistas de su generación, como veremos a continuación, siguieron el camino inverso.

II

El refugio del esteticismo

La exhibición de Eduardo Tokeshi, *Vida y milagros del hombre invisible*, pudo verse en parte en la galería Luis Miró Quesada Garland de la mu-

nicipalidad de Miraflores, y en parte en un ambiente de la Biblioteca Nacional.

Tokeshi ha extendido el criterio plástico que le permitió su participación en la pasada Bienal de Sao Paulo. En primer lugar el empleo *estetizante* de un material visual proveniente de la cultura popular como por ejemplo los Exvotos o "milagros", y en segundo lugar el empleo de la metonimia en tanto *concepto poético* que le permite la construcción de un discurso con múltiples alusiones a asuntos que entre tanto convergen: la fe, la patria, la voluntad, la religiosidad, la capacidad de volar, etcétera.

Los sacos en tanto pieza imprescindible de un traje que eventualmente sería portado por un cuerpo humano hacen mención o *señalan* una ausencia, jugando poéticamente con el título de la muestra. La consistencia material de los signos, como por ejemplo en el caso de las escarapelas seriadas o en las plumas, logran construir, cada vez, alguna de las características de un personaje, al que acaso solicitan por desplazamiento. Es a este señalamiento por ausencia o desplazamiento al que nos referimos cuando hablamos de *metonimia*. De modo semejante la frase escrita "*la fe es invisible*", produce una intensa resonancia poética, que acaso amenaza por desplazamiento al mundo real, pues escribirla supone creer al menos en el órgano de la visión como mediador visual y comunicativo: sólo un hipotético lector podría entenderla. De modo que el problema para la fe resulta ser, precisamente, la visibilidad de las palabras y de las imágenes de lo real.

La exhibición de Tokeshi es importante en tanto signo de lo que ocurre en el medio local. Esto puede comprenderse mejor al observar la *contradicción interna* que hay en la propuesta plástica de un talentoso artista como lo es Tokeshi: el carácter estetizante de su trabajo no sólo puede apreciarse en el uso hábil del recurso técnico, sino en el empleo de materiales diversos con miras a un acabado acaso bellamente artesanal. Esta concesión para con el elemento puramente estético, creemos, entra en un serio conflicto con la referencia narrativa a Gasei T, el hombre invisible, migrante oriental y antepasado del artista. El discurso sobre su identidad y origen cultural queda prácticamente obliterado por el vendaval estético, visual, matérico y de destreza técnica que Eduardo Tokeshi es capaz de mostrar, a un público que, desde luego, está ávido por consumirlo²³. Con esto lo que queremos decir es que, el resultado que visual y táctilmente se obtiene al consumir estos objetos es, de lejos, más fuerte que un probable enfrentamiento con el discurs-

so personal del artista, quedando este último totalmente relegado a la anécdota.

Que el elemento narrativo o conceptual se convierta en una anécdota, en algo así como un guiño que sólo está allí para resaltar lo formal o estético, para servirlo, es ¿por qué no decirlo? una de las reglas de nuestro mercado artístico. Este desequilibrio que privilegia el buen acabado –hasta llevarlo a su condición de ornamento o adorno– se ha convertido a estas alturas en uno de los más *interesantes* prejuicios que pueblan la mente y la producción plástica de nuestros artistas. No obstante el *hacer* de Tokeshi no es arbitrario como en efecto ocurre con muchos de nuestros artistas jóvenes que actualmente lo tienen como modelo de éxito. Tokeshi viene de una evolución personal, con trabajos muy interesantes que durante los años ochenta ponían en equilibrio lo estético, emotivo y conceptual, –banderas, fardos, retablos– cuestionando acaso involuntariamente los prejuicios que ahora parece provocar. El crítico de arte Gustavo Buntinx lo tomó –a principios de los '90– para elaborar a partir de estos objetos un discurso sobre los *miedos de la clase media* ante el fenómeno terrorista²⁴. De un modo semejante ahora podríamos hablar de los *gustos de la clase media* ante el fenómeno del arte: desdeñar toda concepción supuestamente complicada sobre el arte y buscar sólo el efecto visual que eventualmente podría producir una emoción pasajera.

*

A comienzos de los años 90 el panorama local se fue decantando progresivamente hacia un esteticismo pronunciado. No obstante algunos de los que por ese entonces comenzaban a hacer sus primeras exposiciones intentaron ir en contra de esta corriente principal. Sin un contenido político, sino más bien enfocando las cosas a partir de los contextos cotidianos. Una de estas vertientes asumió directamente una labor de introspección en cuyo centro las sensaciones y sentimientos podrían, supuestamente, interpelar a la sensibilidad del espectador. No obstante otra vertiente prefirió tematizar los bordes del medio artístico local, utilizando para ello símbolos personales y subjetivos que dado el caso podían pasar como elementos icónicos del éxito artístico e incluso de la sociedad de consumo²⁵. Aunque estos intentos no lograron consolidar una línea claramente antiartística –¿era esto lo

que buscaban?—, dejan como secuela una serie de preguntas interesantes: ¿fueron amagues que no llegaron a consolidarse? ¿promesas incumplidas? ¿el espíritu juvenil de principios de los noventa en artes plásticas no daba para más? Una nueva generación surgía sin mirar necesariamente de frente a la diáspora que siguió a la campaña publicitaria que intentó establecer conexiones entre ciertas manifestaciones artísticas contestatarias y Sendero Luminoso²⁶. A partir de allí una actitud dubitativa, en el mejor de los casos, parece haber sido el signo que distingue a lo que podría llamarse la generación del noventa.

*

A Emilio Santisteban se le conoce en el medio artístico limeño por ser un artista que hace instalaciones. No obstante es también conocido por el oficio que muestra tanto en el conocimiento como en el empleo del color²⁷. El presentó una ambientación fruto del trabajo constante de más de un mes en el local que le fue asignado. En un principio titulada *La regla del juego* su nombre fue posteriormente cambiado por el propio artista a *La cosa esa*, en un acto de ironía típico de su humor.

Quienes pudimos seguir de cerca su proceso creativo, consideramos que en este caso específico se trata de un diálogo o enfrentamiento—como quiera vérselo— entre el artista y el *espacio* otorgado al mismo, en tanto pie forzado. Con “pie forzado” me refiero a las características particulares que un *espacio de exposición* ya designado posee. Puede, por ejemplo, tener techos altos, como en este caso la Casa de Rivera de hecho tiene²⁸.

Aquí la pregunta que debemos hacernos es ¿qué se proponía y qué logró?

Analicemos primero lo que logró. Para situarse en su ambientación era necesario desplazarse corporalmente hasta un lugar en su interior, que puede ser considerado como su núcleo. Desde allí *las cosas se veían de otro modo*. El espacio tomaba una forma acaso arbitraria, como si se estuviera rompiendo hacia sus salidas. Las estructuras de PVC—material sintético que se emplea en cañerías— eran el soporte de papeles pintados, mientras

representaciones de piezas de ajedrez enmascaradas en pequeños recuadros se dejaban reconocer a lo lejos.

Este trabajo ha desatado juicios negativos muy fuertes por parte de algunos entendidos. Élide Román, por ejemplo –crítica de arte– ha dicho que Santisteban “naufegó en un laberinto de formas imprecisas no organizadas” (Román 1998). Billy Hare, reconocido fotógrafo local, se refirió negativamente a la instalación de Santisteban como “un tren fantasma”, mientras hacía una defensa cerrada de un concepto de arte en donde el instalacionismo prácticamente quedaba fuera de lugar²⁹.

Decíamos que su trabajo debe ser visto como un *diálogo* o *enfrentamiento* con el *espacio*. Diálogo: intercambio crítico con un orden tridimensional. Enfrentamiento: pugna contra un sentido común puramente contemplativo muy extendido entre nuestros artistas, cuyos órdenes tendrían acaso que ser puestos en tela de juicio. Para el caso específico del trabajo de Santisteban el *espacio* es fundamental: deja de ser sólo un ambiente de exhibición que ameritaría un montaje adecuado para convertirse en un territorio de acontecimientos. Es muy importante aclarar esta cuestión, pues en el medio artístico local son muy pocos quienes trabajan instalaciones bajo un criterio contemporáneo³⁰. El centro de la cuestión resulta ser la experiencia en el *manejo del espacio*, por un lado; y, desde luego, de la propia noción plástica de espacio, por el otro. Mientras lo segundo posibilita algún tipo de planificación, lo primero posibilita la realización en un *aquí y ahora* específico.

De modo que en este punto se hace necesario tener en cuenta trabajos previos del artista. En “Haciendo Amagues” (1994), por ejemplo, Santisteban presentó una serie de instalaciones, también sobre la base del mismo soporte (PVC). Se trataba, en el fondo, del despliegue de una serie de recursos artísticos que hacía muy difícil y hasta hermética la comprensión de la misma: pintura y escultura se retroalimentaban de acuerdo al movimiento del espectador, con temas cotidianos como los interiores de su propia casa o los objetos que emplea a diario. Dos cosas son importantes en las estrategias que emplea Santisteban: en primer lugar, la planificación, lo cual implica un grado de cálculo en cuyo centro está la idea de organización y de juego. Para cada ambientación Santisteban prepara una serie de alternativas que según el momento específico del proceso de instalación van decantándose hacia una sola. En segundo lugar: el humor y la reflexión³¹.

Nuestro artista se ha empeñado en construir en su imaginario un espectador hipotético que guardara memoria de su trayectoria como artista. De modo que el medio artístico limeño muy pronto aparece retratado como un territorio sin memoria. En muchos casos sus imágenes citan escenas pasadas que nadie recuerda ya –aunque en su momento hayan parecido importantes–, para reforzar la idea de que aquí aún no tenemos un público cultivado.

Son dos los problemas que el trabajo de Santisteban deberá enfrentar en lo que sigue, más aún luego del frío recibimiento de “la cosa esa” en la Bienal de Lima. El primero: la organización lúdica de sus piezas en el espacio cuyo centro es un arte híbrido –“picto-esculturas”– con un criterio aún más fuerte de ruptura espacial³². El segundo: abrir o cerrar definitivamente –tendrá que decidirlo– sus críticas al público limeño de galerías que consume visualmente lo aparentemente “mejor acabado”, así no más, *porque sí*.

*

El refugio del esteticismo en el medio artístico limeño ha dado como resultado un estado de cosas que podría ser descrito como heterogéneo, como dispersión e incluso caos. No obstante, desde un punto de vista extra-artístico, preocupado más por delinear los bordes imprecisos de nuestro imaginario colectivo, se ha ido configurando un estado de cosas en donde la cultura en términos sociales o políticos se ha alejado ostensiblemente de las propuestas de los artistas. La plástica erudita centralizada en Lima muestra una generación de jóvenes cuya cultura de la diversión en muchos casos los des-ubica en términos de un trabajo que intente recoger referentes locales ligados a nuestra memoria histórica. De algún modo asumen una memoria sin un territorio específico. No obstante la posibilidad de una reflexión desde este nuevo ámbito abre una serie de interrogantes. Un imaginario social con muchos centros se insinúa al borde del milenio: sobremodernidad y provincia actúan como dos fuerzas opuestas en un mismo territorio. Y mientras la primera nos lleva hacia fuera de éste, a los espacios del anonimidad pluricultural cuyas heridas sociales obliteran el recuerdo y la memoria histórica.

III

El laberinto del pluralismo

A Luz Maria Bedoya corresponde el mérito de haber impresionado fuertemente a los observadores internacionales³⁴. Su individual fue una serie de fotografías panorámicas en blanco y negro de la costa del Perú, fruto de un recorrido por la Panamericana, autopista que atraviesa múltiples zonas desérticas muy cerca a nuestro litoral.

El hermetismo³⁵ de la propuesta nos obliga a leer cuidadosamente una serie de *huellas* mínimas que nuestra artista ha dejado –por así decirlo– a lectores o intérpretes interesados. Un llamado a la complicidad parece desprenderse de todo ello.

La primera cuestión que nos da una pista es el título de su exhibición: *Punto Ciego*. El “punto ciego” es aquella minúscula zona de la retina humana que por su constitución fisiológica no registra imagen. De modo que somos *nosotros* en cada caso específico –por medio de un proceso mental– quienes restituimos involuntariamente la imagen perdida. De pronto la serie de imágenes –setenta– se convierte en las sucesivas presencias en cuyo ciego interior viven algunas zonas hipotéticamente por descubrir. Hipótesis poética que permitiría plasmar indirectamente el ojo del fotógrafo. No obstante aquí el intérprete debe desdoblar su mirada, pues encuentra al menos dos caminos que se bifurcan. Una tensión entre dos tipos de actividades y de miradas:

KM X

Una niña lleva la mano izquierda a su rostro, mientras su perro –todavía lejos– se le acerca.

KM X

La necesidad de dejar atrás algo, sin saber precisamente qué.

Dicho de otro modo: la tensión entre una mirada estática y estética que quiere detenerse en los detalles, y otra en movimiento cuyo territorio es ¿por qué no decirlo? el fluir de una memoria que se desprende de lo específico. Desde luego, lo que se pone en juego es la lucha entre la imagen fotográfica y el acto mismo de fotografiar, pues esto último se da en la propia realidad cotidiana, mientras lo primero se da en el ámbito de la representación fotográfica.

UNMSM

H.u.e.s.o.H.ú.m.e.r.o.3.4.

Si el intérprete se acerca demasiado a los conceptos estéticos desplegados en el plano de la construcción de la imagen fotográfica, tendrá que indagar acerca del tópico del desierto en la poesía, en el arte fotográfico o en la realidad: "desierto no es paisaje, no es una condición del ojo, en el desierto *ser* no es un juego" dice Mario Moltalbeti³⁶.

No obstante, nos interesa otra clave: nos referimos a la concepción misma del acto fotográfico, del montaje y del catálogo como parte integrante de la exhibición. No es que este contexto específico de exhibición haya afectado el núcleo del trabajo artístico de Luz María. Pero quisiéramos ver este trabajo más como acción que como representación, sin que, desde luego, hagamos desaparecer la segunda cuestión.

Todas las fotografías de *Punto Ciego* llevan por título un lacónico kilometraje que acaso hay que entender literalmente, como la ubicación real –en el espacio geográfico y físico– del referente de la imagen fotografiada, en el mismo punto de la carretera en donde se encuentra. Los diarios de viaje a veces registran croquis, señales y hasta fotografías de lugares específicos: estas imágenes lo que acaso permitirían sería no sólo el recuerdo vivo de las experiencias sino la posibilidad del regreso al lugar en donde estas acontecieron. Está también, desde luego, la actitud trivial del turista que fotografía mecánicamente lo que supuestamente le llama la atención a primera vista. Por último, reparemos en las expediciones científicas, en donde el asunto se encubre con un frío documentalismo y lo que se buscan son sólo pruebas para apuntalar el discurso del viajero, sea este ingeniero, médico o lo que fuere.

De algún modo estas tres actitudes: explorador, turista y científico son puestas en tela de juicio e incorporadas a una perspectiva que permite emplearlas en tanto referente estético. Melancolía, trivialidad y frialdad son acaso tres sentimientos y sensaciones de los que uno podría distanciarse sin que por ello termine de ser totalmente ajeno a los mismos. Este distanciamiento mediante el empleo del kilometraje es profundamente ambiguo: encierra la posibilidad del secreto o incluso del engaño³⁷.

Hay en esta actitud una natural rebeldía, algo que es al mismo tiempo interrogación y respuesta, violencia y debilidad.

Quizás habría que tomar en cuenta sus trabajos anteriores para entender esta actitud: trazar un hilo conductor entre sus autorretratos (1991) y su serie de fotografías en las playas del norte del Perú (1996). Ciertamente, hay un elemento autorreferencial y en última instancia íntimo. Algo así como un último realismo cuyo territorio es la identidad y la memoria. La debilidad de Luz María se produce ante el realismo –escrito, sonoro o visual– de la palabra o de la imagen fotográfica –bidimensional–: ella sabe transformarlo para convertirlo en un documento personal. No obstante, en la era de la aldea global, de la multimedia y de no-lugares tales como aeropuertos, gasolineras gigantes y centros comerciales, de identidades urbanas y cosmopolitas más o menos frías o distanciadas de la melancolía y el humor, uno muy bien podría plantearse ciertas estrategias.

Algo que se parece a una actitud defensiva como aquella que Montalbetti logra captar poéticamente: “al desierto no se puede entrar. El desierto es puro afuera. Es como si un ser tridimensional entrara en un espacio bidimensional. Si nos acercáramos, la niña del km. 948 N y su perro retrocederían hacia el fondo con cada paso nuestro”.

La poesía no solo tiene que defenderse sino, incluso, puede volverse agresiva. En la medida que poesía y memoria logran restituir visualmente una lejanía temporal, allí mismo se vuelven *huellas de la diferencia*, de una identidad acaso precaria. Y esta diferencia sólo puede ser tal no sólo si se protege de la agresión externa de lo *siempre igual* –como ya hemos dicho: globalización, multimedia, en fin, los clichés metaurbanos y sus criaturas– y aprende a comportarse a la altura de los mismos. Este *saber comportarse* es un saber anticipado de la muerte: ironía.

Me atrevería a decir que ella mantiene una relación de proximidad con estos rasgos *universales* de la llamada sobremodernidad: los rechaza, desde luego. Con ello las estrategias conceptuales de distanciamiento como la ironía y el engaño se convierten en una reflexión del papel del arte en la sociedad contemporánea, y de la necesidad de lo privado, desde luego. No obstante, todavía sería posible preguntarse acerca de la naturaleza del gusto que el hábil empleo de estos recursos implica. Tengo en mente a John Cage, quien ante la pregunta ¿le gusta la música de Falla? respondía:

¿Recuerda que hace unos momentos dije que mi pintor favorito en una época era Mondrian? Pues precisamente eso vuelve para mí imposible el que me guste Falla. Necesito algo –diría– no nacionalista... Así es que, sin que sea un insulto hacia Falla, declaro que me aparto de él por tener una apariencia española³⁸.

Claro que este gusto nos coloca en la perspectiva de una cultura mundial que intenta modos de resistencia en la era de la aldea global³⁹. Estas observaciones apuntan en una sola dirección. Es la de preguntarse acerca del soporte cultural que ciertas manifestaciones artísticas pueden o no tener en el Perú, pues la pregunta que sigue a esta, es a saber: ¿qué lugar tienen en nuestro imaginario colectivo estas manifestaciones culturales? Nuestra perspectiva, obviamente, no pretende invalidarlas sino situarlas –en la medida de lo posible– con la finalidad de suscitar un intercambio fluido y simbólico entre estas manifestaciones y nuestro contexto cultural⁴⁰.

El trabajo de Luz María Bedoya nos permite plantearnos este tipo de preguntas incluso si es que lo vemos desde una perspectiva interior. Más aún cuando se trata de la actividad fotográfica cuya tradicional tensión entre documento y poética es parte integrante e irreductible del trabajo mismo. Las características de este intento suponen una tensión interna. En cierto modo podría decirse que esta tensión es un *asedio* al realismo desde un ámbito poético que se viste de esteticismo para hacerse irreconocible. El esteticismo es la melancolía⁴¹ que la imagen del desierto puede suscitar, una cita a la tradición fotográfica tanto norteamericana como KM X (*imaginario*)

Trivializar el documento imaginariamente científico, poético o incluso turístico, para llevarnos desde él hacia fuera de él, hacia algún nosotros impreciso. En este modo de entender el nosotros se privilegia una mirada que es como la marca de nuestra memoria, que incluso mantiene su fuerza ante la presencia misma de lo real.

No obstante ambas cosas se dan juntas en la vida cotidiana: separarlas sólo es posible en un discurso analítico. Y al juntarlas no podemos dejar de preguntar: ¿podría tratarse de un viaje imaginario, interior, en donde el modo de entender el *nosotros* es como la marca *restituida* de los puntos ciegos que nuestra memoria quiere silenciar? Siempre queda la duda.

Durante los primeros días que dieron marco al inicio de las exposiciones de la Bienal de Lima, tuvieron lugar –durante tres días– una serie de conversatorios a cargo de los críticos de arte latinoamericanos y/o curadores invitados. El lugar: el patio del *Museo de Arte de Lima*. Mal organizados, los mismos serían un excelente material para el olvido, si no fuera por ciertos acontecimientos que ocurrieron el último día⁴⁷.

Elena Tejada, artista plástica, había estado repartiendo volantes desde antes que empezaran las charlas. En estos se hablaba de cómo el hambre entre los grupos más miserables del planeta aumenta el coeficiente de natalidad, multiplicándolo como en un juego de espejos. Casi como en un círculo infernal: *más seres humanos, más hambre*⁴⁸. Al final de este largo y desconcertante texto podía leerse: “Señorita de buena presencia buscando empleo”. No obstante en un primer momento todos guardamos aquel volante como *un papel más*, entre los muchos que suelen acumularse en estos casos.

Cuando acababa de terminar su largo discurso la cubana Lilian Llanés y ya la crítica mexicana Raquel Tibol se disponía a interpellarla, pudimos ver cómo el desconcierto se apoderaba del patio del Museo: una mujer con un vestido hecho de papel periódico –tomada de la sección de avisos en *ofrecidos*– trataba de ganar el escenario. El vestido dejaba ver adrede los genitales, mientras que en uno de los brazos podía distinguirse un utensilio parecido a los que se emplean en las misas, para pedir la colaboración de los feligreses. Ella caminaba lentamente hacia la mesa de los expositores y cuando ya se disponía a subir los escalones, un vigilante intentó detenerla, pero ya alguien del público había corrido para evitarlo. Elena había recorrido el pasadizo que había entre los dos grandes grupos de asientos portando, como hemos dicho, esa especie de bolsa/banderola en cuyo centro el símbolo \$ podía leerse a simple vista. Como llevaba una máscara –también de papel periódico– simulaba a un ser exótico, que nadie sabía con precisión de dónde había salido ni tampoco qué se proponía.

De modo que muy pronto se ganó la atención de todos, aunque, en ese mismo momento la cubana Lilian Llanés seguía intercambiando ideas con la crítica mexicana Raquel Tibol. Por una grabación nos hemos

enterado de lo que hablaban: era sobre la muestra realizada en Nueva York sobre arte latinoamericano por Waldo Rasmussen, Llanés se quejaba de que los norteamericanos no hubieran invitado oficialmente a ninguno de los críticos cubanos, según ella, esforzados *conocedores* de lo que ocurre en las artes plásticas de nuestros países.

Pero ya Tejada había llegado hasta la mesa de los expositores y había comenzado a entregarles sus volantes. La escena estaba cargada con los visos de lo irreal. Nuestra artista se colocó delante de una pantalla blanca especialmente preparada para las diapositivas: esta última le sirvió de marco final, para terminar gritando: ¡Ellos quieren dólares!, mientras de su bolsa caían unos cuantos de estos billetes, burdamente falsificados, otra vez de papel periódico.

Realmente me extrañó la actitud defensiva o la furia que mucha gente del público sintió. Incluso noté estas mismas reacciones en algunos talentosos artistas jóvenes, amigos míos. El arte acción suele crear este tipo de efectos: las reacciones diversas e inesperadas pueden mostrar la ubicación, o la perspectiva del espectador. Nos referimos a su ubicación ideológica: ¿está a favor o en contra? Ya en otras partes del mundo las primeras performances desataron reacciones violentas, por parte de aquel público que se niega a reflexionar sobre ciertas cosas, por estar demasiado involucrado con las mismas⁴⁴.

En ese sentido es importante *no olvidar este resultado* de la acción de Elena Tejada. Nos mostró, *sensiblemente*, con quiénes podemos contar MEMORIA SIN TERRITORIO... / AUGUSTO DEL VALLE peruana. Desde luego, este asedio al realismo tiene como horizonte el viejo problema del *referente*. Un asunto de veras importante desde nuestra perspectiva teórica.

Pero regresemos, por última vez, a nuestra perspectiva de análisis que al principio nos permitió establecer la distinción entre la representación fotográfica y su correspondiente mirada estética y la acción de fotografiar cuyas características existenciales se aproximan a la misma arbitrariedad con la que se coloca un nombre:

KM X

Apasionarse por lo minúsculo, por aquello que parece desaparecer y alejarse de nuestra vista. Esta lejanía porta elementos que tal vez traducen visualmente otra lejanía —poética o temporal— ante la presencia misma de lo real.

entre artistas, estudiantes y entendidos. Decíamos, con quiénes podemos contar aquellos que todavía creemos que el arte y la cultura tienen algo que ver. Aunque Elena no fue agredida, poco faltó para que ello ocurriera efectivamente.

Por último creemos que esta evidencia, –el hecho de que la *inercia sensitiva* a mantener un estado de cosas haya mostrado su rostro *real*– podría ser empleada o usada como un dato importante para futuras presentaciones sorpresivas del arte acción. Esto significa que en nuestro contexto este género artístico podría producir más de algún escándalo, cosa imposible en otros contextos. Un amigo mío dijo alguna vez, tal vez cínicamente, que en ese sentido nuestro medio artístico local es aún *virgen*. Una cosa es necesario aclarar: como cualquier género artístico el arte acción puede dar lugar a trabajos bien o mal logrados. El riesgo está siempre, como en cualquier otro género, en dejarse impresionar por lo espectacular y la vivencia pasajera: últimamente las pseudo-performances se han impuesto como una cosa natural entre nosotros, haciendo desaparecer las intenciones y contenidos reflexivos, que son fuente indispensable para toda buena performance. Si bien este no es el caso de la acción de Elena, una golondrina no hace verano.

*

En el Perú la dialéctica entre la institucionalidad artística y la marginalidad no existe. De allí que en nuestro país ni las vanguardias ni la contracultura hayan terminado de existir del todo. Es importante insistir que en el grupo que hemos llamado "generación del noventa" lo que más se encuentra, en el mejor de los casos, es una oscilación, una actitud estratégica, una ambigüedad que los lleva a participar de la institucionalidad artística local aún conociendo de cerca los prejuicios de la misma, sin haber logrado nunca consolidar una escena alternativa. Jugados ya los años noventa no nos queda sino mostrar cómo la carencia del empleo de referentes locales por parte de la gran mayoría de jóvenes artistas limeños está comenzando a ser erosionada por la aparición de los novísimos que tomarán la posta –creemos– comenzando la próxima década. La perspectiva de estos últimos quizás logre conectar eso que desde el multiculturalismo más complaciente se ve como el brillo de lo exótico con aquello que en nuestras élites culturales ha sido

experimentado tradicionalmente como cosmopolitismo marginal, la experiencia inestable del exilio.

IV

Del brillo de lo exótico a la inestabilidad del exilio

Quisiéramos retomar algunos cabos sueltos y algunas cuestiones que hemos ido dejando como huellas a lo largo de este ensayo. Pero para hacerlo necesitamos de un planteamiento que nos de un acceso directo a las mismas. Creo que ello es en parte posible si nos ubicamos en una perspectiva de análisis que nos permita situarnos de modo equidistante de al menos dos frentes: lo local y lo internacional.

Uno de los resultados más interesantes de la Bienal de Lima es la confrontación necesaria que ha tenido lugar entre ambos frentes, y que apunta a romper nuestro aislamiento cultural en términos internacionales⁴⁵. Ello ha comenzado a definir pertenencias que oscilan entre el brillo de lo exótico y la inestabilidad del exilio. Lo curioso de todo esto es que ambas perspectivas –exilio y exotismo– son intercambiables, de acuerdo con el punto de vista que se asuma. Ambas fórmulas existen tanto local como internacionalmente, sólo que de manera invertida. Si por ejemplo asumimos la perspectiva de la aldea global y del mercado internacional, se exigirán al artista local una temática y formas plásticas que mantengan una relación muy fuerte con supuestas identidades en conflicto, en tanto latinoamericano⁴⁶. Ellos parecen demandar un arte en tanto valor de cambio de lo exótico. Es posible, entonces, construir –a partir de estas indagaciones– la imagen del exiliado latinoamericano en tanto cosmopolita marginal⁴⁷. La condición del exilio interior podría, entonces, haber afectado a más de algún sujeto ilustrado de las élites culturales latinoamericanas.

En cambio, si asumimos por un momento la perspectiva de nuestro medio artístico, este último le exigirá al artista una adecuación forzada a los cánones internacionales, con una variante muy propia de lo que se asume como contemporáneo. Algo muy local que hemos ido identificando como “los prejuicios que pueblan la mente de nuestros artistas” cuya naturaleza converge con un “consumo visual poco exigente”. En las élites

por ejemplo, mientras una gran mayoría busca sólo un consumo visual que asocia el arte, o bien al objeto de lujo o bien a la diversión⁴⁸, una minoría cada vez más rara y escasa muestra algún *afán ilustrado* en cuyo centro un conocimiento sobre *asuntos de arte* sea la norma. Por otro lado, en el mejor de los casos, sólo pocos de los más jóvenes y entusiastas que han sido educados en estas mismas élites –o incluso en nuestras golpeadas clases medias–, pueden sentir estas contradicciones. Mas aún si se trata de personas formadas *para ser* artistas.

Por todas estas razones, y yendo hacia afuera de las cuestiones artísticas –sean estas internacionales o locales– preferimos hablar para el caso del Perú de un *imaginario social*⁴⁹ principalmente “amoderno”, cuyas tensiones irresueltas tendrían que interpretarse desde varios núcleos posibles, tomando como punto de partida nuestra pluriculturalidad y pobreza económica. Desde luego, para el caso de las artes plásticas –como parte integrante de este imaginario colectivo– las relaciones entre lo *internacional* y *local* producen toda una serie de malentendidos que los más críticos prefieren llamar *imitación* y que los más benignos prefieren pensarlo como un *estar al día*, por parte de los más informados. Ni una cosa ni la otra. En verdad el asunto depende de la proximidad o distancia que los sujetos –en este caso los artistas– posean con respecto a los contextos, sean estos internacionales o locales. De allí que alguien formado en las élites, por ejemplo, con una fuerte proximidad a todo lo norteamericano sentirá como cercano y propio no sólo ya sus imágenes, sino sus modos de ver, comprender y actuar. Bien podría resultar de todo esto un cariño muy especial por el Pop, por ejemplo. Inversamente alguien formado en nuestras ya casi inexistentes clases medias o en los estratos populares sentirá como cercano y próximo no sólo lo popular sino una serie de procesos cambiantes de hibridación. A pesar de los cambios ambos polos configuran los extremos de todo un espectro muy resistente a los mismos, al que preferimos llamar “amoderno”.

En esto y en otras cosas puede dejarse al descubierto una institucionalidad deficiente, la carencia no sólo de una cultura del museo sino también de una tradición que la respalde. De allí que la *comunicación* entre la institucionalidad artística, el público y quienes producen arte sea sorprendentemente arbitraria o deficiente: hay una suerte de desencuentro entre estas tres instancias. Ello ya se hizo claro en el contexto de los *Festivales de Lima*, evento artístico que tuvo lugar a principios de 1997: la asistencia masiva de público se debe más a la curiosidad del ciudadano promedio que

H. u. e. s. o. H. ú. m. e. r. o. 3. 4.

circula por el centro de la ciudad. Curiosidad que, desde luego, sólo se alimenta de lo masivo o popular y de sus ideas con respecto al arte (Villacorta y del Valle 1997: 62-65). En este sentido, un estudio del impacto de estos eventos artísticos en el habitante promedio de Lima, o del transeúnte también promedio del centro de la ciudad, podría dar luces sobre la naturaleza de la compleja relación entre cultura y masividad.

En la actualidad, nuestros artistas más jóvenes han puesto en evidencia una involuntaria incapacidad de cálculo con respecto al destino o a los efectos que sus propios trabajos pueden desencadenar en los cambiantes contextos de exhibición. Esta involuntaria incapacidad de cálculo para con sus contextos de exhibición tiene que ver con una voluntad introspectiva. Según Villacorta⁵⁰ en general los más jóvenes no sólo dejan ver una fuerte influencia de MTV en sus trabajos sino una infantil debilidad por todo tipo de objetos apachurables: una estética del juguete.⁵¹ En muchos casos ello termina siendo la afirmación de fantasías infantiles. No obstante, en otros casos, esta actitud introspectiva conduce directamente hacia la exacerbación del autorretrato. En fin, visto con buenos ojos todo ello se convertiría en un culto al territorio de lo privado e íntimo. Sea como fuere, una cosa sí es cierta: la autolimitación hacia el territorio de lo personal, sea la misma lúdica, fantástica o autobiográfica, no tiene por qué significar (ni tampoco ser una coartada para) *olvidar* o *no tomar* en cuenta los contextos. Una obra exhibida en una galería cambia de significado cuando se le exhibe en otro lugar, y es preciso que el artista sea capaz de manejar estos cambios: no ser «sorprendido» por *extraños* efectos que no había imaginado. ¿La ingenuidad semiótica se ha apoderado de nuestros artistas más jóvenes? Podríamos preguntarnos todavía de modo más incisivo sino es la ingenuidad política la que termina convirtiéndose, a su vez, en ingenuidad semiótica.

Sobre el terreno de esta duda –aunque en cada caso de modo distinto– es que los trabajos de Cristina Planas, Francisco Guerra García, Emilio Santisteban y Elena Tejada son significativos, más aún si hablamos en términos de lo que podría llamarse *la generación de los noventa*.

¿Se les podrá llamar *exóticos* a quienes en nuestro medio asuman en un futuro próximo –asunto que, incluso, ya está ocurriendo– su propio contexto? Tal vez corresponda llamarles *marginales*, pues difícilmente contarán con un soporte cultural o institucional que los incentive. Por el contrario, se les pedirá que sus trabajos sintonicen con las formas plásticas de

las últimas novedades internacionales⁵², pues desde hace algún buen tiempo se ha hecho difícil entre nuestro público asociar arte y cultura. El asunto recorre todos los estratos sociales si bien es cierto de un modo distinto en cada caso.

En términos locales se ha pasado de una época –los ochenta– en las que un acercamiento a lo popular –no sin dificultad– fue realmente posible, a otra –los noventa– en donde lo introspectivo y el esteticismo son la norma. De algún modo, pues, se ha recorrido el camino que lleva de lo político a lo introspectivo. ¿Cabría ahora la posibilidad de pasar de lo introspectivo a lo político? Difícil, pues hoy por hoy un esteticismo de un carácter muy propio se interpone. Se trata de una forma muy propia de la *autonomía* del arte. Esta última asume la existencia de un supuesto lenguaje plástico –ubicuo y sin contexto– modelado con arreglo a las exigencias de un exótico mercado local, que promueve la ideología del estilo propio, exigiendo a los artistas que luchen por alcanzar una supuesta identidad artística que les aseguraría el éxito. En ello muchos siguen involuntariamente el lado más cuestionable de las experiencias artísticas de Szyszlo y Tokeshi; aún cuando, incluso, podrían aprender y tomar en cuenta el discurso de las mismas: el espíritu y no la letra; pero para ello habría que hacer memoria. Algo realmente difícil en el Perú de hoy.

Notas

- ¹ Organizada por el *Centro de Artes Visuales* (CAV), el tema de la convocatoria fue “Nuevos conceptos de arte en Latinoamérica”, y pretendía poner en el escenario colectivo y al mismo tiempo visual la redefinición de las *identidades* en la era de la *aldea global*. Fue realizada entre la última semana de octubre y el domingo 28 de diciembre de 1997 en más de diez casonas del centro de Lima, las mismas que albergaron los trabajos de más de 150 entre artistas nacionales e internacionales. La Biental no sólo fue un acontecimiento artístico, sino también un acontecimiento cultural y un fenómeno masivo, a juzgar por la generosa asistencia de un público de diversas edades y sectores sociales
- ² Aquí es necesario hacer una aclaración de carácter conceptual: consideramos que todo lo que ocurre *directamente* en el ámbito institucional-social o político es extra-artístico. No obstante, resulta de suma importancia visualizar cómo los vasos comunicantes entre nuestro medio artístico y su contexto social o político pueden ser experimentados desde *dentro*: como motivaciones, presiones o miedos, entre otras cosas. Desde *fuera*

lo que nos interesa es la *recepción*. Apuntamos a un enfoque que permita registrarla: se trata de buscar y encontrar un núcleo común que haga posible la *comunicación* y *retroalimentación*, por ejemplo entre el discurso que se desprende de acontecimientos que asumen características de eventos públicos –como es el caso de esta Bienal– y un conglomerado heterogéneo de grupos y sectores sociales, con gustos y valores encontrados.

³ Hubo distintos tipos de participantes peruanos en la Bienal, aunque uno, a primera vista, hubiera podido contar más de 120. Quienes organizaron la Bienal, el CAV, no quisieron o no pudieron delinear de modo claro el perfil de la misma, como bien lo señaló en su momento la crítica mexicana Raquel Tibol, todo lo cual producía una gran confusión en el público –especializado o no– en el momento de determinar el estatus de los participantes. En la Casa Rímac, por ejemplo –insignia del evento– vimos a muchos artistas peruanos que actualmente radican en el extranjero.

⁴ Egresó de la Facultad de Arte de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) en 1994.

⁵ Conocida composición del griego Mikis Theodorakis y banda sonora de la película del mismo nombre del cineasta –griego también– Michael Cacoyanis (1965).

⁶ El referente visual empleado por la artista son las fotografías periodísticas que se hicieron el día de la presentación pública de Guzmán en una jaula, quince días después de su captura. El despliegue *mediático* a nivel mundial de esta imagen por TV y todo tipo de prensa, la ha convertido en un icono contemporáneo. Pero exactamente, ¿icono de qué? No lo sabemos: es una imagen con múltiples lecturas.

⁷ Comunicación personal, Febrero de 1998.

⁸ Nuestra curiosidad puede sonar extraña en una época en que el ámbito internacional del arte se caracteriza por los llamados “mega-eventos”. La proliferación de los mismos en los años ochenta ha dado pie a la discusión sobre la existencia de una cultura mundial y su correspondiente lenguaje plástico. De hecho este es el punto de vista necesariamente compartido por las publicaciones internacionales. Ya desde los años setenta –con el conceptualismo– el manejo de los contextos de recepción habría pasado a formar parte de los planteamientos de los artistas. En una dirección contraria, apuntaría quizás de modo involuntario la afirmación de Gerardo Mosquera –pues lo dice hablando acerca de otros asuntos–, cuando sostiene que: “La mayor parte de la humanidad permanece en zonas de silencio, fuera de todo circuito, aun del INTERNET. Si pensamos en las grandes masas de población en África, Asia y América Latina que quedan permanentemente *unplugged*, hablar de ‘universalidad’ o de circulación internacional es casi retórico” (Mosquera 1996: 13). Muchas de las propuestas del arte joven local pueden comprenderse si se toma en cuenta el aislamiento del medio artístico peruano con respecto al internacional.

⁹ En el Perú el fenómeno terrorista marcó lo que podría llamarse una «época de transición» (1980-1992) hacia el neoliberalismo en tanto modelo político y económico, cuyo proceso de franca consolidación se vive actualmente. En los años ochenta –no obstante que el régimen democrático se había abierto paso en 1980 tras 12 años de dictadura– la violencia se polarizó hasta hacer entrar en colapso a la institucionalidad toda. Al terror como estrategia política de los grupos alzados en armas se opuso el terror de Estado o de los grupos paramilitares. Usando el viejo lenguaje político: extremistas de izquierdas o de derechas. Es a este proceso inflacionario del terror al que llamamos *fenómeno terrorista*; redundando en el uso de esta metáfora podríamos decir que si a la inflación económica corresponde la pobreza material, a la inflación del terror corresponde la parálisis cultural. Hasta aquí la metáfora. Resulta indispensable aclarar que la *naturaleza del terror* –si cabe aquí la expresión– es social, política y cultural. Volveremos sobre esto.

¹⁰ El efecto que esta imagen causó en el público asistente a la Bienal, que pudo al fin verla luego de dos semanas de prohibiciones, osciló entre la fascinación, la sorpresa y la desaprobación.

- ¹¹ Fue en la Expo '94, tradicional muestra de fin de año de Facultad de Arte de la PUCP.
- ¹² Ella ha declarado que originalmente se propuso como tema "la ira" y fue así como dio con esta imagen. Su discurso se centra en la naturaleza del pan que cotidianamente se comparte en cualquier mesa familiar (comunicación personal, enero de 1998). Una analogía casi directa: la ira, el enojo, lo compartimos todos. Se trata de una versión casi infantil y lúdica de la cólera en tanto sentimiento del otro.
- ¹³ Egresó de la Facultad de Arte de la PUCP en 1992. La trayectoria de Guerra García es precoz: obtiene una serie de premios en concursos locales incluso antes de egresar, y recibió el 1er premio de su promoción.
- ¹⁴ Nuestro artista ha declarado (comunicación personal, febrero de 1998) que usó fotografías y videos como modelos para la elaboración de su ambientación: se trata del escenario en donde el grupo de emmerretistas que tomaron la casa del embajador de Japón en Lima -diciembre de 1996- fueron finalmente sorprendidos -mientras jugaban-, la mayoría de ellos, un partido de fútbol- por fuerzas especiales del ejército, en abril de 1997.
- ¹⁵ Desde este punto de vista ocurre aquí algo que puede ser comparable a lo expuesto para el caso del trabajo de Cristina Planas. Sin embargo esta semejanza -llamémosla estructural- de compartir una estética de la subjetividad no debe ocultarnos las múltiples y obvias diferencias en el tipo de trabajos que ambos plantean. Desde hace varios años Guerra García viene empleando referentes de nuestro imaginario colectivo.
- ¹⁶ Catálogo de la *Primera Bienal Iberoamericana de Lima* (1997, p.152).
- ¹⁷ Cabría mencionar un antiguo trabajo de Guerra García que nos puede poner en la perspectiva humorística de su autor. En una pintura de principios de los años noventa empleó como referente un devaluado billete de 1000 Intis (muy parecido al actual de 10 Soles). El tamaño del billete acentuaba los rasgos serios de Vallejo, mientras que en lugar de la firma del representante del Banco Central de Reserva del Perú, aparecía la de Guerra García, así como el número de su libreta electoral.
- ¹⁸ Carlos Runcie Tanaka, octubre de 1997.
- ¹⁹ Un fragmento de un poema que tiene como personaje a un héroe inglés incomprendido, ver Buntinx 1997: 10.
- ²⁰ Imágenes de esta naturaleza son valiosas no sólo porque retan e invitan al posible espectador a que regrese sobre sí mismo e intente una recepción artística o lírica o porque inviten a una participación en lo *sagrado*. No es esto lo que más nos interesa, sino su poder evocador de un imaginario colectivo esquivo a sí mismo. Como acertadamente señala Buntinx (1997: 2) también Szyszlo encuentra imágenes de este tipo, en la serie de 1965 *La ejecución de Túpac Amaru*. Szyszlo declararía que en aquél entonces "entro a una forma como de planeta, de círculo, de anillo, que tiene vinculación con ciertos círculos chinos... la tensión estaría en la sensación giratoria del elemento circular", esto es, "de un lado hay la búsqueda de raíces desde el punto de vista formal... de otro hay un compromiso de orden político... o sea que he realizado cantidad de cuadros que no sólo vinculan formalmente al pasado sino vitalmente con un proceso político histórico" (Lauer 1977: 46).
- ²¹ Ya Walter Benjamin respondía esta difícil cuestión con su conocida y ambigua tesis de la *pérdida del aura*: la forma plástica nueva cuyo núcleo podría ser un vehículo para la testificación histórica *no lo es más*, pues lleva en su interior el empleo de mecanismos de reproducción que atentan contra lo irrepetible. No porque estos mecanismos sean en sí mismos perversos sino porque los *nuevos medios* trabajan con imágenes masivas que al final terminan siendo aprovechados por algún poder central o difuso. Lo que ha hecho este poder es *estetizar* la política para hacer desaparecer la historia: mecanismos psicosociales de seducción. No obstante Benjamin todavía tiene algo que decir: invoca a los artistas y a las personas ilustradas y sensibles a que respondan con la *politicización* del arte. (Benjamin 1989: 57) Por otro lado, Hal Foster retoma de algún modo estos

argumentos para criticar duramente el actual estado de *pluralismo* en el medio artístico internacional: una estetización, retorización y dispersión generalizada de las formas plásticas que al final tiene que ver con la política de las instituciones artísticas y su mercado, sea este oficial o alternativo (Foster 1995: 82). Obviamente, en el Perú – por múltiples razones– la pregunta que indaga por las relaciones entre testificación histórica y forma plástica produce otro tipo de respuestas que probablemente estén más cerca de Benjamin que de Foster. No obstante la problemática teórica en ambos críticos culturales es diferente, como diferente es también el enfoque que empleamos a lo largo de este ensayo. Otra es también la problemática de las formas plásticas en el Perú.

²² ¿Qué hacer? ¿repetir el mismo gesto artístico? Tenemos en mente dos antecedentes: Fernando de Szyszlo y Eduardo Tokeshi. Sobre la pintura del primero Octavio Paz decía ya en 1959: “Szyszlo no cambia, madura. Progresá dentro de sí mismo.” No obstante, Szyszlo luego de sus valiosos hallazgos –en 1965 y 1966– poco a poco se iría retorizando, pues “Reconozco que me he separado, me he abierto de ese camino, seguramente porque veo que en este momento (1975) ese camino está siendo recorrido por el país; ya no son los gritos aislados de un pintor que trata de llamar la atención sobre ciertos hechos de la realidad política y social de su país... es absurdo si se quiere, pero me siento un poco relevado... cuando los que tienen que cambiar el país... lo están haciendo, entonces vuelve a haber tiempo para hacer, por ejemplo, poesía amorosa. Pero lo que busco ahora y lo que buscaba entonces es lo mismo, lo que es diferente es la manera de aproximarse...” (Lauer 1977: 46). Por otro lado Tokeshi cuya pintura por un tiempo fluyó de la iconografía de los fardos hacia las banderas –alegoría de una violencia política acaso ancestral– declaraba ya en 1988: “No podría quedarme haciendo las banderas... No me sorprendería ver dentro de algunos años a un Tokeshi pintando flores, si me gustara en ese momento”, y en 1991: “todo cuadro es un refugio, un observatorio de lo que nos rodea”. (Citado por Buntinx 1995: 88).

²³ Paralela a su exhibición en la Bienal, Tokeshi exhibió en la galería Forum una serie de trabajos en soporte de madera cuyo esteticismo se centraba en el buen acabado y en la anécdota: pequeñas historias y grafismo casual. Estos trabajos fueron muy bien recibidos tanto por el mercado artístico como por los jóvenes artistas locales.

²⁴ Ver Buntinx 1995: 93. Nuestro crítico no emplea en su texto el término “fenómeno terrorista”. Lo hemos empleado en el sentido que ya hemos aclarado en una nota previa, aún a riesgo de tergiversar voluntariamente sus palabras. Al discutir una de las pinturas de Eduardo Tokeshi *Bandera VI* dice, textualmente: “El gran miedo de 1992, resumible para estos sectores en el devastador atentado que destruyó una cuadra del mesocrático jirón Tarata, en el centro mismo de Miraflores, un distrito residencial moderno con alta concentración de teatros y galerías. Casi de inmediato todos supieron quiénes allí murieron. *La pregunta, sin embargo, es qué murió en Tarata*. La ilusión de permanecer al protegido margen de una guerra ubicua y sin cuartel. La esperanza de un nuevo orden que justifique tanta mortandad y sacrificio. El círculo abierto por la masacre de Uchuraccay cerraba así sus traumáticas líneas sobre la conciencia bienpensante e ilustrada.” (Las cursivas son mías). Agregariamos, todavía, que lo que murió en Tarata fue la sensación que las personas ilustradas y sensibles pertenecientes a las clases medias *tenían de vivir al margen del terror, viniera éste de donde viniera*.

²⁵ Al menos con este propósito se formó el colectivo de arte *Grupo Electrógeno* en 1992, integrado por los jóvenes artistas Emilio Santisteban, César Namuche, Gilberto Romero, entre otros. En un artículo publicado en la revista *Que Hacer* No. 82 a comienzos de 1993, el poeta Oscar Limache ironizaba sobre la pertinencia de actividades artísticas en un contexto de convulsión política. Los del colectivo *Grupo Electrógeno* –clara alusión irónica a la proliferación del uso de estos grupos en los apogones– habían establecido un rol de actividades en un taller particular en Balconcillo. Eran básicamente apolíticos y su discurso pretendía poner en tela de juicio todo lo supuestamente trascendente, incluido el arte y la política. No llegaron a exponer en ninguna galería

comercial, ni a definir una línea claramente antiartística, aunque –aparentemente– se encaminaban hacia ello. El colectivo se disolvió en 1993.

²⁶ Al respecto, Buntinx escribe: "Aquella destemplada denuncia puede hoy percibirse como un gesto precursor del creciente macartismo en el ambiente cultural que durante la segunda mitad de 1992 culmina en lo que la propia prensa llamó 'casa de brujas': una campaña de difamaciones que tendenciosamente confundía con la subversión el ejercicio teórico y artístico de la reflexión crítica..." (Buntinx 1995: 87).

²⁷ Santisteban fue medalla de oro de pintura en la ENBA en 1990. En su momento Luis Lama lo llamó el *Wunderkind* de Bellas Artes. Rápidamente ganó varios premios en concursos tradicionales locales como el de la CCC y el de la Mitchell. En aquella época Santisteban buscaba la creación colectiva y participó como ya hemos dicho del colectivo de arte *Grupo Electrónico* (1992-93).

²⁸ Durante el proceso de instalación las condiciones del "pie forzado" fueron cambiadas para peor. Al respecto se pudieron apreciar muchas fallas técnicas por parte de los organizadores. En general se puede decir que las casonas tradicionales destinadas para servir como local de las exposiciones no fueron idóneamente acondicionadas para la ocasión.

²⁹ Ocurrió durante la charla que cerró la muestra "Documentos" 1960- 1990, Tres décadas de fotografía en el Perú, en el Museo de Arte de Lima, a finales de diciembre.

³⁰ La crítica de arte Aracy Amaral, argumentaba que siendo la tradición del arte latinoamericano más apegado a la pintura en tanto género artístico, le había sorprendido la cantidad de instalaciones realizadas por artistas locales. Amaral deducía que por la baja calidad de la mayoría de las mismas, el asunto tal vez podía explicarse por un intento local de ponerse en sintonía con la moda internacional. No obstante vio con buenos ojos la instalación de Natalia Iguíñiz, joven pintora egresada en 1995 de la PUCP. Muchos pintores locales se animaron a hacer instalaciones. El resultado fue que la mayoría de ellas fueron elaboradas con un criterio de orden bidimensional: instalaciones para *ser vistas*.

³¹ Santisteban suele tomar temas absolutamente triviales para construir desde ellos muchas de sus propuestas. En algunos casos procede con una arbitrariedad que lo lleva a yuxtaponer críticas a la manipulación –sea esta de un poder abstracto o concreto– con procedimientos en clave matérica o discursiva que imagina idóneos para hacer escarnio de un supuesto espectador serio. Quienes conocemos de cerca su trabajo hemos aprendido a reír junto con él de sus ironías.

³² De acuerdo con esta tendencia que ya se insinúa de modo interesante en su trabajo, tendrá que profundizar en el concepto de *hibridez* dinámico, prestando especial atención a los discursos de García Canelini, o a las teorías posmodernas de la deconstrucción, cuyo pensamiento está ligado especialmente al asunto del espacio y del territorio. En Lima poseemos un contexto urbano muy fuerte que apunta en este sentido, si el mismo es visto en tanto material estético y/o visual.

³³ En la última Bienal de La Habana (1997) dedicada al "individuo y la memoria", Luis Camnitzer –artista y crítico de arte al mismo tiempo– tomó el tema del *exilio* para desplegar un brillante ensayo sobre la condición posmoderna. ¿Cómo así, preguntarán ustedes? Pues bien, el *espacio* y *tiempo virtual* al que accedemos en internet, en la diversión o el trabajo diario frente a una pantalla digital –por citar tres ejemplos al paso–, nos hace poner "entre paréntesis" el *espacio* y *tiempo real*. Según Camnitzer la única experiencia parecida a esta fascinante actividad en el pasado moderno, pre-moderno o a-moderno (como ustedes quieran) es, ya lo adivinarán, la del *exilio*.

³⁴ La crítica brasileña Aracy Amaral y la mexicana Raquel Tibol destacaron el trabajo de Luz María Bedoya, por la limpieza del montaje, mientras Kurt Hollander (*Art in America*, Enero 1988) destacó la originalidad de la propuesta.

³⁵ Es un hermetismo al cual se llega luego de una "segunda vuelta", por así decirlo. No

obstante, para quienes están acostumbrados a viajar por la carretera Panamericana este paisaje natural puede parecerles lo suficientemente conocido como para no intentar "otra" lectura que la que se da en el nivel de la representación fotográfica. Desde este punto de vista una de las claves está en el "desorden" del kilometraje, lo cual indirectamente nos hace salir de las dos dimensiones de la representación fotográfica para hacernos otras preguntas. Debo estas observaciones a Jorge Villacorta.

- ³⁶ El texto completo está en su *Catálogo* de presentación, *Punto ciego*, Lima, octubre de 1997. En los EE.UU. la vinculación entre el budismo zen y la tradición poética de la costa oeste, por un lado, y la tradición fotográfica modernista es por todos conocida, y es el tópico que Montalbetti pone en movimiento para construir su discurso.
- ³⁷ Obviamente nos referimos al engaño o al secreto empleado como un recurso artístico. Desde luego el antecedente plástico es aquí Duchamp, y el literario Borges. Del primero habría que recordar sobre todo su «readymade asistido» *un ruido secreto* (1916), que pretende entregarnos un texto ilegible: una máquina en cuyo interior hay un objeto que a veces suena y que ni el artista podría precisar qué es. Del segundo sus citas a libros de los que uno nunca termina de saber si han sido inventados o existen realmente.
- ³⁸ Véase la revista *Plural*, No. 8, México, mayo de 1976. La respuesta de Cage anticipa de algún modo la perspectiva contemporánea según la cual puede hablarse de una crisis de las identidades nacionales, e incluso de una crisis en la creencia del empleo conceptual del estado-nación como noción válida —entre intelectuales o artistas— para establecer diferencias entre unidades culturales diversas.
- ³⁹ Hemos formulado la frase de este modo para que la estructura paradójica de las estrategias conceptuales de distanciamiento salten a la vista. Hal Foster, incluso, habla de una paradójica retórica conceptual, ligada a la primacía de los EE.UU., después de la segunda guerra mundial: "... somos sensibles al chauvinismo. Sin embargo, aunque sustentado en representaciones culturales, este predominio se basa en una modalidad de producción e información... de carácter multinacional. A esta hegemonía es a lo que hay que resistirse; y, aunque el control hegemónico tenga que ver fundamentalmente con la baja cultura, es sancionado por la alta cultura, por el arte: de ahí la importancia de la resistencia en este ámbito" (Foster; 1995: 93). Este ámbito contradictorio ligado a estrategias artísticas de posicionamiento pone en evidencia la compleja problemática, no sólo internacional con respecto a estos asuntos, sino también local. En el Perú, por ejemplo, el «asumir el arte desde sí mismo» es también preguntarse ¿cuál es éste sí mismo? Desde otra perspectiva, para el caso de un discurso modernista o tardo-modernista sobre el que-hacer fotográfico en el Perú es conveniente recordar aquí que cuando en los años setenta el importante fotógrafo peruano Billy Hare, junto con un grupo de amigos intentaron asumir «la fotografía desde sí misma» se encontraron de pronto sin un *soporte cultural* que les ayudara en sus indagaciones. Hare declara: "... aquí no poseíamos mayores referentes en fotografía, por lo que la presencia de Minor (White) fue decisiva y su orientación en mi trabajo de alguna manera todavía persiste. Aaron (Siskind) llegó un poco más tarde y era un profesor muy estimado... A través de él conocí a gente importantísima, en el sentido en que me permitía tener contacto con realizadores de fotografía de primer nivel y eso fue estimulante." (Diario *El Comercio*, p. C10, diciembre de 1997).
- ⁴⁰ Preferimos hablar de "nuestro contexto" y de la proximidad y lejanía que una manifestación artística mantiene con respecto al mismo, antes que hablar de lo nacional. En este sentido, algunas imágenes fotográficas de Javier Silva Meinel o de Billy Hare, por citar sólo dos casos, podrían darnos una pauta acerca de lo que estamos hablando.
- ⁴¹ "No es, pues, una melancolía compacta y opaca, sino un velo de minúsculas partículas de humores y sensaciones, un pulvisculo de átomos, como todo lo que constituye la sustancia última de la multiplicidad de las cosas." (Calvino 1995: 32)
- ⁴² Con la excepción de los discursos de Raquel Tibot (México), Aracy Amaral (Brasil) y

Liliana Llanés (Cuba) de los que hemos tomado algunos pasajes a lo largo de nuestro ensayo.

⁴³ Elena Tejada egresó de la Facultad de arte de la PUCP en 1992. Paralelamente a la Bienal presentó una gran cantidad de dibujos en la galería de la Casa Mariátegui. La acción artística de Tejada, podría ser interpretada como un rechazo tan directo como ingenuo de la pobreza. Desde luego, el mérito de Elena no está en los temas o en los significados que guían su propuesta, sino en una *acción* específica, que los hace desaparecer del territorio de las imágenes más trilladas, las palabras y los discursos ingenuos, para transformarlos y convertirlos en un potente *acontecimiento*.

⁴⁴ Una y otra vez, a lo largo de nuestro ensayo, hemos ido dejando una serie de señales y de huellas que al juntarlas quizás nos den una idea no sólo de los prejuicios de *nuestro medio artístico local* ante el fenómeno del arte contemporáneo, sino también de por qué el arte, entre nosotros, resulta estar ligado más al buen oficio manual que a la reflexión, y mayormente desligado de los contextos y referentes locales. Queremos insistir testarudamente en lo que acabamos de decir: ya desde los años cincuenta –e incluso antes– el arte contemporáneo se corresponde con un cada vez más complejo espectro visual en donde la reflexión sobre sí mismo –sus técnicas, procedimientos, contextos y conceptos– ocupa un lugar importante y privilegiado. No obstante, si de lo que se trata es de juzgar la producción local, no podemos ni debemos emplear un método comparativo que no tome en cuenta el *contexto* desde el cual surge la obra. En ese sentido, comparar *sin más* lo denso y espectacular que puede haber sido una performance del austriaco Rudolf Schwarzkogler (quien se automutiló en 1969) con acciones artísticas locales, por ejemplo, desembocaría en un criterio erróneo si ello nos bloquea la comprensión y la sensibilidad ante nuestra actualidad.

⁴⁵ En *Ari in America* (Enero, 1998) Kurt Hollander dice: “Después de décadas de dictadura y sólo unos años de democracia, Perú se está abriendo lentamente a la cultura internacional. Bastante de Lima... está actualmente bajo la renovación.” Y termina afirmando, luego de una fuerte crítica al nivel artístico del evento, que “a pesar de sus limitaciones, la primera Bienal de Lima es probable que provoque cambios formales y temáticos en el trabajo local y estimule la participación de artistas en eventos internacionales.”

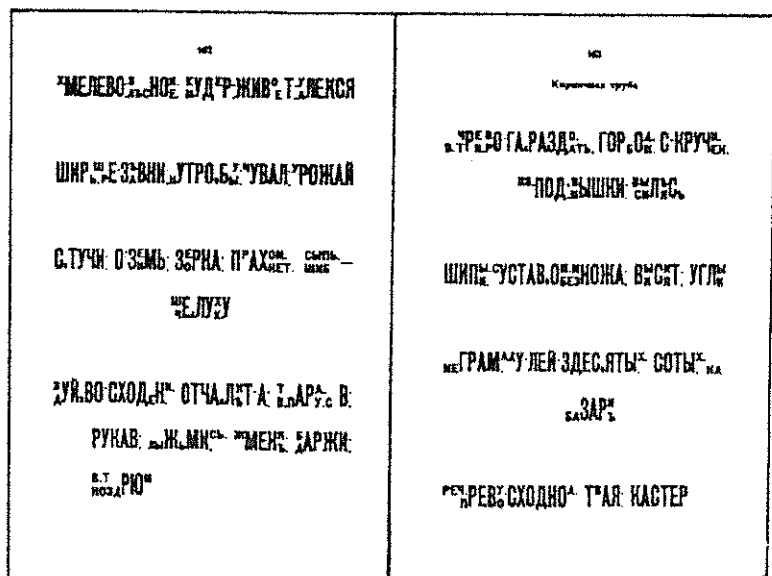
⁴⁶ “...la última década un número no precedente de exhibiciones de arte realizadas en Estados Unidos y Europa reclaman la participación del arte de América Latina. No obstante, los debates corrientes sobre el multiculturalismo no han servido para abrir las puertas de la escena artística internacional a una producción artística que había sido largamente marginada. Cuando el arte de América Latina es incorporado a la práctica del multiculturalismo deviene en la representación, casi inevitablemente, de *otra cultura*” (Majluf, Charla sobre *La crítica de arte*, 3 de diciembre de 1997). Desde luego, la otra cara de la globalización es el multiculturalismo: es en este contexto que se discute sobre la probable existencia de un arte propio de América Latina. Mientras los latinoamericanos son acusados de esencialistas, por ejemplo a Liliana Llanés, a los otros se les enrostra su expectante ubicación en los centros de poder institucional de la cultura, por ejemplo a Jean Hoet (Documenta IX) o a Germano Celant (Venecia 97).

⁴⁷ Debo este concepto a Natalia Majluf. Ella restringe el uso del mismo al caso específico de Francisco Laso, pintor peruano de fama internacional en la segunda mitad del siglo XIX. Se trata de un concepto sugerente cuyo uso podría ser ampliado no sólo a ciertos *sujetos ilustrados* pertenecientes a las élites limeñas o peruanas. En *Los hijos del Limo* (1972) y en diversos escritos, Octavio Paz ha sostenido que en general, en América Latina no tuvimos *ilustración*, y que por ello la *historia moderna* de nuestros países ha sido excéntrica e incluso una “mascarada”. Asumiendo este punto de vista, el cosmopolita marginal de nuestros países lo sería por partida doble: una con respecto al contexto internacional en donde intenta ubicarse –por una cuestión de formación y/o estatus– y otra con respecto al contexto local, por las mismas razones. Vista de cerca esta *estructura de la marginalidad en nuestras élites* registra importantes variaciones que habría que investigar y documentar.

- ⁴⁸ La diversión en sí misma no es un problema. Incluso es posible asumirla como un programa para formular una consistente crítica de la *cultura del museo*, como muchas veces ha ocurrido en la tradición moderna euronorteamericana, pienso por ejemplo en Jean Dubuffet. No obstante al no existir en el Perú este tipo de cultura, muchas de estas ideas se quedan sin su soporte cultural y simbólico.
- ⁴⁹ Empleamos el concepto de *imaginario social*, en un intento por trazar las probables relaciones entre lo local e internacional, lo próximo y lejano, sin por cilo tener disolver la tensión entre *centro/periferia*. Este uso tiene la ventaja conceptual de permitir trazar estas complejas relaciones sin caer en esquematismos o esencialismos. Pero, ¿qué es propiamente el *imaginario social*? Este no es el mejor momento para desarrollar toda una teoría al respecto, pero cabría contestar: *es un tejido simbólico construido socialmente, que no es ni homogéneo ni eterno y que se hace vigente según los contextos, los grupos y los individuos*. Ahora bien, lo que nos interesa de todo esto es el rol de las representaciones visuales en el imaginario social. Nuestra tesis es que en la actualidad en el Perú las imágenes o representaciones visuales —ojo que aquí no estamos hablando de la plástica— juegan un papel decisivo en la conformación del mismo. De allí que urge una investigación sobre las imágenes que pueblan nuestro imaginario y le dan forma. ¿Quién puede negar el *poder* de las imágenes para influenciar sobre las acciones de las personas? Es indudable que uno de los núcleos de la respuesta pasa por la compleja fusión entre acción individual y creencia; entre todo esto y la *imagen* que el sujeto se hace de sí mismo.
- ⁵⁰ Intervención oral en la charla que cerró la muestra "Documentos" 1960- 1990. Tres décadas de fotografía en el Perú, en el Museo de Arte de Lima, a finales de diciembre.
- ⁵¹ En el "Salón de Apertura" de la Bienal —distribuido en dos espacios diferentes— confirman esta tendencia las seductoras piezas en madera de Haroldo Higa (un policía, una pareja a la usanza antigua, animales, etcétera), George Clarke (un personaje sub-humano alargado. listo para exterminar cucarachas o mutantes), Jessica Schneider (muñecas). Fernando Olivos, incluso, se animó a llevar a la calle su estética, en el pasaje de Rivera frente al correo: una intervención urbana con cohetes blandos que apuntaban al cielo.
- ⁵² De allí que el par exótico/marginal podría, incluso, plantarse como intercambiable en el ámbito local. Paradójicamente quienes orientan sus gustos hacia las demandas y contextos internacionales tienen —entre nosotros— cierta ventaja sobre quienes no lo hacen. Pero esa ventaja se pierde si asumen una investigación visual seria y no lo que hemos llamado prejuicios de las clases medias o de las élites con respecto al fenómeno del arte. De allí que, en cierto sentido, la marginalidad tanto externa (de quienes intentan considerar los contextos locales) e interna (de quienes prefieren privilegiar otros contextos) parece ser el inestable signo de quienes en este momento mantienen una relación crítica en contra de los prejuicios de nuestro medio artístico local. Por otro lado, como ya hemos dicho, esta situación es muy diferente a aquella de la cual habla Hal Foster, cuando se refiere al fenómeno de absorción, en el marco de las sociedades post-industriales: "Hoy en día son frecuentes las obras de arte efímero, como los grupos y movimientos ad hoc. Todos buscan una marginalidad imposible de preservar... Una institución en principio marginal, por ejemplo, propone una exposición de un grupo marginal; el museo decide organizarla para (volver a) ganar cierta aura de marginalidad, y el grupo accede... perdiendo así su caracter marginal." (Foster 1995: 90)

Referencias

- Benjamin, Walter, 1989, *Discursos interrumpidos*. Madrid: Ed Taurus.
- Buntinx, Gustavo, 1995, "Los signos mesiánicos". En *Márgenes* Nos. 13/14, SUR Casa de estudios del socialismo, Lima, noviembre, pp 71-107.
- _____ 1997, "La tentación autista: notas a una instalación imaginaria". Texto preparado con ocasión de la exhibición individual de Carlos Runcie en el marco de la *I Bienal Iberoamericana de Lima*.
- Calvino, Italo, 1985, *Six Memos for the Next Millennium*. Conferencias en la universidad de Harvard.
- Fierro, Rosa Amalia, 1997, Presentación de Natalia Majluf en el seminario "La crítica de arte" en el Museo de Arte de Lima. *El Comercio*, 3/12/97.
- Foster, Hal, 1995, "Contra el pluralismo". En *El Paseante*, Nos. 23 - 25, España, pp. 80-94
- Mosquera, Gerardo, "¿Lenguaje internacional?" En *Lápiz*. No. 121, Abril 1996, pp.13-14.
- Lauer, Mirko, 1975, *Szyszlo, Indagación y Collage*. Ed. Mosca Azul. Lima.
- Villacorta, Jorge y del Valle, Augusto, 1997, "Instituciones en las fronteras". En *Cuestión de Estado*, No. 21. Lima, octubre, pp. 62-65.
- Roman, Élida, 1997, "Reflexiones en torno a la Bienal Iberoamericana de Arte de Lima". En *El Comercio*, Lima, 18 de enero, sección C.



SIETE PAISAJES SOMATIZADOS/

Mario Montalbetti

1 Quives

Los vientos que no decepcionan, los que soplan solos, y llegan tarde;
los que aparecen temprano, morados de frío, y los del retorno,
envueltos en grasa y enardecidos.

Pensamos que podían ser distintos: transparentes, con olor a tierra
húmeda o a residuo maloliente de agua en un florero.

No eran transparentes. Cristo es transparente. No eran ninguna forma
de la transparencia.

Y no olían a nada que hubiéramos olido antes. Eso ocurre
con frecuencia cuando se embalsama un cadáver
que aún anda fresco, dicen.

Nos hicimos lentos a un lado y evitamos el vómito de un perro y sus
habas.

Así viajan los tesoros de la lengua, ocultos en pocas palabras
y atrapados en sermones animales.

Dentro del templo, un niño de rasgos angelicales cagaba en mármol
sobre la pila bautismal.

El niño era ajeno al viento, indiferente al cólera, indiferente al sismo;
indispuesto.

2 Lerra Dura

Y si alguien se asoma y dice *He venido por ti, improvisa...*

Eso también se ha vuelto común: quedarse dormido frente al televisor,
despertarse gritando alguna leve obscenidad y escuchar la voz
del lánguido detective que dice *Fíjate más allá de las pistas...*

(Pero más allá de las pistas sólo hay una playa y un muro y un ruido.)

Las frases se detienen solas, esperan una ocasión mejor y regresan
disfrazadas de animales enfermos durante noches calurosas.

A veces caminamos algo que no es un camino y que no se mueve.
Otras veces remamos sobre mares mal iluminados y a la
deriva tomamos
decisiones imprudentes.

Hablar. Hablar hasta entrar en posesión de uno mismo.
Y luego el tedio.

El tedio de explicar—todo, nuevamente, otra vez; y entonces si has venido
por mi, tal como yo, no habrás encontrado nada.

En un famoso poema de Moro un perro es un animal, pero también
una señal de que estamos solos entre huesos enterrados al azar.

3 Santander

O no exactamente amor pero sí algo tierno e inestable que terminé
por destrozar a golpes contra las paredes de esta casa
antes de abandonarla.

Oh, no me cuentes lo que hacen los poetas: van detrás del amor a ilegibles
borbotones, mientras siguen respirando con ayuda externa,
mínimamente conscientes de las máquinas y los tubos
a los que andan conectados—ah, y todo el dinero ese que dicen
desconocer,
símiles.

Cuanto lo siento—dijo la amada—pero he estudiado el deseo con gran diligencia.

Siguen los versos plagados de versificaciones, siguen las coimas.

O no exactamente poema pero sí algo de veras ingenuo
rebalsó de esos días, vidas privadas
de vida, artificios tan elegantes como inservibles.

Medianoche.

Solamente mi pierna se ha dormido.

Todo el resto sigue siendo triste, lejano, insoluble a la oscuridad.

4 Quizá Nazca, en todo caso un sur

Con gusto puedo sobrevivir a esta paraca de dioses violentos que se
avientan contra mí sin piedad—mas todo está en calma, por
ahora: sin toses, sin virus, sin cáncer, por ahora, de verdad.
Es a mí mismo a quien debo sobrevivir, no a este puñado de imágenes:
a mis manos, a mi vista, a las fiebres y a los pánicos marranos.
Me he hecho añicos con los años al huir.
Puedo tolerar, quizás, la pérdida del cuerpo (del propio y del impropio)
pero la posibilidad de olvidar el último sabor del paladar, el último
sonido del cuervo y el tiempo que pasamos conversando sobre el
mar,
lo decide: es mejor así.
Es mejor decir—es mejor dejar, es mejor salir
del lenguaje es mejor huir.

5 Chancay

Una niebla espúrea se cierra sobre la espléndida tarde en la que reconocemos
el comienzo de una difícil despedida.
Chancay, hace años: una tarde espléndida sumergida en romeros y
hemerocáliz
y en el cielo, sobre el mar de añil, la raya oscura de un alhambre
que ha pasado demasiado cerca de un corazón cercano o de la
oreja herida de un caballo.
La niebla se detiene ante el muro fresco de adobe que distingue nuestras
propiedades,
aguardando.
Desde entonces se ha vuelto imposible nombrar otras tardes u otras
latitudes:
los caranchos rehusan volar más allá de la baranda.
Temen la locura de la niebla y el gusto pardo que recubre el paladar
cuando abren la boca para chillar, los confunde.
(Junto a ellos los incómodos ángulos de los codos y las copas se apoyan,
terribles, en las sombras).

6 Lurín Larkin Luren

Como si uno no se fuera a quedar
en el mismo sitio mucho tiempo más,
o como si uno mirara hacia atrás
temiendo estar en algún otro lugar,
uno vive asustado del susto final,
aquel que ningún animal puede evitar:
nada después de esto, nada con qué pensar,
nadie a quien ver (tocar, oír, gustar) nadie
a quien oler cada mañana y nadie con quien
negociar, los hábitos sonámbulos.

Salvo esto, ya no hay más días; salvo la vaga indigestión
que acompaña al que duerme demasiado
o al que duerme demasiado tarde,
ya nada nos llama la atención,
ya nada nos mira, nada nos atormenta.

7 Campodeagua

No quiero hablar echado en la cama o discutir con los que han vuelto
del maravilloso paseo por los parques,
los que han vuelto entusiasmados con seguir
cualquier cosa.

Prefiero andar suelto por las calles, fumar con una camisa blanca
y silbar la canción extranjera.

Iré a prisión por no devolverle el saludo a extraños,
o por no decirle gracias al maestro que cobró por enseñarme.

Sobre un campo de agua transitan animales nuevos
que no necesitamos.

CUATRO SUEÑOS/ Peter Elmore

I

Llevo una hora despierto y recién del otro lado de las cortinas se insinúa, casi apenas se sospecha, la luz anémica de la madrugada: no pasa de ser un resplandor gris, todavía entreverado con las sombras, que despunta tímidamente y con pena. Acá, en la sala, sólo está prendida la lámpara de pie, pero no necesito más claridad porque desde muy niño tengo la gracia de ver bien en la penumbra.

En la penumbra ocurrió todo el sueño de anoche. O al menos lo que de él recuerdo. Aunque estaba cansado, caminaba sin poder detenerme por un pasadizo muy largo y recto, frío como un espejo, que se iba volviendo más angosto mientras seguía mi rumbo hacia el fondo. Al principio no me daba cuenta de que se estrechaba, y sin embargo sí debí notarlo de alguna manera porque me empecé a sentir incómodo y respiraba con dificultad, como si el aire que me entraba a los pulmones estuviera viciado, turbio. Pronto empecé a acezar. Me pareció que mis latidos retumbaban dentro de mi cuerpo, de la misma manera que el eco de mis pisadas se repetía contra la bóveda: era un ruido sordo y, al mismo tiempo, atronador.

Seguí andando y al poco rato sí supe que las paredes se acercaban, me apretaban por los costados. No pasó mucho tiempo antes que comenzaran a rozarme y chorreara sobre mi piel un líquido pegajoso, inmundado, que me crispaba de asco. Y yo continuaba hacia adelante, desesperado, queriendo apurarme, pero cómo iba a poder si apenas conseguía moverme en el corredor, a estas alturas ya tan angosto como una grieta, tan ceñido contra mi cuerpo que para no atascarme tuve que ponerme de perfil y avanzar como quien va por la cornisa de un desfiladero. Me faltaba el aire, la sensación del ahogo y el doble peso de los muros me aplasta

ban. Quise gritar, pero pensé (me acuerdo de eso) que si gritaba iba a desperdiciar los últimos restos de mi aliento. Mi única salida estaba al final del pasadizo, hacia allá tenía que arrastrarme.

El fondo se dejó divisar, por fin, y hacia él arremetí con la esperanza de alcanzarlo antes que las dos paredes se cerraran para siempre. Me pareció distinguir una lámpara o, en todo caso, una luz amarilla. Bajo ella, había una imagen en la que mis ojos vieron al principio sólo un bulto. La luz creció, era ahora redonda como una luna, y pude entonces reconocer la figura:

Una Virgen de mármol, con los labios pintados de sangre y dientes más blancos que el hielo, me sonreía malignamente mientras clavaba en mis ojos sus dos grandes ojos de vidrio, azules y duros. «Es una estatua, tan sólo una estatua», grité, aterrado, y para contestarme apartó con una mano el manto que le cubría el pecho. En el lugar del seno, como un animal desollado, palpitaba un Corazón de Jesús.

II

En el sueño, despertaba en una cama cubierta por un manto de terciopelo. Sobre mi cabeza había una gran tela blanca, sostenida en sus extremos por cuatro columnas salomónicas de fuste muy delgado. De pronto con un sobresalto, notaba que había dormido con los pies del lado de la cabecera: darme cuenta de ese error me hacía sentir, sin que pudiera explicármela, una enorme vergüenza. La vergüenza aumentó cuando, al salir de la cama, me vi reflejado en el espejo de una gran ropero de nogal: hasta ese momento no había sabido que estaba desnudo. Del otro lado del muro llegaba, cada vez más próximo, el estrépito de un regimiento en marcha y la cadencia de una consigna coreada a todo pulmón. No entendía qué voceaban los soldados, ni siquiera reconocía el idioma. «Van a entrar, qué dirán cuando me vean así», pensé, clavado en mi sitio y mirando cómo colgaba mi pene, tan flácido y arrugado que parecía la trompa de un elefante enano. Me fijé también en una llaga que supuraba bajo las costillas, un líquido parecido a la miel. ¿Es el costado derecho o izquierdo?, me pregunté entonces con angustia, como si de esa pregunta dependiera no sólo mi suerte sino la del mundo entero. «En los espejos uno se ve igual, pero

invertido. Quiere decir que la herida me duele en el lado izquierdo», dije en voz alta. Por suerte la frase tenía poderes mágicos, porque su eco apagó la marcha y los voces de afuera. Supe que, gracias a ella, había logrado un aplazamiento y que tendría tiempo suficiente para vestirme. Mi cuerpo entumecido se recobró a medias y pude caminar hacia el ropero, que se abrió de par en par sin que yo lo tocara. En el interior colgaban uno junto al otro, rozándose sin promiscuidad, los paramentos y las sotanas de órdenes que pude reconocer y de otras sobre las cuales no tenía noticia. Debía ponerme un hábito, no sólo para cubrir mi desnudez, sino porque de pronto la temperatura del dormitorio había bajado a por lo menos diez grados bajo cero. Temblaba igual que un enfermo de terciana y mis dientes crujían con un ruido parecido al de los dados cuando uno los agita en el cubilete. Saqué la vestidura que estaba más a la mano: era el hábito pardo de los franciscanos descalzos. Intenté meter los brazos y la cabeza, pero los orificios resultaron tan angostos que no pude ponerme la ropa. Agarré otra sotana, sin mirar, y en el segundo intento no hubo ninguna dificultad. Al mirarme en el espejo reconocí la capa negra y la túnica blanca de los dominicos. Dejé de sentir frío, aunque de la boca entreabierta y las fosas nasales salía un vapor azulino que empañó completamente la superficie del espejo. Ya sin tiritar, sintiéndome protegido por mi disfraz de sacerdote, me fijé con más detenimiento en el contenido del mueble. Había albas, manípulos, estolas de cuaresma y adviento, caudas, capas pluviales, dalmáticas y amitos, aparte de hábitos de agustinos, carmelitas, jerónimos, oblatos, regulares menores, mercedarios, cartujos y jesuitas, entre otros. En la base del mueble, al lado de abarcas y sandalias, había un volumen delgado de tapa dura, en cuarto ordinario, que a primera vista parecía un libro de láminas. Quise levantarlo, pero pesaba de un modo desproporcionado a su forma y, a pesar de mis esfuerzos, no pude moverlo. Entendí que sus palabras no estaban impresas en papel, sino grabadas sobre hojas de piedra. ¿Qué herramienta indestructible, pensé, era capaz de cortar en folios una roca como la que había servido de cantera a ese libro? Me pareció evidente que debía ser un instrumento superior al conocimiento humano y, mientras pensaba eso, me puse de rodillas para hojear la obra. Cuando recuerdo mis sueños, por lo general conservo sólo sensaciones del oído y la vista; esta vez me queda en la yema de los dedos la consistencia de la cubierta, que era áspera y rugosa como la piel de un lagarto. Aunque me temblaba el pulso y la tapa no debía pesar menos que una lápida, logré finalmente

abrir el libro. No sabía cuál era su título ni quién fue su autor. Estaba seguro, sin embargo, de que en él se escondía la clave de mi sobrevivencia.

En el centro de la primera página había un dibujo que se parecía remotamente a un carácter hebreo. "Es una letra, la primera letra de un alfabeto sagrado", dije en voz alta.

Atrás de mí retumbó la puerta. Al voltearme, vi parado en el umbral a un sacerdote que se apoyaba en un bastón grueso y retorcido como una rama seca de olivo. Con parsimonia y solemnidad, el fraile levantó su mano derecha para mostrarme la palma en el gesto de quien invita a calmarse o pide silencio. De mi boca no había salido una palabra. Me di cuenta entonces de que en medio de la palma se abría una herida húmeda y comprendí que el hombre era un santo, pues había recibido los estigmas. Traté de reconocer su rostro, que quizá hubiese visto en un fresco o una tela. Sin duda, sabía leer el pensamiento, porque dijo con voz pausada: «No me conoces, dominico falso, mas yo conozco de ti hasta lo que aún no has aprendido». Le pedí en silencio que me enseñase cómo pronunciar la letra que acababa de ver en el libro de piedra. Se acarició la barbilla, deliberando consigo mismo, y al final accedió: "Esa merced será tuya, con una sola condición". Le pregunté cuál, sin mover los labios. "Que con tu sangre limpies tu lengua", dijo. Por un segundo vacilé perplejo, y luego decidí obedecer. Cerré los ojos y mordí con violencia.

III

El fondo del pozo era húmedo y blando como alfombrado de musgo. Palpé los muros y los sentí lisos, pulidos por el agua; me di cuenta recién entonces que estaba sumergido y, sin embargo, podía respirar bien. De pronto, al pasar las yemas de los dedos por la piedra, tropecé con un orificio minúsculo y redondo como un ombligo. Metí el índice en el hueco, y le di vueltas igual que si se tratara de una llave. Estalló de repente una luz violentamente blanca con un silbido de fuegos artificiales que repercutía en mi esternón, y salí disparado a la intemperie: mientras más subía por los aires, más bajaba la temperatura y más livianos se volvían mis huesos. Aterricé luego de un minuto vertiginoso sobre un suelo suave, de arena o ceniza. Cuando quise acostumbrar mis ojos a la noche que me rodeaba, me pareció ver a la distancia un astro azul. Intenté ponerme de pie, pero era

como si mi cuerpo estuviese anestesiado. Me puse a gritar pidiendo ayuda y de mi boca salió, en lugar de voz, un pergamino con las palabras escritas en una caligrafía llena de arabescos.

Un sonido de trompetas y la polvareda brillante que levantó cerca de mí me sirvieron de señal. Alguien había leído mi mensaje.

Al voltear la cabeza reconocí al arcángel Miguel con yelmo de plata y una palma en la mano izquierda. Se acercó hasta mí, caminando sin tocar el piso, y con un gesto de la barbilla hizo que dejara de estar postrado. No necesitó abrir los labios para mandarme que abriera la boca, y en el momento de obedecer vi en su mano derecha una garrafa transparente. Vertió el líquido por mi garganta, usando un embudo de cristal para que no se fuera a derramar ni una gota. Supe, por el sabor, que me daba de beber aceite de oliva. Cuando terminó de vaciar el contenido, me dijo (tampoco esta vez tuvo necesidad de mover los labios) que las aceitunas con las cuales se hizo el aceite fueron cosechadas en el Monte donde lloró Cristo.

Sentí un calor plácido en el estómago y me di cuenta de que mi cuerpo había recuperado su peso normal. De mi pecho brotaba ahora un resplandor fosforescente; guiado por esa luz pude salir del cráter donde estaba y alumbrar mi camino hacia la duna más alta. Desde ahí contemplé sin alarma, admirado, la rueda de los planetas en un firmamento que nunca antes había conocido. Sabía, sin embargo, que la estrella más brillante se llamaba Ajenjo y que si esforzaba el oído podría escuchar, detrás del fragor de los vientos que barrían los desiertos de la luna, el canto de los justos en la siguiente esfera.

IV

El anciano me daba la espalda. Sus hombros eran anchos, y aun en las ruinas de la vejez se notaba que había gozado en otros tiempos de una fuerza extraordinaria. Tenía la cabellera blanca y muy larga.

Una pisada mía hizo crujir un tablón podrido. Vi agitarse en el suelo la estampida minúscula de la carcoma y los comejenes. Pensé que, para los insectos, mi zapato era el instrumento de un cataclismo.

El ruido alertó al anciano. Comenzó a volverse lentamente hacia donde estaba yo, y ante la inminencia de su rostro sentí horror, pero también el deseo irresistible de mirarlo.

Una explosión de luz me cegó y caí de rodillas, cubriéndome la cara con las manos. Dentro de mi cabeza oía un murmullo acompasado y poderoso, como el rezo de una muchedumbre. En el fondo, marcando otro ritmo, sonaba mi corazón.

Después de un rato me recuperé a medias del impacto y mis ojos, como a través de un lente turbio, alcanzaron a ver el contorno iluminado del santo.

- Ya que has venido tan lejos, déjame hacerte unas preguntas. Si las respondes bien, podrás pasar a la siguiente cámara del templo.

Hablaba con firmeza, pero sin énfasis. El timbre de su voz era grave y rico, con cierta vibración de órgano. Me quedé en silencio, esperando que me interrogara.

- ¿De qué madera está hecha el Arca?

- De cedro.

- ¿Y cuál es la horca de los traidores?

- La higuera.

- ¿Cuáles son los colores de la peste?

- Blanco, rojo, negro y amarillo.

- ¿Cuál es la cifra de la Bestia?

- Seiscientos sesenta y seis.

Contesté sin vacilaciones, como si alguien me dictara secretamente las respuestas al cuestionario. El anciano se había acercado a mí, y pude sentir el calor de su aliento en la oreja cuando siguió su examen:

- ¿Cuál es el ave de la Revelación?

- El águila de Patmos.

- ¿Quién es el Señor de las Moscas?

- Belcebú.

H.u.e.s.o.H.ú.m.e.r.o.3.4.

- ¿Cuál de los arcángeles tiene mayor mando?

- Gabriel.

- ¿Hacia dónde miró el Redentor al llegar su muerte?

- A occidente.

- ¿De qué está hecho el cimientó de Sión?

- De piedra sagrada.

- ¿Qué animal anda en cuatro extremidades en la mañana, en dos al mediodía y en tres cuando anochece?

Recordé lo que Edipo le había contestado a la esfinge.

- El hombre, que en la niñez gatea, cuando crece camina erguido y en la vejez se ayuda con un bastón.

El guardián del templo posó una mano en mi hombro derecho. Su tacto era cálido. Yo creí que había terminado la prueba y que podría por fin seguir mi recorrido. El anciano me ayudó a incorporarme, porque mis piernas estaban acalambradas. Iba a decirle que ésta era la primera vez que me arrodillaba en muchos años, pero preferí ser discreto y callé. Di unos pasos, apoyándome en él, todavía medio ciego. De pronto se detuvo y dijo:

- Una última pregunta.

A pesar de su voz apacible, un nudo de ansiedad se ajustó en la boca de mi estómago.

- ¿Sí? ¿Cuál es?

Casi juntó sus labios al pabellón de mi oreja, y susurró sin prisa:

- ¿Cuánto tiempo te queda a ti?

Un vuelco de pánico me golpeó el pecho y desperté jadeando.

(De la novela inédita *Las pruebas del fuego*)

POEMAS / Hilario Barrero

Número 10 de la calle Lepsius

Ha cerrado la puerta muy despacio.

La luz, como de arcilla disecada,
ilumina la estancia en claroscuro.

(Una vela resulta suficiente.)

Sobre el diván queda aún su calor,
por la estancia la hoguera de sus ojos,
hermosas sus espaldas como un David humano.

Se acerca a la ventana, tras el tul
de la noche, reconoce su rostro
y se le difumina en la penumbra.

Hay un vago reflejo de soledad ganada
en el cristal vencido del deseo.

Mira a la habitación con ojos entornados,
se fatiga, ya no es sino sombra

de aquel muchacho bello y elegante
por los campos y calles de Istambul;
acaricia el sillón, vino fuerte le ayuda,
y contempla el retrato de Leukios,

se sienta, sobre el tapete verde

(es el color querido del poeta)

libros, una carpeta y el cuaderno de hule;

UNMSM

recompone la escena, se estremece,
-un tomo de Plutarco le distrae-
y cree haber alcanzado el cuerpo
que le perteneció, mas ya es ido.
Abre el cuaderno, se acerca el candelabro
y escribe lentamente con la noche
de frente por toda compañía:
«Han satisfecho su placer
prohibido. Y del lecho se levantan
vistiéndose apresuradamente sin hablarse...»
Entra por los cristales, recién cortada
y limpia, esa luz de metal de Alejandría.

Boca de lobo

¿En qué infierno proclama su dolor
la sombra más oscura?
Y si lo siente, ¿qué hondura exige,
a qué pozo hay que llegar para saciar
la sed de amargo vino negro
que hiere y emborracha con certero
navajazo las vísceras del sol?
Y si la sombra se enamora,
¿qué azabache ha de elegir
para adornar sus pechos y su sexo?
¿en qué boca de lobo morirá degollada?
(dentelladas nupciales de la vestia que en celo
excomulga a la albura con su pezuña atea)
¿de qué profunda mina sacará los metales

para hacerse las arras?
¿qué príncipe de luto riguroso,
en el tablero medieval del tiempo,
acuchilla a la dama con su espada de ónix
ganando la partida a la Edad Media?
Coronada de endrino,
con collares del más serio carbón,
¿no eres tú sombra mía la luz de lo más negro?
Al doblar tu esqueleto
y descubrir tus ojos en la testuz del alba,
¿no es acaso lo que llamamos muerte?

Juguetes

Y mientras el caballo de cartón,
con herrajes de niebla y montura de lluvia,
armadura prensada de sueños y de trenes,
galopa en su memoria,
sobre las cicatrices de los viejos juguetes
la soledad de Dios echa raíces:
un musgo amenazante que avanza lentamente
enturbando con su aliento de azogue
el espejo del niño y aquel temblor
cuando advertía que su ademán no era
la imagen deseada por los otros.
En el retrato clandestino de la noche
ocultó su mirada desviada
y celebrando el perfil del visitante,
que ofrecía placeres y promesas,

cambió sus pantalones por códigos gozosos,
oscuros callejones y seabanas de miedo
que marcaron su vida de esplendor y miseria.
Huyendo del espejo se alejó de los suyos
dispuesto a descifrar la adivinanza
que le hería de antiguo, nublándole la vida,
mas Turandot, un tímpano de fuego,
mandó que le cortaran la mirada
y sembraran su boca de densas telarañas.
Camino de la hoguera, el pueblo amenazante,
sintió la voz de fuego del cuchillo
y se supo salvado, canonizado su ademán.
Con el vocabulario de su sangre solucionó el enigma
y le dio un nombre nuevo a los juguetes.
Y, aunque ciego y sin voz, iluminó de texto
el cuerpo abecedario del verdugo.

«...es un querer saber todo lo tuyo»

X. Villaurrutia

«Cors e cor»

Lo más que acertarán,
después de haber sabido de este amor,
será que hubo dos nombres que se amaban
mordisco y dentelladas, nieve y niebla floridas,
dos cuerpos belicosos en constante batalla por ser uno,
tu pupila cazando mi cadera,

asaetando con su flecha de musgo,
el torso acorazado de mi gozo;
otros envidiarán la urna de tu noche,
el rosetón de tu mirada en fuego,
tus medidas, el filo de tus uñas,
la lenta madrugada de tu fusta;
los menos tratarán, gozosamente,
de dormir nuestra siesta anárquica y salvaje,
copiar nuestras posturas, nuestros ritos y acentos,
usar nuestros juguetes, oler la primavera de tu ingle
y entrar en el recinto amurallado,
después de resolver los códigos sagrados de tu reino.
Todos ignorarán mi miedo de perderte,
de esta incesante lucha por poseer tu espacio,
ser dueño de tu boca, amo de tu paisaje,
propietario del bosque de tu pecho
y depender de ti, esclavo de tu aliento,
devoto siervo de tu antiguo nombre,
molde para tu oro, tierra para tus flores de cilicios.
Y así, mientras ahondas los muros de mi boca
con la lenta carroza de tu lengua,
saliva enajenada, plomo que me envenena la garganta,
y me unges con el óleo caliente de tu muerte,
con el bozal enamorado de tu sexo,
ser.

EL FENÓMENO DE LA NOVELA JOVEN / Rocío Silva-Santisteban

Introducción

Tradicionalmente se ha creído que, si la poesía la escribían los jóvenes (Rimbaud era el icono), la novela era “mejor” escrita por viejos (Joyce, Tolstoi o Flaubert eran los paradigmas). Se daba por supuesto que para escribir una novela se debía ser *maduro*. Sin embargo desde comienzos de la década del 90 las casas editoriales, principalmente de Estados Unidos, se dedicaron a difundir las novelas escritas por jóvenes, de temática juvenil y dirigida a jóvenes, buscando abrir nuevos horizontes en sus mercados, más allá de las secciones dedicadas a la novela juvenil tradicional¹. Es así que surge ajena a la tradición, la *novela joven*, una nueva forma para acercarse a los jóvenes desde la ficción literaria.

El experimento no sólo dio resultados extraordinarios a nivel de ventas –creo que no es preciso recordar que una cosa es el mercado, otra la literatura– sino que descubrió a una gran cantidad de escritores que promediaban una edad de 24 años y que tenían propuestas estéticas absolutamente renovadoras.

Estas propuestas básicamente partían de la incorporación de un lenguaje massmediático y de referentes culturales vinculado a la cultura popular, como el rock y el cine, por ejemplo; así como la de tocar temas juveniles desde sus propios puntos de vista pero no centrarse sólo en ellos e incorporan, en la mayoría de ellas, como eje dinamizador de sus actitudes un elemento antes sólo visible en las literaturas de *outsiders*: la droga.

Desde la literatura se acerca a una nueva forma de sentir diferente y opuesta a la que se promovía desde los medios e instituciones. Pero no se trata sólo de un fenómeno de la sociedad opulenta norteamericana, sino algo que se repite en otras latitudes, incluyendo América Latina. Las novelas de jóvenes encabezan las listas de libros más vendidos en España, Chile e incluso en el escuálido mercado editorial peruano. La *novela joven*, enton-

ces, empezó a preocupar a los acartonados críticos literarios que se dedicaron a lapidarla. Quizás una señal de su fortaleza.

La *novela joven* es un fenómeno poco estudiado orgánicamente y desdeñado por la tradición académica, quizás porque se trata de un proceso en plena ebullición. Justamente esa es la principal motivación de este alcance, que parte de algunas propuestas teóricas planteadas por Maffesoli y Margulis, así como del análisis de diversas novelas escritas por jóvenes y que se han constituido en referentes obligados para la esta generación del fin del milenio.

CAE EL MURO Y TODO LO DEMÁS

Fukuyama y el temible “último hombre”

Pero fueron también tiempos con una auténtica H
mayúscula de Historia, antes de que la historia se convierta
en un comunicado de prensa, una estrategia de marketing
y un instrumento cínico...

Douglas Coupland, *Generación X*

El 20 de diciembre de 1989 los alemanes del Oeste empezaron a ver circular por las calles de Berlín occidental los típicos *trabants* y *wartburgs* del “otro lado”, el rumor de que se estaban saltando el muro empezó a divulgarse por la ciudad, aunque nadie estaba seguro de nada y todas las informaciones eran inicialmente confusas. A las siete de la noche ya en Stuttgart y en Hamburgo celebraban la caída. A las diez se pudo ver vía satélite la borrachera germana de la unificación. A los pocos días, Francis Fukuyama, publica su polémico artículo declarando el fin de la historia, donde sostiene que se ha iniciado un nuevo orden mundial, que consistiría en un camino llano y sin tropiezos hacia la estabilidad del liberalismo y la democracia liberal como sistema político universal.

La tesis de Fukuyama es altamente polémica, casi un ejercicio de futurología basada en las buenas intenciones de un espadachín del neoliberalismo. Pero dentro de su análisis de la condición del hombres poshistórico propone un concepto funcional para entender la sensibilidad

de esta época, y la propuesta contracorriente de muchas de las "novelas jóvenes".

Para Fukuyama el hombre moderno sería el *último hombre* en tanto que "la experiencia de la historia lo ha agotado y lo ha desengañado de la posibilidad de una experiencia directa de los valores" (pág. 410). El *último hombre* sería un ser paradójal, en tanto que la humanidad se define como la lucha por la justicia, el humano de ese entonces dejará de necesitarla para definirse. Este hombre pos-histórico ya no tendría ninguna comprensión discursiva del mundo y del yo (por lo tanto no serían necesarias ni el arte ni la metafísica), sería apenas un regreso a la *animalidad*. Convertidos en animales satisfechos, democrática, liberal y económicamente, las inquietudes del hombre dejarían de ser necesarias, no obstante, permanecerían latentes. Es que incluso al final de la historia, el hombre no podría dejar de tener en consideración el *thymos*² inherente a su condición de humano.

La propuesta de Fukuyama para que estas inquietudes megalothymicas no "desgarren la comunidad" -pues no sólo nos podemos dedicar, como los cachorros, al retozo y al juego- para mantener la humanidad esencial del hombre, sería concentrarlas sobre actividades completamente fútiles y esnobs, así como lo hizo la cultura japonesa cuando creó competencias como las artes marciales. Sostiene que incluso en estos momentos en los que conviven sociedades poshistóricas con sociedades históricas, algunos de los miembros de las primeras dedican toda su lucha, tiempo, dinero y riesgo por conseguir ciertas glorias fútiles, como lo son, escalar el K-2 o practicar skateboard en el aire.

Junto con el culto al cuerpo y a la salud, los miembros de las sociedades capitalistas y también las periféricas, han asumido la búsqueda del riesgo total, de sentir la adrenalina que corre por la sangre, de saber que se arriesga la vida en nombre de una victoria aunque sea pírrica. Es así que para los yuppies que lo tienen todo, abundan los deportes y los tours de aventura, una forma de recrear un peligro ficticio. El riesgo sin contenido es lo que soporta esta satisfacción también vacía de valores.

Todas estas actividades son una forma de realizar las necesidades megalothymicas del ser humano pero sin cuestionamientos, ni profundos ni superficiales. Preocuparse por la estética del cuerpo, por el puenting o

por la desaparición de los delfines, no plantea ningún tipo de controversia de orden metafísico, filosófico, ni moral. Por tanto la literatura del *último hombre* devendría en pura operación formal: un regreso a las formas puras, al juego de las cajas chinas del barroco, a la pericia de la técnica. Se trataría de *pièces bien faites*, básicamente proezas artesanales y muy pocas veces conquistas artísticas (Chillón 1992).

LAS PALABRAS DE LA TRIBU

Contra el "último hombre"

Período de hundimiento mental que se produce después de los 20 años, normalmente provocado por la incapacidad para vivir fuera del mundo de la enseñanza o de los ambientes estructurados, acompañado del descubrimiento de la propia soledad en el mundo y del consumo de fármacos....

Douglas Coupland, *Generación X*

La juventud dejó de ser una etapa categorizada por la edad para convertirse en una zona reformulada desde procesos históricos y sociales. Se pasa a la edad adulta cuando se termina la moratoria social o la moratoria vital según nuevos planteamientos³, cuando se asumen responsabilidades sociales, económicas y familiares.

En ese sentido la época juvenil es aquella en la que se comparten, además, signos sociales que conformarían un aura estética que vincula a distintas personas a partir de un sentimiento común de cercanía (proxemia) experimentado en la cotidianidad. No se trata de un lazo unívoco a partir de la vivencia apasionada de una propuesta ideológica o política, sino simplemente de un sentimiento banal, fugaz, trágicamente superficial y dionisiaco. Este sentimiento sería el sustrato subterráneo de una forma diferente de organización: la socialidad (Maffesoli 1990).

A diferencia del *ethos* político de la modernidad (culto a la racionalidad), el mundo actual está imbuido de un *ethos* estético, cuyo eje no es la razón sino el sentimiento (feeling). Maffesoli sostiene que sólo a partir de esta nueva forma de representar la socialidad, se pueden entender las redes del mundo actual que van más allá del narcisismo e individualismo con el que, desde una miopía moderna, se intenta explicar los diferentes

fenómenos. Esta sería una respuesta a la visión del *último hombre* de Fukuyama.

Para Maffesoli la socialidad se organiza tribalmente a partir de redes de solidaridad surgidas de un aura estética. Las tribus son como conjuntos que se yuxtaponen, interrelacionan o no, dentro de la masa y además "más allá de ella". No son necesariamente compactas, al contrario, tienen una forma difusa, nebulosa, sin contornos definidos. Además no se sabe con exactitud sus reglas porque no han sido enunciadas, pero sí se *siente* cuando se pertenece o no a determinada tribu.

¿Qué relación tienen las novelas de jóvenes con todos los conceptos altamente discutibles sobre homogenización y trivialización del arte? Al parecer todo comenzó con la novela que daría origen al título de una nueva forma de percibir el mundo: *Generación X* de Douglas Coupland⁴.

En 1990 este muchacho canadiense publicó la novela que se convertiría en un emblema no sólo para los propios protagonistas de la generación sino hasta para los productores de *merchandising* juvenil (como los publicistas de Pepsi).

Normalmente cuando se utiliza el término se parte de la idea difundida que son grupos de jóvenes que "no creen en nada"; que quieren vivir a su antojo; más que desencantados, desilusionados; aplastados bajo los ladrillos del muro.

Pero en realidad los protagonistas de la novela -Claire, Dag y Andy- son simplemente cachorros de yuppies que en un momento determinado toman conciencia de que el consumismo y la competencia no son los valores más altos de la vida y que, en realidad, los han engañado todo el tiempo. Por eso se van a Palm Beach a vivir de empleos deleznable (macjobs), alejándose de las expectativas que los otros han puesto sobre ellos, pero regresando a una integridad con su propia visión del mundo. Contrariamente a la idea que se maneja sobre los X de la novela, los protagonistas se caracterizan por ser *anticonsumistas* y *anticompetitivos*, y por poseer una inestabilidad afectiva que los empuja a experimentar la vida como si se tratara de un *road movie* : mantenerse en permanente movimiento.

Sin duda, y más allá de las objeciones que su propio autor sostiene en contra de otorgarle el término a toda una generación⁵, los medios de

comunicación no perdieron el tiempo y vincularon tres manifestaciones culturales en alza (la novela, la película de Richard Linklater *Slacker* y la explosión del rock grunge de Seattle) para proponer una visión de la juventud norteamericana de los 90. Y esta visión era la de jóvenes apáticos, cuyas protestas eran apenas relinchos y cuya búsqueda era caracterizada como la de los prófugos de la película.

Según el propio Coupland que intenta por todos los medios realizar un *geno-x-cidio* imposible, se trató de un hipermarketing de apenas una visión de cierta juventud. Obviamente, todo intento de homogenización para caracterizar a la juventud es inválido, en el sentido que no existe ni siquiera en una misma ciudad una sola juventud sino muchas maneras de vivirla. No sólo cada época, sino que cada sector social postula maneras diferentes de ser joven.

Definitivamente, el término y la forma de sentirlo como propio, apropiado o como impropio, rechazándolo, se deslizó entre los jóvenes norteamericanos, europeos y algunos latinoamericanos, implantó maneras de asumir una crisis y presupuestos morales de combatirla, puso en duda las versiones light del consumismo neoliberal y apostó por una ruptura –aunque no radical como la de los hippies o los punks ingleses– que en muchos casos fue, nuevamente, reciclada por el mismo sistema. Este es el motivo según los biógrafos de la muerte del líder de Nirvana, Kurt Cobain, cuando finalmente pudo limpiarse de la heroína “consiguió cierta lucidez, se dio cuenta en dónde estaba metido y se pegó un tiro” (Cervera 1995). En el Perú es sintomático que varios dirigentes de las últimas protestas organizadas por jóvenes manifiesten malestar ante la categorización de “generación X”, y que algunos grupos radicales como Neón volanteen consignas como “matemos a la Generación X”. Este malestar refleja la posición crítica de la propia juventud contra cualquier tipo de encasillamiento y de etiqueta.

Detrás de las manifestaciones de cierta resistencia de la cultura juvenil al sistema se impuso el propio sistema, absorbiendo sus emblemas culturales y *marketeándolos* profusamente. Pero este *marketing* no llegó a anular el elemento divergente de sus proposiciones básicas.

En la *novela joven* hay varios elementos que las relacionan y vinculan entre sí, y por supuesto representan una forma de tomar la literatura desde esta propuesta de la generación del MTV y la ironía, que desde Seattle

se definió como grunge, desde California como X y desde nuestro país bien podría llevar el apelativo de "generación del desencanto". Del desencanto porque se nace, en tanto grupo, de una serie de frustraciones colectivas acumuladas que fragmentan el sentir, que dispersan la fuerza, que deshilachan las ganas de plantearse propuestas, que ironizan sobre toda posibilidad de Utopía.

Las novelas son escritas por jóvenes en los 90 pero que traen auestas la resaca de los 80, pertenecen a la generación que quiere aunque no puede matar al yuppie, a ese verdadero "último hombre" que sólo encuentra satisfacción en el consumismo exacerbado y el juego de las apariencias. Es por esto que esta generación del desencanto, de la frustración y del quiebre de las utopías, son anticonsumistas y anticompetitivos, aparte de mantenerse en una inestabilidad económica, también juegan al borde de la inestabilidad afectiva (Verdú 1993). Pero sobre todo, como lo dice Fuguet, no quieren comprometerse porque "para ellos es una incógnita el concepto de compromiso". Incógnita no por desconocimiento, sino porque en la praxis concreta de estos años, este concepto se ha devaluado una tras otra vez. Inclusive hasta las propuestas más arriesgadas que también tienen sus héroes inmolados (tal es el caso del nihilismo de Kurt Cobain y de su grupo) no se mantienen dentro de la misma aura estética para decirlo en términos de Maffesoli.

A diferencia de los grandes suicidas de los 70 (Hendrix, Janis Joplin, Jim Morrison), el suicidio de Cobain no representa en términos de expectativas una ascensión por la escalera al cielo, sino apenas un punto más en el mapa de los fatídicos "27 años" al margen de las grandes ventas de su último disco compacto *Nirvana Unplugged*. Quizás precisamente la supervivencia de las proposiciones básicas del grupo al *desenchufe* de su líder fue facilitada por el mercado pues, con todo lo monstruoso que puede ser, difundió una manera de asumir el mundo. Un *Weltanschauung* menos anarquista que el de los Sex Pistols pero también conflictivo.

Un director de cine alemán de esta generación, Matthias Glasner (Hamburgo, 1965), con un extraño curriculum que incluye haber sido proyeccionista de películas en Rusia, Texas y ser vocalista de una banda de rock HomeSweetHome con un super éxito de ventas en Corea del Sur, *Rootless Cosmopolitan* (lo que de alguna manera lo califica como un alemán "globalizado"), define a los personajes de su primer largometraje *Los Medio-*

eres (Die Mediocren) así: "...presumidos, desencantados, moralmente podridos, políticamente aburridos y sexualmente saturados. Matan el tiempo con melancólicas variaciones del amor, sin confianza ni en sí mismos ni en los demás. Siempre en fuga del siguiente compromiso. Niños grandes en la garra de la crisis entre los veinte y los treinta" (Kino 1995).

Con un poco más de compasión, un periodista español, Vicente Verdú, se refiere a los miembros de esta generación como gente con "La cabeza vacía, el deseo en suspenso, el pensamiento ajeno a toda agitación exterior". En realidad, las dos concepciones son parciales o por viscerales o por frías y ajenas.

Los X más bien deambulan entre la crítica sin utopía y las ganas de volver a sentir, lo que Fukuyama define como "los jóvenes que no se contentan con felicitarse por su amplitud de miras, sino que quisieran vivir 'dentro de un horizonte'. Es decir, quisieran escoger una creencia y un compromiso con valores más profundos que el simple liberalismo..."

A pesar de ser su principal característica de articulación, no sólo el desencanto define a esta generación de fin de siglo. Definitivamente no. Son justamente los otros elementos (inclusive la propia ironía) que articulados van a renovar un lenguaje y a proponer algunas salidas que sin lugar a dudas estarían empeñadas en buscar un compromiso con valores más profundos, pero ya no los caducos de la era hippie, ni los agresivos de los punk, y mucho menos los de la democracia liberal, sino otros aún indefinidos.

Antes de pasar a los elementos aún por definirse, es preciso revisar algunos puntos básicos que enfrentan estos escritores jóvenes y que entre otros son: el horror al futuro, un desinterés en el pasado en la medida que no propone pautas para articular el presente, una búsqueda de elementos de oralidad juvenil que incluir al texto escrito y un gusto por lo fragmentado en función de una sensibilidad también fragmentada que sienta sus bases en la acumulación de frustraciones, en la desestructuración de la familia y de las posibilidades del *sentir*, sumados a un análisis bastante desapasionado y lúcido de todas estas limitaciones así como a un gran manejo de la cultura massmediática, incluso la estética del cómic o las relaciones virtuales de la *red*, pero sobre todo el rock. Es justamente a partir de esta generación que el rock como caja de resonancia fundamental para todas estas manifestaciones se hace presente en la literatura.

LITERATURA REVULSIVA

¿Lucidez o demencia?

Revulsión es un término médico. Se refiere a la forma de curar ciertas enfermedades internas a partir de la inducción de inflamaciones o congestiones externas. El horror que provoca la novela de Brett Easton Ellis, *American Psycho*, sirve como profilaxis de choque contra la insensibilidad de nuestros días. A través de sus páginas cargadas de crueldad y de sangre, el autor desenmascara a este reinado de las apariencias y del espectáculo, donde los sentimientos se van desgastando aceleradamente y se reemplazan por deseos de nuevas sensaciones límite.

El libro no sólo es impresionante por su tema principal, sino que, como en toda creación artística que se precie, por su tratamiento: las descripciones de los asesinatos poseen una frialdad que congela a cualquiera y además en ninguna línea se dice o insinúa algún juicio de valor en relación a lo que Pat Bateman, el asesino en serie y protagonista, realiza. No sabemos si le gusta o no matar, a veces incluso él mismo se odia en medio de sus orgías sangrientas. Lo que sí sabemos es que descuartiza y le rompe el cráneo a una ex-novia con los mismos sentimientos helados con los que diserta sobre las varias clases de aguas minerales.

Pero lo que saca de cuadro y pone en evidencia Ellis es la indiferencia del entorno: yanquilandia, es decir, Nueva York en este caso, es una ciudad donde se puede asesinar impunemente *si y sólo si* el asesino es un corredor de la bolsa de Wall Street, un yuppie, un "último hombre". Además, en innumerables diálogos Bateman comenta con sus amigos sobre sus crímenes y nadie le hace caso. Es más, ni siquiera lo escuchan. Sólo le contestan automáticamente: ¡exageras, Bateman! Como lo señala la cita de Talking Heads que abre el libro: "y mientras las cosas se caían a pedazos/nadie prestaba mucha atención..."

La sensibilidad anestesiada que supura en cada una de las páginas de esta novela, pone en evidencia las razones de esta falta de sentimientos: la sobresaturación de estímulos competitivos en todas las esferas de la existencia. El libro de Ellis es una búsqueda desesperada por traspasar los límites y llegar al punto neurálgico del dolor: los niveles más profundos de ansiedad y frustración. Pero, a diferencia del cine de Tarantino,

por ejemplo, que también pone en ese sentido el dedo en la llaga, detrás de la epidermis aparentemente gélida del escritor vibra el corazón de un moralista. "Creo que el vacío cultural y la ramplonería imperante en la sociedad norteamericana son monstruosos y que en cierto sentido, sólo un sentimental como yo hubiera podido escribir un libro así" (declaraciones de Ellis a la revista *Man*).

POR FAVOR REBOBINAR

¿El pasado? No sé, ya no me acuerdo.

El pasado y las visiones del pasado sostienen nuestra identidad. Eso es lo que piensa Alberto Fuguet, autor de *Por favor, rebobinar*, sugerente título que plantea la necesidad urgente de retroceder el cassette de la vida, con urgencia y cortesía.

Fuguet, escritor de moda en Chile y América Latina, ha publicado varios libros de ficción y ha trabajado como editor de *Zona de Contacto*, suplemento juvenil del diario El Mercurio. A pesar de que nació en Santiago, se crió en Estados Unidos, y esto no es irrelevante, en tanto que como escritor chileno se plantea la escritura desde la "globalización" y ciertos referentes culturales decididamente universales desde este último tiempo histórico: el cine y el rock. Pero sobre la necesidad de volver al pasado, sostiene: "Sólo el pasado, con sus hechos y sus recuerdos podrá esclarecer lo que hoy nos parece tan enredado y oscuro. Quizás. Pero entiendo a los que se niegan a rebobinar para cualquier lado. Si algo teníamos en común todos nosotros, era que no queríamos ni mirar ni sentir. Nuestra única convicción era no volver a tener ninguna".

Pero no podemos estar seguros de que se trate de este temible hombre poshistórico que no tiene convicciones porque no tiene necesidad de tenerlas: todo está ahí y se tiene que tomar, porque no se puede dejar. Las convicciones durante la "etapa histórica" sirvieron muchas veces para aumentar el desengaño, por tanto, quizás sea necesario rebobinar, pero se entiende (Fuguet entiende) a las personas que no quieren hacerlo. No quieren pensar. No quieren sentir. Sólo continuar sobre el mismo riel hasta que llegue a su término que no es el de la *zona tarkovskiana*⁸, sino apenas otro lugar con los mismos referentes del primero. ¿El aburrimiento?

"Basta ya de reciclar el pasado" nos dice Douglas Coupland, pero ni siquiera los X pueden alejarse del horror a lo que se vivió, a la acumulación de errores, a lo que no regresará nunca más. Algo menos pesimista, Loriga sostiene: "Lo peor ya ha pasado. Desde que dejé el colegio y a mi familia no he vuelto a comer el espeso puré del aburrimiento absoluto y la pena negra escondida debajo de la cama. No creas todo lo que te dicen, no creas nada de lo que te dicen. Si no te gusta esta fiesta, no vuelvas por aquí".

El pasado sirve como alivio y como premisa para no volver a chocar con la misma piedra, aunque como siempre, no es garantía de nada.

NO FUTURO

Pensar en el futuro trae mala suerte

-Da lo mismo. El tiempo lo dirá.

-El tiempo es una mierda- le digo.

-El futuro es una mierda.

Alberto Fuguet, *Por favor, rebobinar*

El pesimismo se convirtió en cinismo, las frustraciones en desesperanza. El pesimismo que adquirieron los jóvenes después de tantas guerras, torturas, estupidez humana, se transformó por una acumulación de frustraciones " en cinismo: si todo seguirá así, entonces para qué arriesgar, para qué postular a la universidad, para qué intentar buscar un trabajo si nos vamos a ver siempre en crisis, para qué amar, para qué sentir. El *No Futuro* propuesto como sinónimo de rebeldía por los punks ingleses a los comienzos de los 80, se transformaba en una opción de *carpe diem* : no hay futuro entonces ahora sólo nos queda continuar sobre el engranaje. "Pro-césalo y asúmelo", dirían los más letrados. O con más sutileza el grupo *Aterciopelados* canta en su canción titulada justamente *No Futuro*: "y es que el amor ya no perdura/ anestesiémonos mientras dura..."

Anestesiados de sensibilidad para los afectos, pero también para los proyectos que pueden "derrumbarse" en cualquier momento. Estos jóvenes no poseen mayores expectativas sobre las cosas que vendrán: lo que viene, llegará, al margen de que pensemos en eso o no.

"¿El futuro? No sé, el futuro que llego a ver es el de aquí a tres meses, más allá no veo nada..." Es lo que contestó la rockera Christina Rosenvinge de *Christina y los Subterráneos* a Federico Salazar en una entrevista de televisión. Respuesta sincera, no desde el cinismo sino desde la confusión, desde la no-necesidad de plantearse metas en relación a la necesidad de logros concretos, de lo que nos ha venido constantemente diciendo Fukuyama con Kojève, desde el poco interés por el reconocimiento.

Desde la ironía, Brett Easton Ellis, autor de *American Psycho* y una novela que se puede considerar la pionera de la movida juvenil *Menos que cero*, sostiene en una entrevista a la revista *Man*:

"*Man* : ¿Le preocupa el futuro?"

BEE: No me gusta nada volar y en este momento me preocupa mucho el avión que he de tomar el lunes para ir a Suecia. Eso es lo más lejos que puedo llegar a ver el futuro..."

Por supuesto son "respuestas" desde el espacio del star system, porque aunque ellos mismos no lo quieran, se han convertido en dos héroes culturales, con sus máscaras y sus distanciamientos en relación con las manifestaciones públicas. Porque tanto Christina Rosenvinge como Easton Ellis estaban preparando sendos proyectos creativos que iban a ser hechos públicos "en el futuro".

Desde otra óptica, la de la cotidianidad ironizada, Oscar Malca, escritor y periodista, conocido también por su seudónimo Sigfrido Letal, plantea otras formas de mirar hacia adelante, siempre desde la misma roca: "Sin plata ni trabajo, lo único que podía hacer era tomarse un trago. Las mujeres también podían irse a la mierda. No necesitaba de nadie."

De esta manera reflexiona el yo omnisciente sobre las cosas que pasan por la cabeza de M, el protagonista de *Al final de la calle*. Esta autosuficiencia negativa no brota de la nada, sino de la creencia que el futuro nunca deparará algo nuevo, con una posición tibiamente nihilista pero bastante irónica, agrega: "La tosca armonía de estas vetustas estructuras

llevaba a pensar en una concertada secuencia de destrucción, como la de una manada de paquidermos avanzando lenta y marcialmente hacia su propia ruina. Cuándo le tocaría a él, se preguntaba. Porque a veces bastaba observar detenidamente el comportamiento de la gente de los alrededores para convencerse de la inutilidad de cualquier esfuerzo por escapar de la vida que lo esperaba”.

INTENSIONES DE DEMENCIA ESKIZO

La oralidad textual de los jóvenes

Si la ruptura con las reglas de ortografía del español parece una propuesta nihilista de un García Márquez dispuesto a atacar “el terror del ser humano desde la cuna”, los jóvenes subterráneos de las diversas tribus urbanas de América Latina y España ya la habían puesto en práctica desde hace años. El uso indistinto de la k por la q; de la z por la c y por la s, y la defunción definitiva de la h se ha puesto en práctica en numerosas paredes desde México hasta Argentina, pasando por los famosos graffitis de la ciudad de Bogotá.

Esta subversión de la ortografía ha pasado a la literatura sólo en textos poéticos muy vinculados a estos grupos (en el Perú los miembros de Kloaka eran los que más la utilizaban) y en canciones de rock subterráneo (como la canción de Leuzemia que da título a esta sección). Me parece que este punto de estudio, desdeñado por naftalínicos lingüistas, debería ser revisado puesto que propone *otro lenguaje* dentro del mismo lenguaje.

Esta subversión ortográfica que pretende romper con las formas para entregar un registro de oralidad ha sido poco trabajada desde la novela¹⁰, pero no por eso este género se ha mantenido ajeno al interés por la estructura oral. Muchos de los escritores jóvenes no sólo recogen la forma de hablar de los jóvenes en sus textos, sino que incluso formalmente el diálogo es una marca de este estilo coloquial.

Tal es el caso de Alberto Fuguet, que en sus novela *Mala Onda* y en sus cuentos de *Sobredosis*, se acerca al léxico utilizado en la cotidianidad por los jóvenes chilenos de clase media alta. Incluso el propio diálogo se convierte en personaje: tal es el caso del cuento *Pelando a Rocío*, donde dos

amigas por teléfono *rajan*, es decir, pelan en chileno, de otra que ha ingresado a un partido de izquierda y a la clandestinidad. La actividad chismográfica se convierte en el motor del cuento.

En España uno de los protagonistas del boom de la novela joven, José Angel Mañas, ganador del segundo premio del concurso Nadal de 1994, ha logrado con *Historias de Kronen* una de las mejores performances dialógicas de la narrativa contemporánea.

Los personajes que se reúnen alrededor de la barra del bar Kronen en Madrid, en la novela de Mañas, cobran vida sólo a partir de lo que dicen, más bien las descripciones son mínimas y las narraciones puntuales. La sensación de vértigo —el vértigo de los tiempos modernos— que despidе cada página de la novela está plasmada en los diálogos. Mañas, que posee un oído privilegiado, logra componer en el papel las características de la lengua coloquial: alteración de la sintaxis, abundancia de expletivos, énfasis, omisiones, reiteraciones, muletillas, neologismos y reafirmaciones¹¹. Por ejemplo en este párrafo:

Pero qué marcha tiene la muy cerda. Roberto, que se me está poniendo dura. Seguro que tú también estás empalmado, ah Roberto. ¿Cómo?, ¿qué no te gustan esas cosas? A ti lo que te pasa es que te gustan los tíos, ¿no es verdad? Si no tiene nada de malo, Roberto. No te pongas rojo y ven., déjame tocarte. Así, te gusta que te acaricie, así. La tienes también dura, cabrón. No me vengas con bobadas. Somos colegas, ¿no? Así, así. Desabróchame tú también los pantalones y nos la hacemos mutuamente. Eso es, Roberto. Eso es. Si te gusta. Si yo lo sé. Mira al Pedro enfrente cómo sigue metiéndolo como una bestia... ah, ah... espera, no tan bruscamente. Así pero cuidado, tienes que cogerme así. Sí, así. Así. ¿A ti te gusta, también? Eso es, Roberto. Más rápido. Más rápido. ¡Así! ¡Voy a correrme! ¡Córrete conmigo, Roberto! ¡Me corro! Córrete tú también, coño (...) Que no, que pasó de besarte en la boca. Eso es de julandrones...

Una de las formas de abordar los temas eróticos es la coloquialidad, en este caso Mañas desanuda uno de los elementos claves del relato, la relación homoerótica entre el narrador y Roberto. Es a través de este soliloquio que se plantea la homosexualidad de Roberto —sólo insinuada hasta este párrafo— y este encuentro perverso con Carlos que termi-

na en un rechazo por establecer cualquier tipo de vínculo más allá de la camaradería del colega que *está puesto* con drogas y alcohol. Más adelante, continuando con el mismo monólogo, nos enteramos que Carlos asesina a Fierro, acto capital para el desenlace de la novela.

Junto con la coloquialidad, la narración a través del diálogo y la cercanía con el protagonista que emerge de esta forma estilística, encontramos el uso de la coprolalia y del argot, para describir a los personajes, situarlos socialmente (en este caso el mundo de los *pijos* madrileños) pero también para vehicular el sexo y los deseos reprimidos. A partir de la jerga, las lisuras y las *malas palabras*, el ambiente de la novela cobra dureza, agresividad, voluptuosidad y vértigo. La fuerza de las palabras prohibidas radica justamente en su carácter transgresor.

La insistencia en el diálogo en estas historias de los personajes del bar Kronen se grafica también en la obsesión del protagonista por los insulsos monólogos telefónicos. Usualmente Carlos se manda con tres llamadas al hilo, largas o cortas, en ellas siempre se representa de manera metafórica la urgencia por hablar con su grupo de pares ante el pánico a la incomunicación. En cambio, en la casa, la televisión constantemente prendida representa la necesidad de un ruido de fondo ante la soledad de la familia que nadie se atreve a romper.

Esta puesta en escena a partir de lo dialógico seduce a un público juvenil que se ve representado en la novela. *Historia de Kronen* tuvo en España ocho ediciones sólo el año de su publicación, sus lectores empedernidos no eran los usuales sino los llamados, cínicamente por algún crítico aburrido, talla *small*. La *novela joven* reduce las convenciones al mínimo para acentuar la esterilidad del empaque ante una historia con un núcleo explosivo (Chanove 1994).

¿Mérito o demérito? En todo caso se trata de una estrategia de comunicación eficiente hacia lectores "que no leen", los ignorantes-descualificados, según algunas perversas denominaciones. Mañas en un artículo donde revela los objetivos de su literatura reivindica precisamente la opción de escribir "desde el anti-estilo", es decir, rompiendo con las buenas maneras de lo literario, y buscando la vitalidad en el gusto por la imperfección, el ruido, lo "mal" escrito, desterritorializando el gesto punk para trasladarlo a la novela y otorgarle esa carga eléctrica que permita reactivarla (Mañas 1998).

DEMOLICION

El gusto por lo fragmentado

T-tatatatatat-yayaya

Echemos abajo la Estación del Tren

Demoler Demoler Demoler Demoler

Los Saicos

Tanto la novela de Oscar Malca como la de Alberto Fuguet (en menor proporción la de Loriga) son experiencias insólitas y muy semejantes. Ninguna de las dos novelas es una historia lineal. Son fragmentos que se atan por un extraño hilo conductor que va debajo de las historias mismas, una especie de río subterráneo, que sólo se percibe por sutilezas como si fueran olores que pasan a través de la trama. Al final la cosa es más evidente y se resuelve en el primer caso por la acción, en el segundo caso por las conexiones entre los personajes. Son autores que evidentemente tienen un gusto por lo fragmentado.

De la misma forma Loriga tampoco plantea una estructura clásica novelesca. Justamente *Héroes* es un libro que según el autor se lee como un CD: las páginas son canciones que se complementan unas con otras, pero que no mantienen una estructura planteada como argumento. Es un lance más poético, donde lo que interesa son las sensaciones, las reflexiones y el punto de vista. Completamente diferente a los otras dos novelas mencionadas, en ellas la acción es el eje de toda la prosa.

Ante la pregunta de un periodista de *Ajoblanco* sobre si la falta de estructura en realidad no es un recurso facilista, Loriga contesta: "Creo que todo lo que me cuesta esfuerzo escribir va también a costar leerlo. Simplemente intento aprovechar mis momentos más altos para escribir lo mejor que puedo, de forma fresca..." (Martínez 1993:35).

Respuesta que esquiva todo intento de reflexionar sobre una opción de construcción en la escritura. Completamente diferente a la opción expresamente buscada por Malca, quien suele repetir en sus conversaciones que su libro no tiene una historia definida de principio a fin porque *él no es capaz de escribir de esa manera*¹².

Lo fragmentando se presenta en estos novelistas de distinta forma: en Fuguet como un intento por "retratarlo todo", en Loriga como una forma de lanzar un torrente de frescura al lector y en Malca, por su aceptación lúcida e irónica de su incapacidad para estructurar una historia clásica.

Por supuesto lo fragmentado no es un recurso nuevo, ni renovador, siempre ha estado presente en la literatura sobre todo después de las vanguardias. Pero sería interesante mencionar que estos tres novelistas, confesos interesados en las novelas de estructuras clásicas y modernas (como las de Salinger, las de Chandler) y además también prácticos en cuanto a los requerimientos de los lectores (los tres mantienen una postura coherente en relación con el mercado editorial y el marketing) no cedan ante la clásica convención de que toda novela debe de tener una historia (con su principio, su medio y su fin, ya sea puesto éste al principio, al medio o al final) y que planteen una entrada diferente al propio universo ficcional.

Considero que justamente esta propuesta de un mundo fragmentado a lectores jóvenes y de universos fragmentados es el elemento que acerca estos libros a la experiencia del lector actual, cuya performance cultural está vinculada al uso de fragmentos de estilos de vida particulares. La cultura ya no es "un modo de vida" sino la coherencia de estos fragmentos como *mix* culturales que sostienen la base donde se construyen identidades nómades. Los lectores de estos tres novelistas, jóvenes universitarios o parasitarios, enganchan con cada una de ellas a partir de esta lectura como *video-clips*, con su lógica incierta, pero lógica al fin, con su condicionamiento de rupturas y con un delgado hilo subterráneo que las une precariamente de la misma forma como están unidas las sensaciones, los sentimientos y los conocimientos en la aldea global.

PAIS McONDO

We are sudamerican writers...

ellos tenían esfuerzo, ellos tenían educación, y para qué,
para terminar bailando y pateando piedras...

Los Prisioneros

Si se trata de fragmentaciones, América Latina se lleva la bandera. Un continente enraizado por una lengua, se desmembra por la falta de fluidez en la comunicación literaria entre fronteras. Para leer un libro de un argentino a veces es necesario que lo publiquen en España. "Cruzar la frontera implica atravesar el Atlántico" (Gómez, Fuguet 1996). Pero, desgraciadamente, el empeño de comunicación interclubes no surte efecto sólo debido a las buenas intenciones de sus programadores virtuales.

Es el caso de los editores de una de las antologías más (mal) comentadas en América Latina. Se trata de *McOndo*, una recopilación de cuentos de varios escritores latinoamericanos que tenía como objetivo zanjar con el realismo mágico como elemento *for export* de la cultura latinoamericana. Sergio Gómez y Alberto Fuguet se propusieron antologar a un grupo de escritores jóvenes que se salieran del encasillamiento del escritor latinoamericano (exotismo, ecología, elementos real maravillosos, seducción y *latin-lovers*) y propusieran formas urbanas y nuevas de entender la complejidad de *este pueblo al sur de los Estados Unidos*.

"Es una nueva generación literaria que es post-todo: post-modernismo, post-yuppie, post-comunismo, post-babyboom, post-capa de ozono. Aquí no hay realismo mágico sino realidad virtual" se dice en una de sus páginas rescatando el cintillo de *Cuentos con Walkman*, una antología previa publicada en Chile y sólo con autores chilenos. Más adelante se contradicen al tratar de describir este nuevo continente: "El nombre (¿marca registrada?) McOndo es, claro, un chiste, una sátira, una talla. Nuestro McOndo es tan latinoamericano y mágico (exótico) como el Macondo real (que a todo esto no es real sino virtual). Nuestro país McOndo es más grande, sobrepoblado y lleno de contaminación, con autopistas, metro, tv cable y barriadas (...) En nuestro McOndo, tal como en Macondo, todo puede pasar, claro que en el nuestro si la gente vuela es porque anda en avión o está drogada..."

UNMSM

H. u. e. s. o. H. ú. m. e. r. o. 3. 4.

Reivindicar lo urbano frente a lo rural, la violencia frente a la supuesta bucólica paz, lo bastardo y lo híbrido frente a una homogenidad exótica, la estética kitsch frente a la revolucionaria de las canciones de protesta de los 70. Esa es la idea central, aclarar la imagen de América Latina, ante los ojos de los europeos que la tenían desenfocada más por las mañas que por las virtudes de la literatura real maravillosa. "Vender un continente rural cuando, la verdad de las cosas, es urbano (más allá que sus sobrepobladas ciudades son un caos y no funcionan) nos parece aberrante, cómodo e inmoral...", señalan.

Más allá de los defectos de la antología –los cuentos hablan por sí solos y "no están todos los que son" pero sobre todo "no son todos los que están" para repetir el cliché tantas veces repetido– las propuestas de recopilación reflejan una forma diferente de situarse como escritores latinoamericanos ante la perspectiva de algo nuevo después del boom de los 60, al margen de las molestias que pueda haber causado a uno de sus promotores.

"Estoy saturado con el asunto de la antología McOndo porque se ha malinterpretado lo que pusimos en el prólogo. No me interesa ser vocero de nadie, ni ir armando una generación. Latinoamérica es reheterogénea y puede haber de todo. No estoy de acuerdo con muchos de los que publicamos pero la editorial exigió a los más conocidos de cada país. Era la única manera que el libro saliera en España. Francamente ahora estoy medio arrepentido, jamás pensé que fuera algo tan polémico. Esto era sólo un susurro y se convirtió en un grito", sostiene Alberto Fuguet¹³.

Pero jamás un susurro armaría tanto laberinto. Lo que se debe remarcar en una lectura menos distante de esta propuesta, es el intento de plantear otra visión, menos utópica y más apocalíptica, de los usos de la tradición literaria latinoamericana (esa "ansiedad de influencia" que llama Harold Bloom) aborreciendo de un padre demasiado bonachón y omnipotente (García Márquez) para plantear nuevos linajes que se engarzan más bien con el realismo de Mario Vargas Llosa, con las reformulaciones de la estética kitsch de los folletines que utilizó Manuel Puig, con las miradas acres y turbadoramente distantes de Onetti o aún con ese sentido trágico de lo latinoamericano que despliega Sábato en sus novelas.

EL CLAVO SOBRE LA HERIDA

Compromiso y traición

Yo cambiaría mi traición por compromiso
pero en el fondo del compromiso hay una traición mayor

Radio Futura

En el fanzine, muestra más alta de la contracultura juvenil, *El Poste* (donde también se incluye una entrevista a Oscar Malca del conocido músico subte Daniel F.), el redactor Miguel Ildefonso en un artículo de opinión sobre la necesidad de "algo nuevo" advierte lo siguiente: "Era 1990: la Perestroika, la caída del Muro, llegaban al país entre los últimos coches-bomba, partidos sepultados, mass-media. Los nuevos poetas no tenían como antes a qué asirse. Los 60 y 70, ¡qué lejos estaban! Los 80 se habían refugiado en la oscuridad de Lima. La COHERENCIA resultó ser la utopía que se buscaba entre los ideales suicidas (Cobain), guerras nintendo (Golfo Pérsico) y estupideces neoliberales (Bush, Fukuyama). Una época (¿Posmoderna?) que para el que no sólo ve en la superficie era igual a todas".

Radicalizando esta propuesta podríamos decir que se trata de una época que, para quien bucea en el mar de los sargazos, es la *peor de todas* porque se tiene plena conciencia de la imposibilidad de cualquier tipo de cambio o por lo menos, de aquellos tipos a los que estábamos acostumbrados. Todo es igual y en ello radica la desesperación de esta generación, pero su más esencial angustia se eleva sobre los pilares de la búsqueda de *algo*, ese algo que se convierte en una meta a la que parece nunca quieren llegar.

El compromiso, como reza la letra de Radio Futura, implica una traición mayor: la traición a la lucidez, esa lucidez que permite "meterse a un cuarto a escribir, beber y enchufarse drogas para decir algo" y que al fin de cuentas, como lo dice Loriga, "es algo y algo es siempre mejor que la tristeza".

Finalmente, escribir puede ser una forma de no naufragar. El pasado no reciclado o la historia desprovista de encanto, se ciernen sobre la

pluma de estos jóvenes *outsiders* literarios, para permitir por lo menos iluminar cierto sector del camino: escribir una novela es siempre escribir una historia. Y como lo dice Damián, el protagonista que articula con su mínimo nivel de ilusión, la novela de Fuguet, "Las buenas historias (...) no son aquellas que nos dicen lo que ya sabemos sino justamente aquellas que nos iluminan aquello que no queremos ver".

Considero que estas novelas, de alguna manera iluminan esa *zona dark* de nuestra sociedad, que no queremos ver. Con su lenguaje y estilos diferentes, estos novelistas obligan a abrir los ojos ante ella, alejándonos con su particular ironía y con su lúcida fragmentación de ese temible y asqueante "último hombre" que describe Fukuyama, de ese hombre poshistórico; y regresando por otro rumbo que no es ni el de los apocalípticos ni el de los integrados, al hombre primigenio que lucha aunque sea tímidamente por algo que siente. *Volver a sentir* he ahí por lo menos una bandera.

Notas

- ¹ Me refiero a aquellas novelas de temas de aventuras como las de Julio Verne o Emilio Salgari, entre los clásicos, o aquellas novelas escritas para "jóvenes" en series especializadas dentro de las editoriales, como *La ley de la Calle* de Susan E. Hinton.
- ² Se trata del deseo de reconocimiento, la capacidad del hombre de atribuirle valor a las cosas y a sí mismo. Fukuyama define dos clases de thymos: la isothymia, el deseo de reconocernos iguales a los otros; y la megalothymia, la necesidad de reconocernos asimismo mejor que el resto en alguna característica. Según el autor la megalothymia ha sido fundamental para la construcción de la democracia liberal (así como la isothymia para la construcción de las teorías y praxis socialistas) y ella se satisface básicamente en las luchas, en las guerras, en las competencias de cualquier índole, donde se plantea la *cuestión del éxito*.
- ³ La moratoria social es el período de especial tolerancia social hacia la persona que está en formación. Se les ofrece a los jóvenes un tiempo legítimo para que se dediquen al estudio y a la capacitación postergando el matrimonio y las responsabilidades sociales. La moratoria vital sería el capital energético, es decir, las fuerzas disponibles, la capacidad productiva, la posibilidad de desplazamientos y la resistencia al esfuerzo (Margulis 1996: 13 y ss.)
- ⁴ El nombre "Generación X" antes que Coupland fue utilizado por un grupo de rock postpunk inglés.
- ⁵ "Y ahora estoy acá para decirles que la generación X ya pasó. Quiero declarar una moratoria a todo ese ruido, porque la noción de que existen diferentes generaciones -X, Y, K, o lo que sea- puede debatirse interminablemente..." (Coupland 1995).
- ⁶ Como lo señala Fukuyama, "los ávidos jóvenes que llenan las facultades de derecho y de administración de empresas, que completan ansiosamente su *curricula vitae* con la

esperanza de mantener el estilo de vida al que se consideran con derecho, parecen mucho más en peligro de convertirse en últimos hombres que de reavivar las pasiones del primer hombre" (Fukuyama, 1991: 445).

- ⁷ Hendrix, Janis Joplin, Jim Morrison y Kurt Cobain se suicidan a los 27 años.
- ⁸ En *Stalker*, película de Andrei Tarkovski, un alucinado habitante marginal de una Rusia del futuro, se encarga de comunicarse con una zona, lugar secreto al que nadie ha llegado y al que nadie puede llegar porque está custodiada por Seguridad del Estado. Stalker conduce a un grupo dispuesto a todo con tal de encontrar ese misterio. Cuando, sorteando todos los peligros, logran llegar al corazón de la zona, se dan cuenta que no pueden atravesar ciertas barreras invisibles porque ella está constituida por sus deseos más profundos. Extraordinaria metáfora de la U-topía.
- ⁹ Crisis ideológica, económica, de la familia y de los afectos, crisis del pacifismo y de las propuestas de paz y amor, pero también crisis de las propuestas rebeldes violentas como el movimiento punk de finales de los 70 y principios de los 80. En nuestro país también la crisis de una salida revolucionaria y violenta que hegemonizó Sendero Luminoso.
- ¹⁰ El único que ha trabajado esta ruptura con la ortografía desde la novela es José Angel Mañas en *Ciudad Rayada*. En ella el hablante va incorporando poco a poco el grafema k por la letra c (en su pronunciación velar, oclusiva y sorda) y este cambio está vinculado con una progresiva intoxicación del personaje con diversas drogas y por una creciente espiral de violencia interna.
- ¹¹ Estas características las propone Dolores Soler-Espiauba haciendo un análisis de 16 novelas españolas contemporáneas en su artículo (Soler-Espiauba 1997).
- ¹² Esto me lo dijo a mí en 1994, mientras comíamos un cebiche en un restaurante caleta de la Av. Del Ejército.
- ¹³ Es una entrevista que realicé el 26 de junio de 1997 a Alberto Fuguet y que fue publicada parcialmente en *Quehacer*, No. 115, setiembre-octubre 1998.

Referencias

- Cervera, Rafa, *Nirvana*. La Máscara, Valencia, 1995.
- Coupland, Douglas, 1992, *Generación X*. Tiempos Modernos. Madrid.
- _____ 1995, "Generation X'd: The Gen-x-cide". En: *Details*, junio.
- Chanove, Oswaldo, "Mañas de una novela generacional". En: *El Mundo*, Lima, 22-23 de octubre de 1994.
- Chillón, L.A., "¿Hacia una nueva literatura?" En: *Ajoblanco*, julio/agosto 1992.
- Easton Ellis, Bret, 1993, *American Psycho*. Barcelona, Plaza & Janés.
- _____ 1992, *Menos que cero*. Barcelona, Anagrama.
- Fuguet, Alberto, 1996, *Mala Onda*. Santiago, Alfaguara.
- _____ 1995, *Por favor, rebobinar*. Santiago, Planeta Sur.
- _____ 1996, *Sobredosis*. Santiago, Alfaguara.
- Fukuyama, Franci, 1992, *El fin de la Historia y el último hombre*. Edit. Planeta. Barcelona.
- _____ 1994, *Fin de la Historia*. Separata de la Universidad San Martín de Porres.
- Gómez, Sergio y Fuguet, Alberto, 1996, *McOndo*. Barcelona, Mondadori.
- Loriga, Ray, 1996, *Héroes*. Barcelona, Plaza & Janés.
- Maffesoli, Michel, 1990, *El tiempo de las tribus*. Barcelona, Icaria.

- Malca, Oscar, 1992, *Al final de la calle*. Lima, El Santo Oficio.
 Mañas, José Angel, 1995, *Historias de Kronen*. Barcelona, Destino.
 _____, 1998, *Ciudad Rayada*. Espasa, Madrid.
 _____, 1998, "Literatura y punk. La herencia de los Ramones". En *Ajoblanco*, No.108, junio 1998.
 Margulis, Mario, 1996, *La juventud más que una palabra*. Buenos Aires, Biblos.
 Martínez, Gabriel, "Ray Loriga: un púgil a ritmo de zapping". En: *Ajoblanco*, No. 58, diciembre de 1993.
 Soler-Espiauba, Dolores, "Presencia de la lengua coloquial en la novela actual". En: *Cuadernos Cervantes*, enero-febrero 1997.
 Verdú, Vicente, "La generación X". En: *El País*, domingo, 21 de marzo de 1993.
 Kino, 2/95. Bulletin of the Export Union des Deutsches Films.

1	жЮ.		пофлЕлнн		
2	жЮ.	жЮ.		нчЯ.	нчЯ
3	жЮ.	жЮ.		нчЯ.	нчЯ
4	жЮ.	жЮ.		нчЯ.	нчЯ
5	жЮ.	жЮ.		нчЯ.	нчЯ
6	жЮ.	жЮ.		нчЯ.	нчЯ

1	нчЯ	нчЯ	нчЯ	нчЯ
2	нчЯ.	нчЯ.	нчЯ.	нчЯ.
3	нчЯ.	нчЯ.	нчЯ.	нчЯ.
4	нчЯ.	нчЯ.	нчЯ.	нчЯ.
5	нчЯ.	нчЯ.	нчЯ.	нчЯ.
6	нчЯ.	нчЯ.	нчЯ.	нчЯ.

26

1	нчЯ	нчЯ	нчЯ	нчЯ
2	нчЯ.	нчЯ.	нчЯ.	нчЯ.
3	нчЯ.	нчЯ.	нчЯ.	нчЯ.
4	нчЯ.	нчЯ.	нчЯ.	нчЯ.
5	нчЯ.	нчЯ.	нчЯ.	нчЯ.
6	нчЯ.	нчЯ.	нчЯ.	нчЯ.

UNMSM

UN FANTASMA RECORRE EL MUNDO */

Aníbal Quijano

Mientras lo escribían, los autores del Manifiesto Comunista implicaban sin duda el mundo entero en las tendencias centrales del movimiento histórico de la sociedad capitalista. Pero las imágenes concretas de sociedad que tenían en mente se referían ante todo, si no exclusivamente, a Europa Occidental. Así cobra sentido la poderosa imagen que abre el texto: "Un fantasma recorre Europa —el fantasma del comunismo".

Ciento cincuenta años después, las tendencias que Marx y Engels entonces registraban son ahora situaciones mundiales cristalizadas. Y sus imágenes concretas de sociedad remiten hoy a la experiencia concreta del conjunto del mundo. En la propia Europa la realidad social nunca fue quizás tan ceñidamente representada en ellas. No debe sorprender, en consecuencia, que el fantasma del comunismo vuelva a visitar la historia y ahora no sólo en Europa sino en todo el mundo.

Empero, si tanto tiempo después el mismo fantasma inquieta de nuevo el mundo, eso no puede significar sino dos cosas: *una*, que el movimiento de la historia ha seguido el camino y el patrón vislumbrados en el Manifiesto para la sociedad capitalista. En otros términos, que la perspectiva de conocimiento allí implicada ha probado ser, básicamente, correcta. Y por eso, también las previsiones históricas. *Dos*, que las acciones y las medidas propuestas para bloquear ese camino y desintegrar ese patrón —de modo que la historia pudiera encaminarse en la trayectoria del socialismo, hacia un patrón de sociedad comunista— no fueron igualmente correctas, ni eficaces. Esa es una de las lecturas necesarias del más famoso texto político de la historia.

LAS PREVISIONES HISTORICAS MAYORES.

1. "Globalización" y Polarización Social.

Un trozo del Manifiesto (cuya frase inicial dice: "La burguesía, por medio de su explotación del mercado mundial ha dado un carácter cosmopolita a la producción y al consumo en cada país") debe ser hoy citado en todas partes, ya que es casi una crónica actual de lo que hoy se denomina "globalización"¹.

Aunque para la mayoría de quienes lo discuten, "globalización" es un concepto que mienta, sobre todo, una nueva relación entre espacio, tiempo y economía (o historia, *tout court*, para muchos), por la mediación tecnológica, para el Manifiesto se trata, en primer término, del desarrollo de las tendencias del capital hacia una mayor integración del control del poder a escala mundial por medio de la explotación del mercado mundial, de la consecuente polarización social de la población del mundo entre una minoría en el control de recursos, de riquezas y de poder y una creciente mayoría despojada de todo eso y empujada a la pauperización. En segundo término, de la universalización de la comunicación entre las gentes de todo el mundo, de la formación de un fondo universal de significaciones, común a todas las diversas identidades, apta para ser expresada en una literatura universal. Y tales son, reconocidamente, los más visibles de los actuales procesos mundiales del capitalismo. Cumplen, quizás mejor que otros fenómenos, las previsiones del Manifiesto y ponen de relieve el poder de la mirada histórica de Marx y Engels².

2. La hegemonía final de la cultura de "mercado".

Así mismo, nunca fue tan patente para todos que el capital necesita imponer –y ha impuesto en todo el mundo– el desnudo interés egoísta, cabalmente expresado en el "cash payment", como el único nexo básico en la sociedad. Tal como fue formulado en el duro lenguaje del Manifiesto, "la burguesía ha desnudado de su halo a cada ocupación hasta ahora honrada y admirada con reverencial temor. Ha convertido al médico, al abogado, al sacerdote, al poeta, al hombre de ciencia, en sus trabajadores asalariados". Lo que el Manifiesto condena es, por supuesto,

lo que hoy se canta en los himnos neoliberales a la gloria dudosa del "mercado".

3. La palmera deshojada en el desierto.

"La burguesía no puede existir sin revolucionar constantemente los instrumentos de producción, de ese modo las relaciones de producción y con ellas el conjunto de las relaciones de la sociedad", sostiene el Manifiesto. La propuesta teórica culmina con la célebre imagen: "Todo lo que es sólido se disuelve en el aire, todo lo que es sagrado es profanado y el hombre es compelido a encararse sin atenuantes con sus reales condiciones de vida, con sus relaciones con sus semejantes".

Las implicaciones de la propuesta teórica para la historia humana bajo el capitalismo han sido discutidas todo el tiempo y sin duda hoy son patentes. No es tan visible, o quizás menos admitido el carácter revolucionario de la continuada desmistificación de las condiciones de la existencia social de las gentes que el capitalismo ha llevado a cabo. Temprano en nuestro siglo, Max Weber hizo familiar la equívoca imagen del desencantamiento del mundo, facilitando así que no mucho después de la Segunda Guerra Mundial, poco disimulados esfuerzos de re-mistificación se arroparan como propuestas de re-encantamiento del mundo. Y ahora, en las condiciones de la "globalización" contrarrevolucionaria, todos los fundamentalismos, esto es, todos los irracionalismos, se han hecho virulentos y, peor, discurren en el mismo cauce de la lucha contra el eurocentrismo y por la descolonización del imaginario y del conocimiento, por la plena democratización de las relaciones sociales. De ese modo, un perverso contrabando ingresa en la intersubjetividad de los dominados y discriminados, presenta la modernidad como si su única cara fuera la dominación eurocéntrica, colonialista e imperialista sobre el mundo, y como si toda la racionalidad posible se agotara en la racionalidad instrumental de la explotación capitalista.

El re-encantamiento del mundo implicado en la propuesta del Manifiesto no consiste en la re-mistificación de las jerarquías sociales, de la discriminación y de la represión en la vida diaria de las gentes, entre edades, géneros, "etnias", en el control y la represión de la corporeidad, sino en la

plena liberación de la existencia social de todas las gentes, de todas las formas de poder.

¿Quién podría negar la final protuberancia de esta cuestión en las condiciones de la "globalización"?

4. Del Estado del Capital al Estado de los capitalistas: otra reprivatización.

"Cada paso en el desarrollo de la burguesía fue acompañado por un correspondiente avance político de esa clase", sostienen los autores del Manifiesto. La burguesía ha expropiado el control del poder político a todas las demás clases sociales antes dominantes y ella lo tiene ahora exclusivamente. Así, "el ejecutivo del estado moderno no es sino un comité de administración de los asuntos comunes del conjunto de la burguesía". Esta última afirmación, que apunta al hueso del Estado burgués moderno, ha sido una de los más continuamente cuestionadas y resistidas proposiciones de Marx-Engels. Sospecho, sin embargo, que esa resistencia era más pertinente y característica del período anterior, entre la 2ª. Guerra Mundial y la crisis de mediados de los 70s., y sobre todo antes de que la "globalización", el "neoliberalismo" y el predatorio dominio de la acumulación financiera se hicieran tan evidentes.

Durante ese período, el desarrollo de lo público del estado en los modernos Estados-Nación consolidados y el avance, relativo pero importante, de las luchas por la democratización-nacionalización de sociedades y estados en el resto del mundo, abultaban la manera reduccionista de esa proposición del Manifiesto. En efecto, en el Estado-Nación desarrollado la representación política de los intereses sociales no-burgueses era real, aunque reconocidamente subordinada, y quizás aparecía más real de lo que era en la medida en que no sólo las instituciones del liberalismo, sino sobre todo el Welfare State, eran plenamente vigentes. Y el avance en los procesos más o menos consistentes hacia la formación de Estados-Nación en la "periferia", permitían también la constitución, si no la consolidación, de esas formas de representación política de intereses sociales no-burgueses en el Estado. O, mejor dicho, tal avance producía la ilusión de

que en todo el mundo del capitalismo, el Estado tenía que ser una esfera derepresentación y de articulación de todos los intereses sociales no obstante su desigualdad.

La "globalización", esa contrarrevolucionaria reconfiguración del poder en el capitalismo, conducida bajo la hegemonía del capital financiero, lo que produce es, sin embargo, la tendencia a la creciente reducción de esos márgenes de igual representación política de desiguales intereses sociales en el Estado. En la mayor parte del mundo, en la "periferia" pues, no se trata solamente de una reducción. En algunos lugares, América Latina por ejemplo, Africa y Asia, sin duda, está en curso una auténtica reprivatización del control del Estado en manos de los núcleos burgueses más "globalizados". No se trata solamente de la ciudadanía en general, sino, para comenzar, de los rastros de Welfare State que las luchas "populares" habían logrado conquistar. Y en el "centro", aunque más lentos, más graduales, resistidos por los trabajadores y las capas medias, los respectivos procesos están sin duda alguna avanzando. De todos modos, más o menos según las particulares correlaciones de fuerzas político-sociales, la burguesía tiende al exclusivo control del Estado. En fin, el hueso del Estado capitalista que los autores del Manifiesto trataban de hacer visible, tan temprano, es casi lo único realmente visible en las condiciones de la "globalización"³.

En eso consiste hoy, en lo fundamental, la contradicción concreta entre interés social e identidad nacional que el Manifiesto coloca en la entraña misma del patrón de desarrollo político de la historia del capitalismo.

LA PERSPECTIVA DE CONOCIMIENTO.

Aquí es pertinente apenas apuntar las cuestiones centrales de esa manera de conocer y de producir conocimiento. Y sus dificultades.

1. La totalidad y la historicidad en el conocimiento.

El poder, sobre todo en el capitalismo, requiere excluir de la perspectiva cognitiva todo aquello que en la realidad lo cuestiona o lo desafía.

Por eso, cuando no se refugia en el azar o la providencia, o en la objetivación de alguna entidad suprahistórica, sólo puede admitir mutilándolo el campo de relaciones o "totalidad" en el que encuentra explicación y sentido todo fenómeno histórico. Esa mutilación de la "totalidad" no es hecha solamente en el plano de la coetaneidad de los fenómenos, sino igualmente en el largo tiempo histórico. Es contra esa manera de conocer que Marx trabaja una alternativa, que con él da sus primeros pasos en el siglo XIX y cuyos núcleos decisivos son las ideas de "totalidad" y de historicidad de los fenómenos sociales. Es de allí que provienen las ideas de clasificación de la población de la sociedad en el poder, de la articulación y el conflicto de heterogéneos y antagónicos intereses sociales, de la inherente tendencia mundial del capital y, en consecuencia, el mundo como el específico campo de relaciones del capitalismo, como la "totalidad" de la perspectiva cognoscitiva y, en fin, del largo plazo histórico como elemento de esa "totalidad". Sus sucesores, por el contrario, hicieron del "estado-nación" no sólo una privilegiada unidad de análisis, sino, ante todo, un enfoque. Perdieron de vista, de ese modo, la configuración mundial, global, del poder capitalista y con ella las tendencias de heterogénea clasificación social, de polarización social, de pauperización, como pierden hoy las tendencias de ruptura entre capital y trabajo.

2. ¿ Entre el evolucionismo eurocéntrico y la heterogeneidad histórica del mundo ?

En el Manifiesto se establece, desde la partida, una distinción neta entre la Europa del capital y el mundo del capitalismo: el fantasma del comunismo recorre Europa, no el resto del mundo. Y esa distinción también recorre el texto. Así, mientras de un lado se afirma que "las diferencias y antagonismos nacionales entre los pueblos están desvaneciéndose cada día más, por el desarrollo de la burguesía, la libertad de comercio y el mercado mundial, la uniformización del modo de producción y de las correspondientes condiciones de existencia", y que "la supremacía del proletariado hará que esas diferencias se desvanezcan aún más rápido", por otro lado se estampa que "la unidad en la acción, *por lo menos en los países más civilizados*, es una de las primeras condiciones para la emancipación del proletariado" (cursivas añadidas).

¿Qué veían en el resto del mundo los autores del Manifiesto, como obstáculo para la unidad mundial del proletariado y la postulaban, ante todo, para "los países más civilizados" (léase Europa Occidental)? ¿Qué implica a ese respecto su categoría de "más civilizados"? Estas son preguntas que sólo pueden ser contestadas con el conjunto de su obra posterior. De todos modos, aquí es imprescindible anotar que su visión de las relaciones entre Europa y el resto del mundo no dejó de ser prisionera de una perspectiva eurocéntrica. Las cuestiones de "raza", de la colonialidad mundial del poder, de la heterogeneidad histórica de lo que se articulaba en el capitalismo mundial, entre otras, ingresaron de modo tardío, parcial y finalmente irresuelto en el debate marxiano del conocimiento.

LAS FRUSTRÁNEAS PROPUESTAS POLÍTICAS

Quizás hay alguna relación entre esos límites eurocéntricos de la perspectiva cognoscitiva y el carácter de las propuestas políticas para la revolución comunista en Europa. Después del colapso del "socialismo realmente existente", sin duda es más llamativo aún el hecho de que la estatización de la economía y la total centralización del poder político en el Estado, fueran los instrumentos estratégicos que el Manifiesto propone como el punto de partida de la revolución comunista. Es decir, no solamente para destruir el dominio de la burguesía sobre la economía y sobre el Estado, sino para toda la trayectoria de revolución de la sociedad hasta su conversión en una sociedad comunista.

Sabemos bien que Marx tuvo tiempo y ocasión de hacer una corrección radical a esas propuestas después de la experiencia de la Comuna de París, en 1871. Sabemos también que Marx fue consciente al final de las cuestiones planteadas en la perspectiva eurocéntrica del conocimiento histórico. Pero, así mismo, que no llegó a resolverlas. Y no hay cómo olvidar que esas propuestas del Manifiesto fueron, precisamente, el eje central en torno del cual se organizó el "socialismo realmente existente" y que probablemente contiene la explicación de su trágica experiencia. Sin la hegemonía del eurocentrismo en la perspectiva de los "marxistas" posteriores a Marx, no se podría encontrar explicaciones eficaces a esa historia.

CIENTO CINCUENTA AÑOS DESPUÉS: EL FANTASMA GLOBAL

Hoy tenemos una conciencia más clara de las opciones alternativas al eurocentrismo en la producción del conocimiento. Una profunda revolución intelectual está activa en el conocimiento histórico, con la irrupción de las antiguas e innovadas racionalidades dominadas entre las brechas de la crisis de la racionalidad eurocéntrica, con la convergencia de las vertientes actuales de debate que fluyen desde los principales surtidores culturales de la "periferia", desde el Sudeste Asiático, desde el Medio Oriente, desde Africa, desde América. Y América Latina es uno de los más activos veneros de esas opciones. Ellas generan un horizonte de descolonización del imaginario, de la intersubjetividad, del conocimiento. Sus resultados estarán pronto, de hecho en parte ya lo están, en el primer plano del debate mundial sobre los modos de producir conocimiento. En ese mismo horizonte se instalan las implicaciones epistemológicas de los más recientes descubrimientos en el conocimiento del universo físico-químico. Los primeros pasos de toda esa compleja trayectoria, aunque impedidos de proseguir hasta su maduración teórica por los valladares del eurocentrismo, ya habían sido dados en el Manifiesto.

Tenemos también una más clara conciencia de las tendencias que en el propio desarrollo actual del capitalismo llevan a las radicales transformaciones de las relaciones entre el capital y el trabajo, debido al agotamiento de la capacidad y de la necesidad del capital para convertir la fuerza individual de trabajo en mercancía. En un sentido, tales cambios implican rupturas históricas, ya que producen tendencias a la reproducción y expansión de todas las formas no salariales de organización del trabajo. Entre ellas, de la reciprocidad y de la comunidad, de nuevo activas en muchas partes del mundo, ya no sólo en la lucha por la supervivencia, sino contra la explotación, la dominación, la discriminación. Aunque la visión teórica y la previsión histórica de estas tendencias no serán claras sino en los famosos *Borradores (Grundrisse)* de Marx, los rastros iniciales ya le eran visibles mientras ponía toda su furiosa ironía en el Manifiesto. Esas tendencias son parte necesaria de la trayectoria de la "globalización".

UNMSM

Por todo eso, ciento cincuenta años después, en el momento mayor de triunfo del capitalismo en el mundo, el fantasma del comunismo vuelve a habitar las pesadillas de los dominadores, de una nueva y más temible manera: *ahora es un fantasma global*. En cambio para los trabajadores explotados en todas las formas por el capital, y que constituyen el nuevo y heterogéneo proletariado mundial, el fantasma reaparece como buen agüero de una esperanza de revolución, por primera vez en realidad, mundial. Como en el viejo castillo de Elsinor, su reaparición anuncia un nuevo tiempo, final, de combate.

Notas

- * Una versión incompleta de este artículo fue publicada en el No. 34 de la revista del Instituto de Estudios Avanzados de la Universidad de Sao Paulo, Brasil.
- ¹ Tres años atrás acepté presentar en el Colegio Nacional de Sociólogos del Perú los primeros resultados de una indagación de las relaciones entre "globalización" y "estado-nación". Comencé leyendo ese párrafo y pregunté después si la fuente era familiar a la audiencia. Sólo algunos entre los menos jóvenes podían identificarla.
- ² Incluso economistas adversarios de Marx, no pueden sino reconocer estos hechos. Así la curiosa nota de John Cassidy: "The return of Karl Marx", en *New Yorker*, Oct. 20-27, 1997.
- ³ He planteado esas cuestiones en "Estado-Nación, Ciudadanía y Democracia: Cuestiones abiertas". En: Helena Gonzáles y Heidulf Schmidt, comps., *Democracia para una nueva sociedad*, Caracas, Venezuela, Nueva Sociedad, 1997.

II.

Ромбъ,

Мы —
 Среди тьмы
 Глазь отдыхаеть.
 Сумракъ ночи жпной.
 Сердце жадно вдыхаеть.
 Нишотъ звѣздъ долетаеть порой,
 И дурная чувства тѣснитъ толпой.
 Все приближся въ блескъ росистомъ.
 Потвдуемъ дунистымъ
 Покорѣ блещи!
 - Слова твени
 Какъ тогда —
 ... la!²

Гр. П. П. П.

UNMSM

MELODIA DESENCADENADA/Marshall Berman

La mejor historia que he escuchado en mi vida sobre *El Manifiesto Comunista* vino de Hans Morgenthau, el gran teórico de relaciones internacionales que murió en 1980. Era a principios de los años setenta en la Universidad de Columbia en Nueva York, y él estaba contando sobre su infancia en Bavaria antes de la Primera Guerra Mundial. El padre de Morgenthau, médico en un vecindario obrero de Coburg, a menudo llevaba a su hijo a las consultas a domicilio. Muchos de los pacientes estaban muriendo de TBC; un médico no podía hacer nada para salvar sus vidas, pero podía ayudarlos a morir con dignidad. Cuando su padre preguntaba por sus últimos deseos, muchos trabajadores decían que querían que el *Manifiesto* fuera enterrado con ellos. Le imploraban al doctor que se cerciorara de que el sacerdote no entrara a hurtadillas y les metiera la Biblia en su lugar.

Esta primavera, el *Manifiesto* cumple 150 años. En ese siglo y medio se ha convertido en el libro más ampliamente leído en el mundo, fuera de la Biblia. Eric Hobsbawm, en su espléndida introducción a la hermosa nueva edición de Verso, presenta una breve historia de la recepción del libro. Puede resumirse rápidamente: siempre que hay problemas, en cualquier lugar del mundo, el libro se vuelve un tema; cuando las cosas se calman, el libro desaparece de vista; cuando vuelve a haber problemas, la gente que lo olvidó, recuerda. Cuando los regímenes de corte fascista capturan el poder, siempre está en la breve lista de libros a quemar. Cuando la gente sueña con la resistencia –aun si no son comunistas, aun si desconfían de los comunistas– provee música para sus sueños. Tomen el ritmo del principio y del final. Primera línea: “Un espectro está rondando Europa -

el espectro del Comunismo". Últimas líneas: "Los proletarios no tienen nada que perder salvo sus cadenas. Tienen un mundo que ganar. ¡TRABAJADORES DEL MUNDO ENTERO, UNIOS!" En el bar de Rick en Casablanca, puede que ames o no a Francia, pero cuando la banda rompe a tocar "La Marseillaise", tienes que pararte y cantar.

Sin embargo la gente educada de hoy, incluso gente de izquierda, ignora, sorprendentemente, lo que dice en realidad el libro. Durante años, le he preguntado a la gente acerca de qué creen que trata. Las respuestas más populares son que es (1) un manual utópico sobre cómo administrar una sociedad sin dinero o propiedad, o (2) un manual maquiavélico sobre cómo crear un estado comunista y mantenerlo en el poder. Los comunistas no parecen conocer el libro mejor que los que no lo son. (Al principio esto me sorprendió; luego vi que no era accidental. La educación clásica comunista era talmúdica, basada en un estudio de comentarios, con una suspicacia subyacente hacia los textos sagrados primordiales. Entre los judíos ortodoxos, la Biblia es una suerte de película para adultos —un *yeshiva-bucher* es expuesto a ella sólo después de años de entrenamiento, para asegurarse de que responderá de manera ortodoxa. De manera similar, un aprendiz en una escuela partidaria empezará con Stalin, hasta 1956; luego el gran adoctrinador Lenin; luego, con alguna vacilación, Engels; Marx sólo entra al final de todo, y entonces sólo para aquellos con pase de seguridad).

Ahora aquella seguridad no existe más. En sólo unos cuantos años, muchas estatuas y ensalzamientos a Marx se han esfumado de las plazas públicas; muchas calles y parques con su nombre tienen hoy otros nombres. ¿Qué significa todo esto? Para alguna gente, como nuestros príncipes que salen al aire el domingo en la mañana, la implosión de la Unión Soviética simplemente confirma lo que siempre creyeron, y los libera de tener que mostrar respeto. Uno de mis antiguos jefes de la C.C.N.Y. lo dijo concisamente: "El año 1989 prueba que los cursos de marxismo son obsoletos". Pero hay otras formas de leer la historia. Lo que sucedió con Marx luego de 1917 fue un desastre: un pensador necesita ser beatificado tanto como necesita un balazo en la cabeza. Así que debemos dar la bienvenida a su descenso del pedestal, pues se trata de una caída afortunada. Tal vez podamos aprender lo que Marx tiene que enseñar si lo confrontamos a nivel del suelo, nivel en el cual nosotros estamos tratando de pararnos.

H.u.e.s.o.H.ú.m.e.r.o.3.4.

Así que, ¿qué nos ofrece? Primero, algo asombroso cuando no estás preparado para ello: alabanza al capitalismo tan excesiva que bordea la veneración. Bien temprano en el *Manifiesto*, describe los procesos de construcción material que perpetra, y las emociones que los acompañan, especialmente el sentimiento de ser capturado por algo mágico y misterioso:

La burguesía ha creado (...) fuerzas productivas más masivas y colosales que lo que han hecho todas las generaciones precedentes juntas. El sometimiento de las fuerzas de la naturaleza al hombre, las máquinas, la aplicación de la química a la industria y a la agricultura, la navegación a vapor, las vías férreas (...) despejando continentes enteros para el cultivo, canalizando ríos, poblaciones enteras convocadas desde dentro del suelo —¿qué siglo anterior tuvo siquiera un presentimiento que tales poderes productivos dormían en el regazo del trabajo social?

O, una página antes, acerca de un dinamismo innato que es espiritual tanto como material:

La burguesía no puede existir sin revolucionar constantemente los instrumentos de producción, revolucionando de este modo las relaciones de producción, y con ellas todas las relaciones sociales ... La constante revolución de la producción, la perturbación ininterrumpida de todas las condiciones sociales y la eterna incertidumbre y agitación, distinguen la época burguesa de todas las anteriores. Todas las relaciones fijas, congeladas, con su cortejo de prejuicios y opiniones antiguos y venerables, son barridas, todas las recién formadas se vuelven anticuadas antes de poder osificarse. Todo lo que es sólido se desvanece en el aire, todo lo que es sagrado es profanado, y el hombre es finalmente compelido a enfrentarse a sus verdaderas condiciones de vida y las relaciones con sus semejantes.

La parte 1, «Burgueses y proletarios», contiene muchos pasajes como estos, afirmados en acordes de gran estilo dramático. Por alguna razón, muchos lectores parecen pasarlos por alto. Pero los contemporáneos de Marx no los pasaron por alto, y algunos radicales —Proudhon, Bakunin— consideraron su apreciación del capitalismo como una traición a las víctimas. Esta acusación se escucha aún hoy, y merece una respuesta seria. Marx odia al capi-

talismo, pero también piensa que ha traído inmensos beneficios reales, tanto espirituales como materiales, y quiere que los beneficios se extiendan y sean disfrutados por todos en vez de monopolizados por una pequeña clase dirigente. Esto es muy distinto de la rabia totalitaria que tipifica a los radicales que quieren hacer explotar todo. A veces, como con Proudhon, sólo odian los tiempos modernos; ellos sueñan con una aldea campesina de la edad de oro donde todos estaban contentos en su sitio (o en el sitio de ella detrás de él). Para otros radicales, desde el autor del Libro de la Revelación hasta el Unabomber, esto se desboca en algo así como rabia contra la realidad, contra la vida humana misma. La rabia apocalíptica ofrece emociones baratas inmediatas y sensacionales. La perspectiva de Marx es mucho más compleja y matizada, y difícil de mantener si uno no es suficientemente maduro.

Marx no es el primer comunista que admira el capitalismo por su creatividad; esta actitud puede hallarse en algunos de los grandes socialistas utópicos de la generación anterior a él, como Saint-Simon y Robert Owen. Pero Marx es el primero en inventar un estilo de prosa que puede dar vida a esa peligrosa creatividad. Su estilo en el *Manifiesto* es una especie de lirismo expresionista. Cada párrafo se rompe sobre nosotros como una ola que nos deja sacudidos por el impacto y empapados de pensamientos. Su prosa evoca impulsos sin aliento, lanzándose adelante sin guías ni mapas, rompiendo todas los linderos, los precarios apilamientos y amontonamientos de cosas, ideas y experiencias. Los catálogos juegan un rol grande en el estilo de Marx —como también lo hacen para sus contemporáneos Dickens y Whitman— pero parte de la fascinación del *Manifiesto* proviene de nuestro sentimiento de que las listas nunca se agotan, que el catálogo está abierto al presente y al futuro. Somos invitados a apilar cosas, ideas y experiencias nuestras, apilarnos nosotros mismos si podemos. Pero las cosas en la pila a menudo parecen chocar entre sí, y suena como si todo el vasto acopio se pudiera estrellar. Párrafo a párrafo, Marx hace que los lectores sintamos que estamos manejando el tren decimonónico más rápido y grandioso por el terreno decimonónico más escabroso y peligroso, y aunque tenemos una luz espléndida, estamos avanzando presurosos hacia delante por donde no hay camino.

Una de las características del capitalismo moderno que Marx admira más es su horizonte mundial y su textura cosmopolita. Hoy mucha gente habla sobre economía global como algo reciente. El *Manifiesto* debería enseñarnos a ver en qué medida ha estado allí desde el principio:

La necesidad de un mercado constantemente en expansión persigue a la burguesía sobre toda la superficie del orbe. Debe anidar en todos lados, asentarse en todas partes, establecer conexiones en todo lugar.

A través de la explotación del mercado mundial, la burguesía ha dado carácter cosmopolita a la producción y al consumo en todo país. Todas las industrias nacionales establecidas antiguamente han sido destruidas o están siendo diariamente destruidas. Son desalojadas por nuevas industrias, cuya introducción se convierte en una cuestión de vida o muerte para todas las naciones civilizadas, por industrias que ya no procesan más materia prima indígena, sino materia prima extraída en las zonas más remotas; industrias cuyos productos son consumidos, no sólo en su país, sino en cada lugar del orbe ...

Los precios baratos de sus productos son artillería pesada con la cual [la burguesía] demuele las murallas chinas, con la cual fuerza a capitular al odio intensamente obstinado de los bárbaros. Obliga a todas las naciones, bajo pena de extinción, a adoptar la modalidad burguesa de producción, las obliga a introducir en su seno lo que es denominado civilización, esto es, a convertirse ellas mismas en burguesas. En una palabra, crea un mundo a su imagen y semejanza.

Esta expansión mundial ofrece un espectacular despliegue de las ironías de la historia. Estos burgueses son banales en sus ambiciones. Sin embargo, su incesante búsqueda de ganancias impone sobre ellos la misma estructura de impulso insaciable y un horizonte infinito como aquellos de los grandes héroes románticos –como Don Giovanni, como Childe Harold, o el Fausto de Goethe. Pueden pensar en una sola cosa, pero su estrecho enfoque conduce a las más amplias integraciones; su panorama superficial descarga las más profundas transformaciones; su pacífica actividad económica devasta toda sociedad humana como una bomba, desde las tribus más primitivas hasta la poderosa URSS. Marx estaba consternado de los costos humanos del desarrollo capitalista, pero siempre creyó que el horizonte mundial que creaba era un gran logro sobre el cual el socialismo debía construir. Recuerden, el gran llamado a unirse con el cual el *Manifiesto* termina está dirigido a los «TRABAJADORES DEL MUNDO ENTERO».

Un drama global clave fue el despliegue de la primera cultura mundial que existió. Marx, que escribía cuando los medios masivos empezaban a desarrollarse, la llamó «literatura mundial» Creo que es legítimo a fines de este siglo modernizar la idea a «cultura mundial». El *Manifiesto* muestra cómo esta cultura se desarrollará espontáneamente a partir del mercado mundial:

en lugar de las antiguas necesidades, satisfechas por la producción del país, encontramos nuevas necesidades, que requieren para su satisfacción de productos de tierras y climas distantes. En lugar del antiguo aislamiento y autosuficiencia, tenemos intercambio en todas direcciones, una interdependencia universal de naciones. Y como en lo material, también en la producción intelectual [espiritual -*geistige* puede ser traducido de cualquiera de las dos formas]. Las creaciones intelectuales [espirituales] de las naciones individuales se convierten en propiedad común (...) y de las numerosas literaturas nacionales y locales surge una literatura mundial.

Esta visión de cultura mundial junta varias ideas complejas. Primero, la expansión de las necesidades humanas: el mercado mundial cada vez más cosmopolita, moldea y expande al mismo tiempo los deseos de todos. Marx no elabora esto en detalle; pero desea que nos imaginemos lo que podría significar en alimento, vestido, religión, música, amor y en nuestras fantasías más íntimas, como también en nuestras presentaciones públicas. Luego la idea de la cultura como «propiedad común» en el mercado mundial: cualquier cosa creada por quienquiera en cualquier parte está abierta y disponible para todos en todas partes. Hay empresarios que publican libros, producen obras teatrales y conciertos, exhiben artes visuales y, en nuestro siglo, crean hardware y software para películas, radio, TV y computadoras, a fin de ganar dinero. No obstante, en esta y otras formas, la historia se escapa de las manos de los propietarios, de manera que la gente pobre llega a poseer cultura —una idea, una imagen poética, un sonido musical, Platón, Shakespeare, un *spiritual* negro (Marx los amaba)— aun si no puede tenerlos como propiedad. La cultura rellena la cabeza de la gente con ideas. Como una forma de «propiedad común», la cultura moderna nos ayuda a imaginar cómo la gente de todo el mundo podría compartir algún día todos los recursos mundiales.

Es una visión de la cultura rara vez discutida, pero es una de las cosas más amplias y esperanzadoras que escribió Marx. En nuestro siglo, el desarrollo del cine, la televisión, el video y las computadoras ha creado un lenguaje visual global que nos trae muy cerca, más que nunca antes, la idea de cultura mundial, y el ritmo mundial nos llega en nuestra mejor música y libros. Esas son las buenas noticias. Las malas noticias son cuán agrios y amargos se han vuelto la mayoría de los escritos izquierdistas sobre cultura. A veces pareciera que la cultura fuera solo un Departamento de Explotación y Opresión más, que no contiene nada luminoso o valioso en sí misma. Otras veces, parece como si las mentes de la gente fueran naves vacías sin nada dentro, salvo lo que pone allí el capital. Lea, o intente leer, unos cuantos artículos sobre «discurso hegemónico/ contrahegemónico». La manera en que escriben estos individuos, es como si el mundo los hubiera pasado por alto.

Pero si el capitalismo es un triunfo en tantas formas, ¿qué tiene de malo exactamente? ¿Qué cosa merece que uno se pase la vida oponiéndosele? En el siglo XX los movimientos marxistas de todo el mundo se han concentrado en el argumento, elaborado más cabalmente en *El Capital*, que los trabajadores en la sociedad burguesa habían sido o estaban siendo pauperizados. Ahora bien, ha habido tiempos y lugares donde era absurdo negarlo; en otros tiempos y lugares (como los Estados Unidos y Europa Occidental en los años cincuenta y sesenta, cuando yo era joven), esto se veía bastante tenue, y los economistas marxistas realizaban extraños giros dialécticos para que las cifras cuadraran. Pero el problema con esa discusión es que convertía cuestiones de experiencia humana en cuestión de números: ¡llevó a que el marxismo pensara y hablara exactamente como el capitalismo! El *Manifiesto* ocasionalmente da esa versión del alegato. Pero ofrece lo que me parece una acusación mucho más mordaz, una que se sostiene hasta la cima del ciclo de negocios, cuando la burguesía y sus apologistas se están ahogando de complacencia.

Esa acusación es la visión de Marx sobre lo que la sociedad burguesa moderna fuerza a la gente a ser: tienen que congelar sus sentimientos por los demás para adaptarse a un mundo de sangre fría. En el curso de «desgarrar en pedazos y sin piedad los abigarrados vínculos feudales» la sociedad burguesa «no ha dejado ningún otro nexo entre el hombre y el hombre que el egoísmo desnudo, que el insensible 'pago al contado.' Ha «ahogado» toda forma de valor sentimental «en el agua gélida del cálculo

egoísta». Ha «convertido el valor personal en valor de cambio». Ha hecho colapsar toda tradición histórica y norma de libertad «en aquella única, injusta libertad –el comercio libre». Lo peor del capitalismo es que obliga a la gente a volverse brutal a fin de sobrevivir.

Durante 150 años, hemos visto una inmensa literatura que dramatiza la brutalización de la burguesía, una clase en la que es más probable que triunfen aquellos que están más cómodos con la brutalidad. Pero las mismas fuerzas sociales están presionando a los miembros de aquel inmenso grupo que Marx llama «la moderna clase trabajadora». Esta clase ha sido afectada por un caso de identidad equivocada. Muchos lectores han pensado siempre que «clase trabajadora» significa sólo obreros, o trabajadores industriales, o trabajadores manuales, o trabajadores empobrecidos. Estos lectores luego advierten la naturaleza cambiante de esta fuerza laboral a lo largo de los últimos cincuenta años más o menos –cada vez más de cuello y corbata, educados, trabajando en servicios humanos, dentro o cerca de la clase media– e infieren la Muerte del Sujeto, y concluyen que todas las esperanzas para la clase trabajadora están condenadas. Marx no pensaba que la clase trabajadora se estaba encogiendo: En todos los países industriales ya era, o estaba en proceso de ser, «la inmensa mayoría»; con su cantidad expandiéndose, podría «ganar la batalla de la democracia». La base para su aritmética política era un concepto a la vez simple y altamente inclusivo:

La clase obrera moderna, desarrolló (...) una clase trabajadora que vive sólo en tanto puede encontrar trabajo, y que encuentra trabajo sólo en tanto su trabajo incrementa el capital. Estos trabajadores, quienes deben venderse de a pocos, son un producto, como cualquier otro artículo de comercio, y están consecuentemente expuestos a todas las vicisitudes de la competencia, a todas las fluctuaciones del mercado.

El factor crucial no es trabajar en una fábrica, o trabajar con tus manos, o ser pobre. Todas estas cosas pueden cambiar con la fluctuante oferta y demanda y la tecnología y la política. La realidad crucial es la necesidad de vender tu trabajo al capital a fin de vivir, la necesidad de esculpir tu personalidad para la venta –mirarse al espejo y pensar «¿Qué tengo yo que pueda vender?»– y un miedo y ansiedad incesantes de que

H. u. e. s. o. H. ú. m. e. r. o. 3. 4.

aun si estás bien hoy, no encontrarás a nadie que quiera comprar lo que tienes o lo que eres mañana, de que el cambiante mercado te declarará (como ya ha declarado a tantos) inservible, que te encontrarás, físicamente como metafísicamente, desamparado y en la calle. *La muerte de un viajante* de Arthur Miller, una obra maestra del siglo XX, da vida al miedo desgastante que puede ser la condición de la mayoría de miembros de la clase trabajadora en tiempos modernos. Toda la tradición existencialista dramatiza esta situación con gran profundidad y belleza, aunque sus visiones tienden a ser extrañamente incorpóreas. Sus visionarios podrían aprender del *Manifiesto*, que da a la angustia moderna una ubicación.

Una gran cantidad de gente está en la clase trabajadora pero no lo sabe. Es mucha la gente que llena los inmensos edificios de oficinas que asfixian los centros de nuestras ciudades. Visten elegantes ternos y regresan a bonitas casas, porque hay una gran demanda de su trabajo ahora, y lo están haciendo bien. Pueden identificarse, felices, con los propietarios, y no tener ninguna idea de lo contingentes y fugaces que son sus beneficios. Puede que no descubran quiénes son realmente, o a dónde pertenecen, hasta que son cesados o despedidos —o descalificados, o contratados por fuera, o desaparecidos al reducirse la empresa (Es fascinante cuántas de estas aplastantes palabras son bastante nuevas). Y otros trabajadores, sin diplomas, que no se visten tan bonito y trabajan en cubículos, no en oficinas, pueden no advertir que muchas de las personas que les dan órdenes están realmente en su clase. Pero para esto es que existen la organización y los organizadores.

Un grupo cuya identidad de clase trabajadora fue crucial para Marx fue el grupo al que él mismo perteneció: los intelectuales.

La burguesía ha despojado de su halo a toda ocupación hasta ahora enaltecida y vista hacia arriba con admiración reverente. Ha reconvertido al médico, al abogado, al sacerdote, al poeta, al hombre de ciencia, en sus trabajadores asalariados.

Marx no está diciendo que en la sociedad burguesa estas actividades pierden su significado o valor humanos. Si acaso, son más significativas y valiosas que antes. Pero la única forma en que la gente puede obtener su libertad para hacer descubrimientos, o salvar vidas, o encender poéticamente el mundo, es trabajando para el capital —para compañías farma-

céuticas, estudios cinematográficos, juntas educativas, políticos, opciones de administración de salud, etc. etc.- y usando sus habilidades creativas para ayudar al capital a acumular más capital. Esto quiere decir que los intelectuales son sometidos no sólo a las tensiones que afectan a todos los trabajadores modernos, sino a una zona de temor suya propia. Cuanto más les importa su trabajo y desean que signifique algo, más se encontrarán en conflicto con los guardianes de las hojas de cálculo; cuanto más entren por el aro, más probable es que caigan. Esta presión crónica puede darles un *insight* especial sobre la necesidad de que los trabajadores se unan. ¿Pero los trabajadores unidos tratarán la libertad intelectual y artística con algo más de respeto que el capital? Es una pregunta abierta; en algún momento en el siglo XXI los trabajadores conseguirán el poder en algún lado, entonces empezaremos a ver.

Marx considera a la clase trabajadora moderna como una inmensa comunidad mundial esperando a darse, suceder. Estas posibilidades tan vastas le dan a la historia de organizarse una seriedad y grandeza permanentes. El proceso de crear sindicatos no es sólo un elemento en la política de grupos de interés, sino una parte vital de lo que Lessing llamó «la educación de la raza humana». Y no es sólo pedagógico sino existencial: el proceso de gente descubriendo individual y colectivamente quiénes son. A medida que se enteran quiénes son, llegarán a ver que ellos se necesitan unos a otros a fin de ser ellos mismos. Ellos verán, porque los trabajadores son inteligentes: la sociedad burguesa los ha forzado a serlo, a fin de sobrevivir sus sobresaltos constantes. Marx sabe que ellos lo comprenderán a la larga. (A la vez que su furia como agitador, el autor del *Manifiesto* también proyecta una incubante, reflexiva, larga paciencia.) La solidaridad no es el sacrificio de sí mismo sino la realización de sí mismo. Aprendiendo a darse a otros trabajadores, que pueden verse y parecer muy diferentes a uno pero son como uno en el fondo, se da al hombre o a la mujer un lugar en el mundo y se libra uno del miedo.

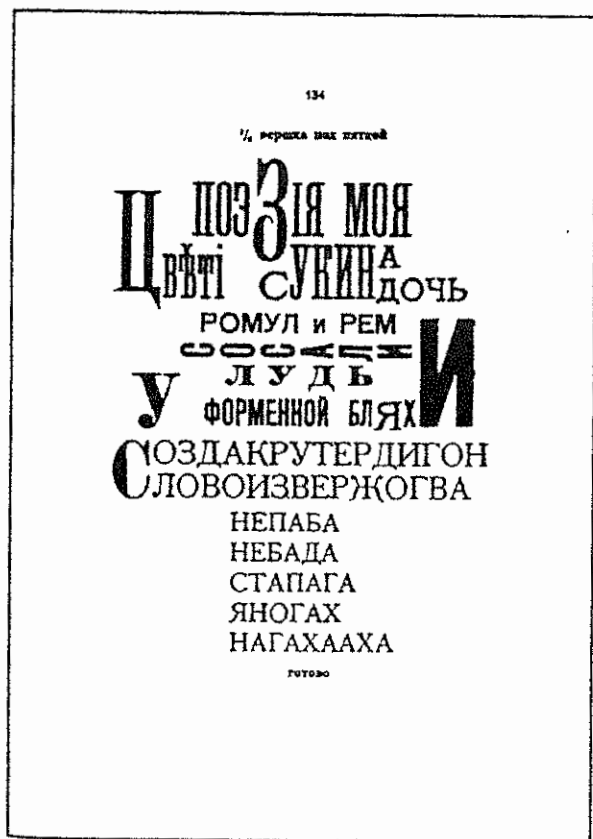
Esta es una parte vital de la visión moral que subyace al *Manifiesto*. Pero existe otra dimensión moral, aseverada en una nota diferente pero humanamente igual de urgente. En uno de los tantos momentos climáticos del libro, Marx dice que la Revolución acabará con las clases y la lucha de clases, y esto hará posible disfrutar «una asociación, en la que el libre desarrollo de cada uno es la condición para el libre desarrollo de todos».

Aquí Marx se imagina al comunismo como una manera de hacer feliz a la gente. El primer aspecto de esta felicidad es el «desarrollo» —es decir, una experiencia que no sólo se repite simplemente a sí misma sino que pasa por algún tipo de cambio y crecimiento. Este modelo de felicidad es moderno, y alimentado por el incesante desarrollo de la economía burguesa. Pero la sociedad burguesa, aunque permite que la gente se desarrolle, los obliga a desarrollar de acuerdo a las demandas del mercado: lo que puede venderse se desarrolla; lo que no puede venderse se reprime, o simplemente nunca llega a cobrar vida. Contra el modelo de mercado de desarrollo forzado y retorcido, Marx lucha por el «libre desarrollo», un desarrollo que uno mismo puede controlar.

En tiempos en que la crueldad torpe se llama a sí misma liberalismo (estamos botándote a ti y a tus chicos de todo bienestar por tu propio bien), es importante ver cuánto terreno comparte Marx con el más liberal de todos, su contemporáneo John Stuart Mill. Mill, como Marx, llegó a ver al «libre desarrollo» del ser como un valor humano fundamental; como Marx, creyó que la modernización lo hacía posible para todos. Pero a medida que fue haciéndose mayor, se convenció que la forma capitalista de modernización —con la competencia a punta de navaja, la dominación de clase, la conformidad social y la crueldad como sus titulares— bloqueaba sus mejores potencialidades. El se autoproclamó socialista en su vejez.

Irónicamente, el terreno que el socialismo y el liberalismo comparten puede ser un gran problema para ambos. ¿Qué pasaría si el Sr. Kurtz no está muerto después de todo? En otras palabras, qué pasaría si el auténtico «libre desarrollo» saca a la luz horripilantes pozos negros en la naturaleza humana? Dostoievsky, Nietzsche y Freud, todos ellos nos forzaron a dar la cara a los horrores, y nos advirtieron de su permanencia. En respuesta, tanto Marx como Mill podrían decir que hasta que no hayamos superado la dominación y la degradación social, simplemente no hay manera de decir si los horrores son inherentes a la naturaleza humana o si podemos crear condiciones benignas bajo las cuales pueden marchitarse. El proceso de llegar a tal punto —un punto donde los Raskolnikovs no trotarán en la Avenida D, y donde los Svidrigailovs no poseerán miles de cuerpos y almas— será suficiente para darnos a todos trabajo fijo.

Los años noventa empezaron con la destrucción masiva de las figuras de Marx. Era la época «post-moderna»: se suponía que no necesitábamos grandes ideas. Ahora que los años noventa acaban, nos encontramos en una sociedad dinámica global más unificada que nunca por la reducción de trabajadores en las empresas —justo lo que dijo el viejo. De pronto, lo icónico parece más convincente que lo irónico: aquella presencia bárbada clásica, el ateo como profeta bíblico, ha regresado justo a tiempo para el milenio. En el alba del siglo XX, había trabajadores que se apresaban a morir por el *Manifiesto Comunista*. Y en el alba del siglo XXI, puede haber aun más que están listos para vivir con él.



UNMSM

/180

H.u.e.s.o.H.ú.m.e.r.o.3.4.

ALEJO CARPENTIER, LA MÚSICA DE BACH Y EL CINE DE GRIFFITH / Pedro Lastra

A Lilián Uribe

Entre las interpretaciones que ha suscitado el relato *Semejante a la noche*, hay algunas muy sugestivas para el lector de Carpentier. Ese escenario móvil del cuento, en el cual recurren, se desplazan y se funden situaciones históricas de diversas épocas, invita asimismo a una lectura en movimiento: como las singularidades del texto son muchas, el interés de los estudiosos se ha centrado en una u otra de ellas. En un caso, en el diseño de la línea narrativa de apariencia circular que se revela al fin como una espiral, provocando la impresión de temporalidad desde el modo mismo en que se presenta el acontecer (Alexis Márquez Rodríguez). En otro, en el comentario sobre las relaciones de historia y ficción, lo que permite apreciar el nuevo espacio imaginario desplegado en esas páginas como un fascinante tejido de intertextos o citas entre manifiestas y cifradas. La exhaustiva lectura de Roberto González Echevarría es central en este aspecto: en su recorrido por una biblioteca que parece resumirse en el relato, ordena e ilustra con exactitud los sucesos y las épocas de la acción: siglo IX a.C., Guerra de Troya; fines del siglo XII, cuarta cruzada; siglo XVI, una de las expediciones españolas a América; siglo XVII, última expedición de La Salle al Nuevo Mundo (1684); siglo XX, un puerto durante la Primera Guerra Mundial y otro en las vísperas de la invasión de Normandía: excelente estudio, cuyo propósito se podría describir bien con el título de algún teórico de la intertextualidad: «La productividad llamada texto», de Julia Kristeva, por ejemplo.

La sombría o escéptica visión carpenteriana de la historia, patentizada en el contraste radical entre la proclamada grandeza de los principios y la miseria de los hechos reales vividos siempre por los guerreros del común, ha merecido comentarios valiosos (M. Roberto Assardo, Carlos Santander). El relato insinúa desde su título esa grave cuestión.

A Antonio Benítez Rojo se debe una de las más novedosas lecturas de este cuento. Su objetivo, sin duda logrado, es mostrar el paralelismo estructural que él advierte entre *Semejante a la noche* y el «Canon per tonos», de Juan Sebastián Bach, un orden de relaciones que Benítez Rojo también ha explorado con respecto a *El camino de Santiago* y el «Canon perpetuus» y a *Viaje a la semilla* y el «Canon a 2». Esos tres cánones forman parte del conjunto, en verdad admirable, llamado *Musikalisches Opfer*, compuesto por Bach en 1747, y sobre el cual abunda la bibliografía. Benítez Rojo proporciona informaciones muy precisas para apoyar su análisis, y el lector podrá seguirlo con notorio provecho en las páginas 645-662 de la revista *Eco* (Bogotá, número 258, abril de 1983). Esta recomendación es oportuna, porque no es tarea fácil resumir con éxito el minucioso desarrollo de las pruebas con las que el narrador y estudioso cubano verifica la existencia de ese fundamento estructural. Acercar la audición del «Canon per tonos» a la lectura del relato es doblemente iluminador.

La función de la música en la narrativa de Alejo Carpentier ha sido señalada muchas veces. Benítez Rojo tiene muy en cuenta esa circunstancia, que ahora se puede considerar en su totalidad porque desde 1987 disponemos de los notables escritos de Carpentier sobre la materia, reunidos en los tomos X, XI y XII de sus *Obras completas*, con el título *Ese músico que llevo dentro*. En ellos son frecuentes las notas o menciones que registran el fervor carpenteriano por la obra de Bach y, en dos o tres oportunidades, por la *Musikalisches Opfer*. Benítez Rojo no cita este párrafo, pero encontrarlo al comienzo de la crónica «El Bach de Albert Schweitzer» confirma la cercanía que él propone: «A todos los admiradores de la obra de Juan Sebastián Bach, a todos los que aman las *Pasiones*, *El arte de la fuga*, *la Ofrenda musical*, *El clave bien temperado*, y todas sus creaciones magníficas, aconsejo la lectura del libro capital de Albert Schweitzer...». Lo mismo digo de la que, para el caso, resulta ser una importantísima cita de Wagner reproducida por Carpentier en una crónica de 1954: «*El canon expone la vida ordinaria del individuo medio: es un tema único, que regresa constantemente y se complementa en sí mismo —un ser humano, siempre semejante a sí mismo y que, por ello, lo mantiene todo, alrededor de sí, en un orden invariable... Pero aparece la fuga...*», etc. («El diario secreto de Wagner»). Esa cita wagneriana vale, sin duda alguna, como un esquema del argumento desarrollado por Carpentier e incluso da otro indicio sobre la elección de su título.

H. u. e. s. o. H. ú. m. e. r. o. 3. 4.

Hay todavía un dato que pudo atraer a Benítez Rojo para corroborar su sensitiva y lúcida lectura. Es este: al publicar por primera vez el cuento en la revista *Orígenes*¹, Carpentier escribió la siguiente dedicatoria: «(Para Julián Orbón)», así, entre paréntesis, como para enfatizar una señal indirecta de entendimiento, porque Julián Orbón fue, como se sabe, el compositor y músico de la generación de *Orígenes*. Esa dedicatoria desaparece en las publicaciones sucesivas del relato, desde la inclusión en el libro *Guerra del tiempo* (1958), pero aquel indicio que es la dedicatoria a un joven músico, cuyo trabajo Carpentier apreciaba, no me parece insignificante. ¿Habrán conversado ambos, en esos años, sobre la *Ofrenda musical* y sobre fugas y cánones? En la crónica «El Festival del 'Sodre'» (1957), Carpentier se refiere a una *Tocata* y a unas *Versiones sinfónicas* de Orbón.

*

Al comienzo de estas notas aludí a las singularidades de *Semejante a la noche*, y he registrado algunas que han motivado a sus lectores. Agregaré aquí otra posibilidad para el estudio de relaciones o fundamentos estructurales de ese relato: esta vez el espacio de relación puede abrirse, según creo, hacia el cine.

El interés de Carpentier por este arte fue también muy sostenido y se puede seguir ahora en los volúmenes VIII y IX de sus *Obras completas: Crónicas de arte, literatura y política*, y en XV, *Letra y Solfa. Cine*, que reúne las páginas sobre el tema que publicó en *El Nacional* de Caracas entre 1951 y 1959.

Si la relación de *Semejante a la noche* con *Ofrenda musical* puede entenderse de acuerdo con el principio de la «elaboración distanciada», me parece que esa distancia es menor cuando se observa la estructura del relato (montaje, recurrencias, simultaneidades y fundidos) y la de *Intolerancia*, una obra capital del cine de comienzos del siglo, realizada por David Wark Griffith en 1916, y que al decir de Georges Sadoul marcó el apogeo de ese director y el del cine norteamericano (*Historia del cine mundial desde los orígenes*). En un artículo de 1928, Carpentier declaró: «Para los que aman el cine —como el que firma esta crónica—, es mucho más importante saber quién ha dirigido un *film* que conocer el nombre de los actores.

Ellos no irían a ver una película de Richard Barthelmess por Richard Barthelmess mismo, sino porque Griffith fuera el director» («La cinematografía de avanzada»). En otra crónica, publicada en 1958, se refirió así a *Intolerancia*: «Clásica en la historia del cine, (...) constituyó, en su época, un extraordinario esfuerzo de realización, de montaje e interpretación. Puede decirse que abrió una nueva era en los dominios del Séptimo Arte, usando de todos los recursos que la técnica había puesto, hasta entonces, al alcance de los realizadores» («Las mejores películas del siglo»).

Para el desarrollo de la técnica del montaje la importancia de esa película fue muy grande, y es evidente que comprometió en seguida el interés de los escritores².

Un breve esquema del argumento de *Intolerancia*, en el cual sigo a Georges Sadoul, permitirá ver con alguna claridad ciertas relaciones de cercanía, verificables en *Semejante a la noche*.

Cuatro episodios que recurren y se funden –edición alterna llama Sadoul a este procedimiento– despliegan ante el espectador la desoladora constante humana de la intolerancia y en suma conforman, según la expresión del propio Griffith, «el drama solar de todas las edades de la humanidad». En la película los momentos que ilustran esa visión de violencias y crueldades son «La caída de Babilonia», «La vida y pasión de Cristo», «La matanza de San Bartolomé» y el drama moderno «La madre y la ley». El arco temporal, como en *Semejante a la noche*, aquí también es enorme: siglo VI a.C., tercera década de nuestra era, siglo XVI y siglo XX. La repetida aparición de la imagen de una mujer que mece una cuna (la actriz Lilian Gish) y del primer verso del poema *Sea-Drift* de Walt Whitman –*Out of the cradle endlessly rocking*– funciona como *leitmotiv* que une el presente y el futuro con un desencanto apenas atenuado por la recurrencia de la frase *Love's Struggle through the Ages*. Pero el *leitmotiv* atrae de inmediato el recuerdo del trigo entrando en las naves en *Semejante a la noche*, indicador también de parecidas sino de más intensas desilusiones de la historia. Notas

¹ La Habana, año IX, No. 31, 1952, pp. 3-11.

² Sobre la influencia de Griffith y de la técnica del montaje en la narrativa contemporánea, el lector puede consultar el capítulo IX del libro *El surrealismo en la ficción hispanoamericana*, de Gerald J. Langowski (Madrid, Gredos, 1982).

LA LITERATURA O LA INDIVIDUACIÓN IMAGINADA / Miguel Ángel Huamán

En los últimos años es frecuente oír hablar entre los jóvenes de las carreras con futuro. Concluida la educación secundaria, decidir sobre los estudios universitarios resulta delicado. La economía familiar no está para sacrificios inútiles. Imbuidos del espíritu de la actual revolución tecnológica, que tiene a la cibernética como protagonista, se apuesta confiadamente por una profesión de éxito ligada a la técnica, la especialización, la globalización. En el próximo milenio, al parecer, las maravillas brotarán mágicamente de las aplicaciones productivas de la investigación científica. Se asume una apuesta segura que reitera aquella excesiva confianza en los inventos y descubrimientos que caracterizó el inicio del presente siglo, sólo que esta vez el fenómeno está capitaneado por la cultura de masas y los medios de comunicación. La pérdida de fe en los meta-relatos que define la condición postmoderna contribuye sustantivamente a la valencia individualista que adquiere dicho imaginario.

La forma como dicha apreciación se difunde en nuestro país tiene un sesgo propio: el auge de las nuevas universidades privadas. Todas ellas recién nacidas compiten entre sí para formar a los profesionales del siglo XXI. Su estrategia de mercadeo incluye, además de la consabida computadora, los rostros rubios y los cómodos ambientes, menciones inevitables a la ciencia, la excelencia, la calidad total. Venden la lámpara maravillosa con estructura digital y costo en dólares por cada crédito de enseñanza. Entre las profesiones ofertadas obviamente están las infaltables ingenierías, electrónica o de sistemas, administración y marketing, ciencias de la comunicación o médicas, derecho y economía.

Ni por asomo alguna especialidad académica pura o de investigación humanística como física, matemática, literatura o filosofía. Mucho

menos aquellas profesiones poco lucrativas como sociología, biología o educación. El mundo del mañana al parecer requerirá de inversionistas ejecutivos, publicistas audaces y diseñadores de robóts; no de maestros, lingüistas o críticos literarios. La alucinante imagen de la universidad que se postula en esa óptica es la de una simple fábrica de perilleros o digitadores de artefactos cibernéticos y de consumidores compulsivos. Ni un ápice de sus raíces primigenias: la investigación y el conocimiento universal del ser humano.

Esta artificial expansión cuantitativa no puede ocultar la desigualdad en el acceso a la educación superior de la población. Tampoco la ausencia de investigación y la crisis de la formación universitaria que la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) ha calificado de gran desafío y de indispensable solución para asegurar un grado de progreso compatible con las necesidades y las expectativas mínimas de la humanidad. El problema involucra a todos los países, aunque los industrializados han empezado a invertir en la calidad de todas las principales funciones y actividades de la educación superior, al potenciar su papel y lugar en la sociedad, insistiendo al mismo tiempo en la libertad académica y la autonomía institucional.

En nuestro Perú, para variar, las cosas van a contracorriente. Una concepción vulgarmente tecnológica impone la lógica del mercado: quien más paga, más recibe. No necesariamente ello significa excelencia académica, ni mucho menos investigación o producción de nuevos conocimientos. Sino carreras útiles y productivas, es decir que retornen el dinero en forma rápida y fácil. Aunque la feroz competencia por los escasos puestos de trabajo reduzca todo a tener los títulos, el cartón; no la capacidad o el criterio, sólo el adiestramiento y la instrucción. La universidad transformada en una agencia de empleos. La paradoja lo constituye el contexto: un país industrial y productivamente desmantelado. En consecuencia: se exige ahora una maestría o doctorado porque cualquiera tiene un título. Éste no garantiza nada, ni siquiera la continuidad en el trabajo; ahora ser licenciado en algo es como tener en los años treinta primaria o secundaria en los setenta.

Sin embargo, hay un fenómeno que en medio de este panorama llama la atención y que nos ha llevado a una investigación puntual: ¿por qué hay jóvenes que estudian literatura en nuestro país? Nos referimos no a los que siguen la carrera de educación en la especialidad de lengua y

literatura, que son miles, sino a los que se matriculan en la Escuela de Literatura de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos de Lima, de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas, la más antigua de la decana de América y la única que ofrece en el Perú dicha carrera de manera exclusiva, no compartida o paralela a la Lingüística como es el caso de la Pontificia Universidad Católica del Perú en Lima y la Universidad Nacional de San Agustín en Arequipa. Es decir, se trata de una especialidad académica pura, donde el alumno se forma en los estudios literarios, disciplina humanística que ofrece la licenciatura en Literatura Peruana y Latinoamericana.

Esto nos llevó a realizar una encuesta en los últimos cinco años a los estudiantes de Letras que ingresaban a la especialidad (tercer ciclo). Una muestra de doscientos cinco registros (205), ciento veintinueve que corresponden a varones (129) y setenta y seis a mujeres (76), que nos permite intentar una primera aproximación a dicha interrogante y cumplir algunos objetivos puntuales. Primero, poner en evidencia que los métodos estadísticos de una sociología de la literatura empírica también pueden ofrecer ocasión para análisis e interpretaciones enriquecedoras. Segundo, contribuir al conocimiento de los rasgos específicos de nuestra institucionalidad literaria. Tercero, reflexionar sobre este fenómeno de la convocatoria inesperada de dicha carrera académica, en el contexto de la cultura masmediática de fin de siglo en el Perú.

Antes de compartir algunos datos interesantes conviene dar alguna información sobre la población encuestada, las condiciones de recolección de la muestra y el marco socio-cultural donde se ubica. Posteriormente abordaremos, a partir de los elementos más significativos, algunos componentes estructurales que se desprenden del material para, finalmente, arriesgar algunas conjeturas explicativas, las mismas que se buscará poner en diálogo con nuestra cultura, a manera de conclusión.

La ciudad letrada

Si a comienzos de siglo la república aristocrática que estudiaran Alberto Flores Galindo y Manuel Burga podía ser calificada de una República de las Letras, por la equivalencia entre formación ilustrada y poder político, a fines del mismo la noción acuñada por Ángel Rama de ciudad

letrada puede servirnos para describir a los jóvenes (un promedio de edad de 22.6 años para los varones y 21 para las mujeres) que constituyen nuestra población encuestada. Sólo que se trata de la ciudad universitaria de San Marcos.

Orgullosa de una añeja y centenaria tradición, el antiguo patio de letras de la casona del Parque Universitario se ha reencarnado en la rampa y en las bancas del primer piso del edificio de la Facultad de Letras. Gran parte de la historia del Perú ha transitado por las aulas sanmarquinas. Mario Vargas Llosa, Alfredo Bryce, Augusto Salazar Bondy, César Vallejo, José María Arguedas, Jorge Basadre, Raúl Porras Barrenechea y un largo etcétera, parecen volver a vivir y reiterar sus voces en medio de las paredes, en los rostros núbiles y en las heroicas publicaciones estudiantiles.

Esta cuatricentenaria tradición, recordemos que San Marcos se fundó el 12 de mayo de 1551, creemos que sirve de marco para nuestras interrogantes pero no explican el fenómeno. La demanda por Literatura ha ido en aumento en los últimos cinco años. Antes, en la década de los ochenta, ingresar a especialidades de Letras servía de puente para trasladarse luego a otras Facultades, como Medicina, Ingeniería o Economía. Las promociones de «cachimbos» se reducían al empezar la especialidad a menos de la tercera parte. Hoy ese mecanismo no es posible, sólo luego de aprobar un mínimo de créditos pueden dentro de la misma área de carreras tentar el traslado interno.

En lugar de incidir dicha atinada medida en la poca convocatoria, el proceso ha sido al revés. Cada vez más estudiantes buscan ingresar a la Escuela de Literatura de San Marcos. La nueva estrategia de primera y segunda opción, que pretende retener como estudiantes a quienes tenga mejores resultados en el examen, para una segunda preferencia de formación, así no les haya alcanzado para la primera carrera, curiosamente ha significado que los estudiantes que postulan y logran su acceso a la especialidad de literatura sea totalmente de primera opción y con promedios de nota altos, que les hubiera permitido ingresar a ingenierías o medicina.

En consecuencia, se ha tenido que ampliar las vacantes y cada año ingresan más estudiantes a literatura. Los ingresantes matriculados en la Escuela de Literatura han pasado de 42 en 1994 a 67 en 1998. Asimismo, las promociones se han incrementado; es decir, son menores las deserciones y los que llegan al final cada vez más numerosos. Actualmente la

población de estudiantes de literatura matriculada en la especialidad son cientos sesenta y nueve (169) en el semestre 1998-I y cientochenta y dos (182) en 1998-II. Hablamos de un promedio de cuarenta estudiantes de la especialidad por año de ingreso y promoción; considerando el primer año de estudios del integrado o formación general, tenemos una población de aproximadamente doscientos alumnos, que cubre nuestra encuesta.

Pero, ¿cuáles son las características de estos habitantes de la ciudad letrada de San Marcos? Algunos datos generales nos pueden ubicar. Primero, hablamos de una mayoría de hombres (62.53 %), pero la participación de la mujer no es escasa (37.07 %) y tiende a aumentar si juzgamos en relación a otras épocas. Asimismo, se trata de una población principalmente capitalina y urbana: el setenta y cuatro por ciento nacieron en Lima capital (74.13 %) y el veinticinco por ciento en provincias (25.87 %). ¿De qué departamentos provienen? Un fuerte contingente del Callao (5.47 % del total de estudiantes y 21.15 % de los provincianos) y de Junín (4.97 % del total de estudiantes y 19.23 % de los provincianos); siguen Arequipa, Ancash y La Libertad.

Un segundo dato nos puede ubicar en torno al perfil de esta población estudiantil. Un 51.98 % ha concluido, estudia o ha abandonado otra carrera; de ellos el 29.52 % ha obtenido su licenciatura, bachillerato o ha egresado de otra carrera; el 70.48 de ellos (del 51.98 %) ha abandonado otros estudios. Sólo el 48.01 % del total de estudiantes de la especialidad no ha abandonado otra carrera y sigue exclusivamente literatura. ¿Qué profesiones son las que han sido dejadas de lado por seguir literatura? El 16.19 % provienen de Educación, el 13.33 % de Ciencias Económicas y el 11.42 % de Ciencias de la Comunicación. Siguen Derecho y Ciencias Políticas e Ingenierías varias cada una con el 10.47 %, y Ciencias Sociales con el 6.66 %. También dejan profesiones tan antípodas como Física (1.9 %) o afines como Filosofía, Literatura (en otra universidad) o Psicología, cada una con el 2.85 %.

Un tercer dato nos completa la imagen de estos jóvenes. 52.68 % no trabaja; el 47.32 % trabaja (22.61 % en forma eventual, 14.43 % en forma dependiente y 10.28 % en forma independiente). Son en su aplastante mayoría solteros (94.17 % de los varones y 97.30 % de las mujeres), viven con sus padres (60.81 % de las mujeres y 53.33 % de los varones) o con la ma-

dre (24.32 % de las mujeres y 16.66 % de los varones). La gran mayoría (70.62 %) compra un libro al mes (40.21 %) o más (30.41 %).

La encuesta se la hemos tomado a los jóvenes que, concluido el primer año de estudios integrados o generales, entran al tercer semestre o ciclo de estudios, primer año de la especialidad y segundo de la carrera. Se ha realizado a los que, matriculados en el curso de Teoría Literaria I, deben en forma obligatoria aprobarlo para continuar. Entre abril de 1994 y junio de 1998 han sido cinco promociones las que han respondido a las preguntas.

En resumen: hablamos de estudiantes de 21 años, básicamente urbanos, de clase media y media alta, que más de la mitad han abandonado otra carrera y por ello trabajan; que no les ha resultado convincente profesiones como Educación, Economía, Comunicación o Derecho y que ingresan a Literatura con una gran afición por la lectura. Pero, ¿por qué deciden estudiar literatura? ¿Qué aspiraciones tienen? Intentemos responder a dicha interrogantes.

La aduana de Platón

Si Jacques Derrida ha comentado, en un célebre trabajo, en torno a la Farmacia de Platón, bien podemos nosotros referirnos a la aduana que este filósofo ha dejado en el territorio de la República de las Letras. Sin embargo, también en dichas fronteras los movimientos al parecer no pueden ser controlados. Hay indocumentados para la ideología dominante que logran infiltrarse.

Interrogados por las razones que estudian literatura las respuestas son iluminadoras. El 80.97 % indica que lo hace porque quiere ser escritor (42.43 %), le gusta (26.82 %) o desea investigar (11.70 %). Asimismo, hay un 1.95 % que lo hace por cultura general. Es decir, ninguna de las posibles razones prácticas o utilitarias que dominan el mercado y saturan los medios de comunicación. Luego, viene un 7.80 % que estudia literatura porque quiere ser profesor y un 2.92 % que lo hace porque desea una beca o un postgrado. Un 6.34 % no responde.

Preguntados por el tipo de oposición que tuvieron que superar para seguir la carrera de literatura las respuestas también nos ofrecen da-

tos interesantes. El 53.65 % de los encuestados señala que ha tenido que enfrentar oposiciones desde insoportables hasta regulares. Entre muchas, demasiadas e insoportables un 20.97 % (13.65 % en varones y 7.31 % en las mujeres); entre manejable, regular o más o menos un 32.68 % (18.05 % en varones y 14.63 % en las mujeres). Sólo el 28.78 % indica que no ha tenido que enfrentar oposición alguna. Un 17.56 % ha superado escasa o alguna oposición. En otras palabras, la gran mayoría ha defendido su decisión y enfrentado una reacción que consideraba poco menos que una desgracia el que un hijo o una hija quiera estudiar literatura.

Por lo descrito antes parece evidente que estamos ante un fenómeno de migración imaginaria. Fenómeno que aunque tiene una repercusión cuantitativa reducida considerando la totalidad de la población juvenil, tiene un significado cualitativo extraordinario. Los jóvenes que estudian literatura son migrantes de un Estado que los expulsó: el de la República de Platón que destierra a los poetas y escritores por considerarlos peligrosos. Su rasgo subversivo lo constituye su afán de individuación. Pretenden ser individuos pensantes y críticos, con capacidad de decisión y, sobre todo, libres de la prepotencia o el autoritarismo con los que cotidianamente el poder político suele castigar en el Perú cualquier intento de pensar por sí mismo.

Nacidos para triunfar

Los jóvenes que estudian literatura expresan un imaginario que ve tras las figuras de los escritores peruanos más conocidos en los últimos años, (Mario Vargas Llosa, Julio Ramón Ribeyro, Alfredo Bryce o Jaime Bayly) sujetos que se han constituido en individuos libres. Individuos con espíritu crítico y libertad de opinión, que al poder autoritario o la prepotencia ideológica les resulta muy difícil o casi imposible avasallar. Es decir, aspiran también en la identificación con estos iconos a ser triunfadores y ven por lo mismo la práctica de la escritura, que han aprendido a gustar y apreciar al margen de un sistema educativo hecho para distorsionar dicha aptitud, como una alternativa posible. Asimismo, su trato con las obras literarias ha incentivado su capacidad interpretativa y crítica, por ello su espontánea y asombrosa vocación por la investigación. Logro extraordinario, más aún, en medio de la crisis de la enseñanza superior en nuestro país que, como hemos dicho, ha priorizado el adiestramiento de perilleros o digitadores.

Además, deviene un movimiento singular frente a otras migraciones presentes en los jóvenes peruanos: el de las drogas, la delincuencia, el terrorismo o la migración al extranjero. Afincados en la palabra literaria es indudable que aprenden a valorar nuestra tradición nacional y latinoamericana; pero, también se desarrolla la capacidad de pensar el país con un espíritu constructivo y desde valores alternativos como la solidaridad, la comunicación o la libertad.

La permanente inquietud que anima la ciudad letrada de San Marcos, las revistas estudiantiles que circulan por el patio de letras, la costumbre de dialogar y debatir con argumentos entre profesores y estudiantes y, sobre todo, la capacidad de aceptar las diferencias hacen del ambiente académico universitario en literatura un inusual crisol de modernidad. Ningún proyecto de desarrollo puede ser viable si no se sustenta en el desarrollo libre y creativo de la individualidad, pero ello exige a las instituciones, al Estado, a la sociedad civil el reto de construir a largo plazo una colectividad de individuos con capacidad de decisión sobre sus vidas. Esto nos lo recuerdan aquellas naciones que han dado el salto hacia el desarrollo y nos lo hacen pensar en San Marcos los aspirantes a escritores, que sueñan conquistar el mundo con sus libros.

Tenemos en el Perú una democracia frágil, una institucionalidad incipiente, una economía informal, un mercado distorsionado, una sociedad civil inexistente; en otros términos, nuestra tan voceada modernización e ingreso al próximo milenio deviene «chicha», híbrida, falaz, aparente. En gran medida no hemos superado viejos problemas surgidos con la invasión española. Caudillismos, discriminaciones, privilegios de panacas o castas, oscilaciones ideológicas y aventurerismo político pretenden hegemonizar nuestro imaginario y ocultar otras vías en curso desde hace siglos, pero subordinadas.

Tenemos Estado, pero no nación; somos una colectividad, pero no una nacionalidad; vivimos una cultura moderna, pero sin individuos. La base de cualquier proyecto moderno serio de desarrollo se erige desde el respeto hacia el individuo y a las instituciones; la construcción del futuro pasa porque los individuos de una comunidad determinada sean individuos autónomos y responsables de sus actos, con capacidad de decisión e interlocución. Si la mayoría o la totalidad de la población no toma su

propia vida individual en sus manos, menos podrá hacerlo el país en su conjunto. Si en el centro de la pluralidad que somos no reconocemos capacidad de interlocución al «otro» –por más diferente que éste sea–, nunca lograremos que los otros pueblos nos escuchen, admiren o respeten.

Las instituciones se constituyen en espacios vitales para la concertación de voluntades, permiten la continuidad de los valores, la memoria, los conocimientos que cualquier colectividad requiere conservar para sobrevivir. La salud de una democracia o una nación se mide por sus instituciones; ellas no pueden pasar constantemente a ser el patrimonio personal de quienes ejercen la autoridad. Nuestra sociedad no logra incentivar el proceso de individuación indispensable para todo proyecto moderno porque son pocas las instituciones que sobreviven a la soberbia del poder. Quizá lo que estos jóvenes han descubierto es que una de las pocas formas de individuación que todavía se tiene en el Perú actual lo constituye la institucionalidad literaria: la escritura creativa y crítica, el espacio libre de la imaginación y la palabra.

Yo estoy bien, ¿tú estás bien?

Por otro lado, estos jóvenes tampoco son extraterrestres ni marcianos; conviven con los demás y tienen una inserción en ámbitos diversos de la vida social. Por lo que están acostumbrados a la dura realidad que caracteriza la sobrevivencia en el país. Su diálogo con la cultura e ideología tecnológica, deshumanizadora, los ha capacitado en el terreno cotidiano para desarrollar estrategias diversas de vida. Cada quien resulta un caso peculiar y novedoso. Esta riqueza humana, más allá del simple acopio de conocimientos, constituye tal vez su mayor conquista; se aprecia en la forma como participan en diversidad de actividades laborales que van de trabajos de edición hasta gerencias de mercadeo.

Asimismo, se manifiestan como sujetos productores de cultura. A diferencia de otras áreas de la universidad, ellos al mismo tiempo “hacen” la literatura peruana. Los premios, menciones, ediciones o recitales en los que han participado u obtenido reconocimiento son múltiples; nos hablan de una juventud peruana acostumbrada a esforzarse y lograr metas concretas, con un espíritu crítico pero optimista: reivindican el placer de la escritura y la lectura en un mundo estragado por lo sensorial y alienante.

Tal vez, más allá de los datos y cifras que hemos esgrimido, nuestro propio deseo nos ha traicionado. Ni son tantos, ni son tan bueno, se dirá. Pero, independientemente de ello, serán sus propios textos artísticos, críticos o humanos los que hablen finalmente. Es bueno estar atentos. Quizás constituyan una voz de esperanza en medio de la noche oscura.



TREN / José Alfredo Hernández

Este haber de opinar me incita tremendamente a confesarme; y he de contenerme; y, como no puedo, he de escribir sobre el autor como escribiría sobre mi propia obra o sobre Martín Adán. Pues la materia, la circunstancia, la mente, casi son las que fueran mías. Así como José Hernández principié yo mi vida o ventura de escritor, hasta cuando no sé qué puso término de impotencia o de fatiga a mi actitud.

Al ímpetu o voluntad inicial, que es lucidez, criterio, designio, sucede en el poeta un tiempo y un estado que bien puede llamarse de cloquera. No hay aquí plena conciencia acaso, pero sí extrema vida. El poeta tiene el ojo rojo y calienta el huevo de la maravilla. Es un tiempo inhumano o humanísimo, como prefiriere el atento. Es un tiempo animal, y esto baste. Es tiempo de beodez en el rincón. Es tiempo de antojo, tiempo de cenestesia. Es el tiempo sacro en que la realidad precedera, la humanidad, se salva, se reforma y se echa, por fin, a picotear en la gusanería del mundo.

Vivir es como morir, morir es como escribir un verso. José Hernández está en el esforzoso principio, donde todo comienza, pero cercana, ya muy cercana, a la obra que será la eterna, la de poesía; la poesía sin poética; la poesía sin musa; poesía monstruosa, como es la poesía. No puede haber inteligencia —¡ay, cuán tarde lo averiguo!— sino en el deseo y en el desencanto. Todo goce es estupidez, furia y frenesí. Poesía es goce. El que se propone salvarse debe asirse bien a su grito.

José Hernández, felizmente, ignora aún tanta verdad melancólica. Sus poemas discurren serenos y bellos por tortuosos cangilones de poética. Hay angustia y profundidad de cauce, no de corriente. Nos hallamos ante un poeta de magnífico gusto, de excelente palabra. Impetremos para él la gracia de los dioses recién-

tes, de los más violentos, de los más divinos. Esperemos confiados su descendimiento.

1931

Martín Adán

1

YA no sucumbiré jamás porque tengo alma de paloma y piel de armiño.

Ahora ya podré teatralizar los escalones del madero sacro.

Cromática metáfora de mi cuerpo ancla.

Rumbé sin direcciones antedichas y no confusas y tengo las manos blancas y las alas anchas.

Hoy soy vapor de agua y acento de poema.

Asesinemos ahora la profundísima verdad de la nube;

encontraremos en ella tres fases analíticas y caprichosas; el joven, el niño y la mujer serpiente.

Alteremos, ahora con el mismo ritmo de las cosas muertas, las tres capas de colores mudos, de colores inexpresos, y observemos que en la dulcificación de la nube está la celeste aureola de mis cabellos.

Así ha venido esta leyenda, gota a gota, dolor a dolor, asonando con su cabellera la misma cima de mi sentido no común. No es egoísmo. Es absentismo. Alteración de tálamos urbanos, codicia de un perfume fatalista.

Yo soy cielo, alfil, tengo razón de serlo, como un ramo de violetas huérfanas en el estanque de la mañana.

2

LA noche captando estrellas, y mi alma redonda como la luna, entretenida en mirar la adolescencia de mi vaso de cristal. Diente a diente se contrista en tartamudear teoremas de carne y hueso.

El hijo del rey tempranero, conocedor de xilofón y grietas anduvo errando siete noches colúmpidas.

UNMSM

En el espejo de las uñas de la tarde niña se miró muchas veces.
Morder las algas de metáforas hechas. La rosa sonófora como el cine.

Aguardemos el salir del alba; la divina rama.

Tarde mía de sombrilla y sol. Mujer que busqué en los cuatro puntos cardinales, aquella mujer que quiso ser aeroplano, y raíz de ómnibus lejano.

Perduraremos así. Tu libélula entonces, se comprará azulejos de seda y barro para hacer una colcha más grande que el mar. Ya hemos llegado a nuestra obra, me dirás tú. Ya hemos hecho un romanticismo neptuniano. Hemos hecho la colcha de azulejos al mar, de donde mañana a la hora una saldrá el hombre de cabellos de laurel.

3

CORTADOR de figuras de nube en la noche de palo.

Pálido presentar del dolor en una concha perlera.

Como una onda, como una brisa, como una vaca boba de fustanes caídos.

Nariz de nácar. Nariz de esfera luminosa.

Más allá de tu nariz nesocómica escucharemos el balido de las ovejas de tu boca.

Ahora soy el fotógrafo de mis orejas, ¿No las ves? Aquí están en mis pies, en estos pies de arcilla con uñas de porcelana ; en estos pies de pasto.

4

YA llegamos a la casa de los enanos. Frase bella de un idioma bello.

Confundiré mi nombre en un nombre. No importa. No importa.

Todos creerán en la resurrección de la carne, cuando yo no soy sino lozanía de letras, y voluntad de raza. Vibrará la canción de oriente. Seremos los álamos trigueños. Sonreirá la cuarta estrella.

Tus uñas, te aseguro, no son sino caminatas lejanas.

Todo lo que nos dijiste de tus sueños está retratado en tus ojos, y yo quise sacar miniatura de ellos.

Ruiseñor de palo y pico de celuloide en la rama enarbolada con

UNMSM

emblema virreynal, como en un libro de lectura elementalísima. No lo creo. Pero os digo que prefiero ser capitán de navío y tener hijos de barro.

No pienso subrayar el alba, ni mancillar la aurora.

Campana. Campana de misántropo. Campana de hierbas aromáticas. Caer de las estrellas en el libro.

5

YO siempre pasé por tu costado de niño sin pupila. Tú pensabas en los cuernos rectos de la madera suprema, en la corte de los doctores de plomo y chaquetín de galleta, en el arco iris que llevabas en la fiesta de las máscaras huecas. El quebrado cetro de tus vestidos, que se asemeja a la claridad del océano en la tarde sexta, del jardín mocososo, del jardín herbívoro con hombres de mármol que se comerán los bizcochos de porcelana y sembrarán en sus ojos flores de huamanripa.

Moriremos pronto en ese suspirar trepador de árboles anormales, de árboles que beben agua por la boca de sus dedos, de esos árboles que tú contaste en la noche de tu boda.

La muerte te dió risa porque no sabes que has de morir comiendo papeles, y a pesar de tu grito, serás cartón, completamente cartón.

No finjas la cortedad de tus orejas de comprimido alemán, porque las tienes mal educadas y no han ido jamás a Villa María. No desmentirán la querella, que tuvo la vida de Mariquita la Llorona.

Terñas las manos hinchadas en el Rana Park de Hong-Kong.

6

SOY atmósfera.

Emprenderé el viaje a tu estrella cuádruple. Allí encontraré el enredo nacarado.

Masticaré el almíbar de las rosas noctámbulas prontas a sumirse en la verdad de mis cosas ciertas.

Mira bien, mira cuánto ha crecido de ayer a hoy mi ojo que tiré al azul del cielo, y él dice que ha ido hasta la casita de espejos cóncavos.

UNMSM

¡Si será verdad!... ¡Si será verdad!...

Lo único que creo es en la fecha tuya y mía, esa fecha que huele a
alga, que huele a niebla y a fosforescencia de mar.

Todo eso es lo mismo que mi castidad prudentísima.

Sortija de aire. Dolor de lápiz. Lágrima de papel.

No dibujé mi nombre en la palestra del sol, mas sí en la boca del río
triste que tuvo boca de nieve.

Estas ventanas con marcos de claridad son tres hermanas mías que
tienen siluetas de dolor, dolor de madera nueva.

Novias de la baranda del mar, alegres de la virtud pura porque son
espacio e iluminación de líneas antagónicas.

Trovero del mapa de mis idas y vueltas no quise llorar por el viaje.
No quise llorar.

7

NO hay nadie, nadie, porque somos todo lo que hay y no hay, somos
indescifrables y estamos vacíos.

Tú y yo. La luna de cartón —¡oh fragmento de vidrio roto!

Violaremos las cuerdas del arpa del aire y tus manos solfearán las
estrellas vagabundas.

Viajaremos en el coche de caracol, mar adentro, hasta encontrarnos
con la luz de tu mirada.

8

HE regresado de un viaje lejano con mi perro de nieve. He regresado
y estoy allá más cerca que nunca y más lejano que Oriente.

Jugando con mis manos de lana, jugando, con naipes de aire.

He existido en un tiempo. Ahora no existo. Y si despertara sería
leyenda de barro.

Y a pesar de todo he bailado mil veces en la noche bicóncava con
tallos y ranas.

(GRITA, grita, como el gemido. Y así en la esquina del mar encontrarás al dolor vestido de colores.)

Virtud de golondrina en el seno del 7. No lamento nada en este desequilibrio de los ojos que son payasos de crueldad. Que son ascención. Que son abstinencia. Que son cristales bilaterales. En el misticismo de tus cejas se quiebran las almas coníferas.

EN un ritmo inseguro de hacer film, la vida es una risa oblonga. Papel que huyó sin rumbo.

El mar se cayó en una casa de extremos locos, y por eso dije que había nacido en un libro de Neruo, de oreja a oreja de metal a metal.

Quise entonces fortalecer el infantilismo de la tarde opaca, y las gaviotas se posaron en mis pestañas. Belleza compleja de los hermanos angulares.

Clépsidra de menta y barro. Divinos pordioseros con el alma hilachada de los cinco dedos en cada mano. Y la esperanza de ver al pie que murió de niño.

ES así que se nos entra el cielo en los ojos. Con este frío. Con este aroma. Ya he prendido todas las luces y todavía no me encuentro. Lo que estoy haciendo ahora es santificarme. Mistificarme.

Quiero a la noche porque es mi buena amiga. Invariable. Inbailable, únicamente ella comprende a estos brazos que son el misterio de mi reencarnación.

¡Suave pupila verde la de sus ojos verdes!

Conjugaría todo este ahondamiento de mi carne, si no fuera pecado, si no fuera pecado.

Yo que soy teatro de mis propios hechos. Yo que soy bailarín de mi pena. Yo. Ahora que ha dado la hora el martilleo de mis pulsaciones, sentiré

el misterio del agua pura.
Los sueños son las letras de un alfabeto mío, propio; propio porque
besé los labios de mis manos idas.

12

El amigo cuervo se ha quedado en la pared del mar. Cuando camine
por las calles del cielo siempre encontrará el mismo aliciente de
muerte.

Por eso rubiqué en el aire mi protesta de aroma puro.

El tren loco me llevó a los estribos de mi propio hermano, para
dejarne pulir a mis dientes de cristal.

Y ahora que estoy sano iré a la luna a hacerme mi casita de nieve.

13

EN la mañana azucena, han golpeado las vocales, todas sin trino, todas
sin nombre, y los gorrioncitos de aire y nube se han declarado huel-
guistas de paz.

Y así hemos cortado el tiempo con tijeras de seda.

14

SOLO una mariposa nácar se ha vestido de negro, y ahora estoy
haciendo una sortija con el sol para usarla el día que me muera.
Y le diré a la muerte: de tanto esperarte se me han clavado los dedos
en los ojos, y no por eso diré que aún no he aprendido a llorar.
¡Si me habrán herido!

De un alma incolora, más fuerte que el aire, de un alma más fuerte
que el caracol de mi mano; pero por qué no decirte: ¿No sabes que
mis ojos son la noche de los duendes?

Y además escucha, este tren de palabras de juguete, escucha este tren
que se mueve en la indecisión de las tes.

El mundo es el pintor de mi alma, por eso el color es el principio del
ritmo.

Pero no hablemos; mira allá, mira, como se han muerto todas las violetas en el jardín del mar y se han hecho un sudario que suspira al cielo.

15

HOY me van a comprar la luna para hacerme un juguete.
Y tus ojos que son el valse que me evoca todo, jugarán conmigo,
jugarán con ella.
Y en un afán rítmico jugaremos a la hilandería, haciendo hilitos de luna.
Madre se contentará muchísimo, muchísimo...
Pero ahora recuerdo, madre no está en casa.

16

NADIE me quiere creer que el mar no es agua. El mar es una policromía alemana traída por un señor burgués y aquellas lucecitas enfermas, que vemos en límite de mar y cielo, son palabras de seres buenos.
¿Por qué no me quieren creer?

17

El invierno es el amigo que se ha peinado en el espejo del día. El amigo que se alejó más del recuerdo.
Hijo de un rey profano, lloró muchos días, muchas cosas. Egida de maldad en sus ojos de aire.
Padre de la sed y de lo eterno.

18

DESDICHADO captador de astros desfiguré mi brazo en un adiós.
Era el marco de plata de tu lozanía el nombre que tuvo el rey

enano, el rey que hizo joyas con las letras de un alfabeto-niño.
Y entonces celebré la fiesta de la virtud, entre la algazara de la luna y
el llanto de mi propio yo.
Se habían agotado las lágrimas de las ventanitas del tren.

19

ESTA sinfonía acogedora del ataúd de Dios, me ha hecho pensar
muchas cosas, muchas cosas.
Volé la cometa de mi nombre y confundí la serenidad de la estrella
enferma.
Me volví chiquillo y conté los mil números exóticos de tus cabellos de
carne.
Era el alabastro de tu cara, el único que cantaba la tarde.

20

AUN me creo cinema.
Siento la voz hiriente del garabato de mi alma; pero allá en la lejanía
de este frío que entra por el ventanal de mi boca.
¿Cuántas veces habré llorado alabastros, mientras tú dibujabas
figuras en los vientos de la noche!

21

YO Esta es la teoría de mi realidad absoluta.
¿Qué linda estaba la mañana mojándose en el mar! Tenía sus rulos
azules y su vestido de gas.
Frecuencia mística de la atmósfera, frecuencia de mi yo posesivo.
¿Se me habrán caído los ojos?

22

MI NOMBRE es el jardinero del jardín de mi padre. Es la idea que se
ha convertido en Dios. Y las letras de mi nombre han jugado al

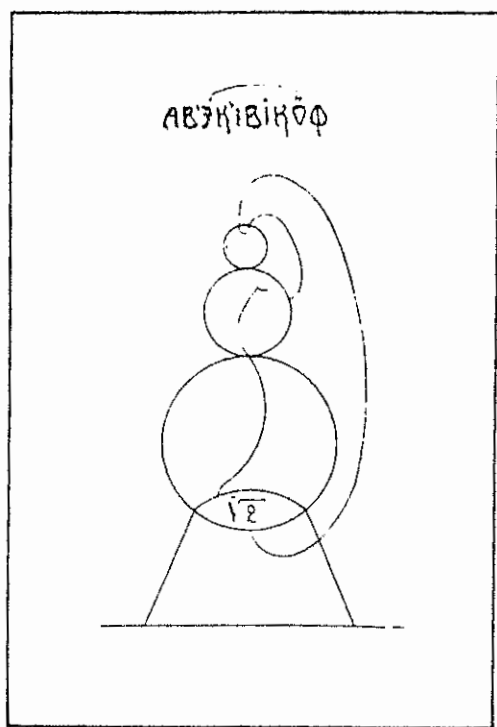
juego de prendas con el rosario de mamá.
Sacrilégio profundo esto de beber estrellas en la oscuridad del cuarto.

23

¿A DONDE viajará mi alma con su abrigo de cielo?
Ya ha alistado su bagaje, ha mirado el reloj y son las 7.
Y en la estela de su huída, ha olvidado su voz.

Nota

[Tren fue publicado en Lima, en 1931. Edición del autor. 16x20 cm.]



UNMSM

/204

UNAS CARTAS INÉDITAS DE MARTÍN ADÁN¹ / Luis Vargas Durand

Las cartas de Martín Adán acá presentadas son una selección de las conservadas en la Biblioteca Benvenuto de la Universidad del Pacífico². Estos escritos manifiestan el talento del poeta para el dicho agudo y el ingenio vivo de su conversación de los que tanto se ha hablado, pero que no pueden llegarnos sino inexactos y descontextualizados. Ciertamente, son textos escritos y no orales, pero la intimidad y el repentismo con que fueron compuestos nos llevan a creer que están emparentados con el ingenio oral legendario.

El poeta no fue epistolarmente pródigo, aunque dedicó la mayor parte de su vida al ejercicio de la escritura y el volumen de su obra es cuantioso, son muy pocas las cartas que parece haber escrito, a más de las numerosas breves notas que dirigió a sus dos contactos con el mundo: Ricardo Arbulú, durante las décadas de 1930 y 1940, y Juan Mejía Baca desde inicios de la década de 1960 hasta su muerte en 1985³.

Adán tiende a escribir sus textos de dos extremas maneras: morosa y cuidadosísimamente –con vocabularios, notas y esquemas previos–, o dejando volar la pluma como un poseso –y en este caso siempre en verso– que luego ni revisará, dejando a Mejía Baca la labor de seleccionarlos y editarlos. No parece que Adán hubiera cultivado una opción intermedia o un dominio más apolíneo de su genialidad desbordada. A la vista de las cartas que publicamos, uno se siente tentado de pensar en los resultados que hubiera tenido el poeta si hubiera cultivado esa aptitud para facilitar la comunicación con su lector, pero ello es como hablar de un Adán más apto para vivir en el mundo. Se diría que estas cartas eran especiales obsequios del poeta a sus amigos.

El epistolario adaniano es, pues, corto y, a lo más, se emparenta con ciertos documentos inéditos creados por Adán en que éste manifiesta preocupaciones por Lima y propone reformas. Casos en que el poeta "no hace literatura" o no la hace voluntariamente.

Martín Adán no sale de su refugio, sólo ve a algunos amigos⁴ muy cercanos y se obsesiona con lo que debe estarse diciendo sobre él en Lima: un hombre solo, apenas si con unos pocos amigos, que para conseguir hablar en su poesía debe callar y encerrarse en sí mismo.

Con el puñado de notas y cartas que aquí se presenta, se consigue un cuadro sugestivo y válido del poeta: el ingenio, la obsesión por el cuidado de sus textos, la precariedad de ciertas épocas, su sentido de la amistad.

2.10⁵

[Para Mercedes Benavides. Se trata de un manuscrito de Adán a lápiz. Arbulú⁶ no lo fecha, pero hay dos fechas en el mismo documento: 15 de enero de 1945 y 2 de febrero de 1945].

15/I/945.

Querida tía Mercedes:

Me tienes achacoso todavía, pero de buen ánimo. Sigo en cama y algo adolorido, pero voy mejorando.

Espero que ya hayas arreglado con el doctor Solf lo del traslado de mamá allá. Esto es importantísimo sobre todo para mí en lo tocante a visitarla. Hazme el favor de mandarme buenas⁷ noticias con Ricardo, que mucho las necesito.

Te agradezco y felicito infinito por el buen éxito en lo de la ropa. Era necesaria en absoluto. Pero bien puede ser modesta, lo más modesta posible, de suerte que se gaste poco. Yo haría el saco con una sola manga.

[en el anverso siguiente]:

Pues necesito aquí algo de dinero. Como te dije en mi comunica-

H.u.e.s.o.H.ú.m.e.r.o.3.4.

ción anterior, debo algo; y metido en cama, he de procurar distraerme fumando un poco. Además he de encargar aquí se me laven algunas piezas de ropa blanca. Lo que buenamente sea posible, hazme el favor de mandármelo, cuanto antes mejor, pues me tienes..., pues como supondrás. Ricardo conversará contigo sobre esto, según se lo ruego.

Aquí te repito lo del traslado de mamá. Su permanencia en el Monasterio me tiene angustiadísimo. Que éste sea, en todo caso, el último mes que pase allí.

Procura, por favor, hacer correr por Lima, con alguna precaución para que no llegue

[en el reverso]:

a mamá, que estoy enfermo, imposibilitado de levantarme, pero de la piel, pues puede interpretarse mi ausencia de Lima como lo que sabemos. Agrega que la enfermedad es algo contagiosa, a fin de que no vengan a visitarme.

Abraza de mi parte a tía Fortunata, tranquiliza y traslada a mamá y tú recibe otro abrazo de

Rafael.

2.II.1945⁸

2.12

[Para José Alvarado Sánchez (Vicente Azar). Copia a carbón que proviene de mecanografiado, creada por Ricardo Arbulú. Hay fecha en el mismo documento: 10 de febrero de 1945. Probablemente fue texto o dictado de Adán y mecanografía de Arbulú lo que se deja ver en los escrupulosos códigos finales.]

Lima, 10 de febrero
MCMXLV

Mi querido Pepe:

Ha de entregar ésta a Ud. y ha de abrazarle en mi nombre Bernardo Lineo, muy querido y excelente amigo mío, a quien he rogado me ponga en comunicación con Ud. Bernardo vuelve a Colombia por dos o tres meses tan sólo, pues es limeño verdadero, no menos limeño que Ud. y yo, y acaso mejor limeño, pues no escribe ni cuando se le pega. Es un encanto de mozo; ha sido uno de mis mayores alivios de Lima y de Lima para sí. Ruego a Ud., Pepe, hacerle conocer Bogotá y no consentir que su ausencia de Lima se prolongue demasiado.

Me tiene Ud., como siempre, en plena crisis. Empero estoy ya sin asa, aunque todavía en el agua. He perdido ya hasta la buena forma de la desesperación; hago sonetos con diéresis convenientes y epígrafes ilustres, bebo menos, publico todavía en el Mercurio Peruano, y acabaré admirando a Pepe Pareja. En fin, todo sea por Dios, como decía nuestro amigo Riva-Agüero cuando el interlocutor se le ponía aprista.

¿Cómo están Enrique Peña y Gilberto Owen? A Enrique, a quien quiero escribir, no me atrevo a escribirle. Abrácele Ud. y preséntele a Bernardo a quien divierten mucho los poetas, y porque Enrique debe de estar, en Bogotá, deseando conocer alguno que no versifique. Para contradecirme debidamente, adjunto recorte de *La Prensa*, de ciertos sonetos míos, malaventurados, que me olvidé de enviar oportunamente a Pablo Abril para una revista española hace diez años y que han dormido en catalepsia desde entonces entre mis inéditos innumerables. Ojalá que quiera Ud. publicarlos en Bogotá con alguna glosa de Ud., pues son, no declarados, impenetrables hasta para Dámaso Alonso.

Hágame Ud., Pepe, el favor de saludar muy respetuosamente de mi parte a su esposa y de ponerme a sus órdenes. Y por si se le antoja a Ud. escribirme alguna vez, doy a Ud. mi nueva dirección: Apartado 1148.-Lima.

Un abrazo, pues, Pepe, de
ex-Martín Adán

P.S.: Enriquito Dammert dió un te [sic] a los de La Tacita.
El cholo Hernández sigue barbudo y poeta. Víctor Raúl tiene razón.

es copia

a

2.14

[Para Percy Gibson del diario *La Prensa* encareciendo erratas de sonetos. Esta versión fue rechazada y nunca se envió. El documento 2.15 trae copia de la carta definitiva. Manuscrito hecho con lápiz negro por Adán con subrayado y aviso en lápiz rojo. Arbulú ha fechado, probablemente en la década de 1950, y posteriormente reafirmado: "Escrita el 26 de marzo de 1945, en el pabellón 16 del manicomio a Percy Gibson Parra enviándole algunos sonetos de 'Travesía de Extramares' para su publicación en *La Prensa* (Suplemento Dominical). No fue entregada por xx* [no se entiende] reemplazado por esquila mecanográfica. [Vid. infra.]".

En 1945, Adán entregó dos veces sonetos inéditos de "Travesía de Extramares" a *La Prensa*: el 1º de enero y el 1º de abril (en esta oportunidad acompañados del escrito de Eielson.)

Percy:

¡Sin especial para la Prensa, por los clavos de Cristo!

El domingo, sea como sea, o nunca. Arbulú te dirá por qué.

Envía hoy mismo los sonetos al señor Eilson² a fin de que introduzca en su texto, en lo intercalado, las supresiones o variantes.¹⁰

Envío texto revisadísimo, éste. Que se ciñan a él estrictamente.

Que corrija

[en el reverso]:

pruebas hasta Basadre. Y con ayuda, en las perplejidades, del Diccionario de la Real Academia.

¡Con diéresis, carajo! La diéresis es así: . La vez pasada me hicieron ustedes versificar como el cholo Hernández cuando se pone clasicista y dedica a la señora Gallagher de Parks. Sin diéresis hay sílaba de menos. Si no hay diéresis en La Prensa, que las pidan a El Porteño o a Cornada.¹¹ ¡No

UNMSM

mejoras otra vez, Percicito, como el 1° de enero! Bastante y demasiado me tambaleo en la calle y en la política para tambalearme también en el endecasílabo, donde siempre fuí un correcto caballero, un Eulogito Romero, con sombrero Lock y, además, con sesos bajo el sombrero.

¡Con diéresis, me cago, y sin Especial para La Prensa! Tuyo

R./.

2.15

[Para Percy Gibson. Mecanografiado. La fecha que Arbulú coloca, 30 Marzo 1945, es antigua y luego reafirmada, pero discutible, vea abajo. Arbulú también indica: "Escrita el 30 de marzo de 1945 a Percy Gibson Parra para su publicación en la página literaria que dirigía en LA PRENSA de Lima. Entregada por Ricardo Arbulú Vargas".

Efectivamente, como la carta afirma el 1° de abril se publicaron sonetos inéditos de *Travesía de Extramares* en *La Prensa*, fueron seis y estuvieron acompañados del escrito de Eielson. Es sin embargo discutible la fecha de Arbulú pues sólo deja un espacio de dos días entre esta carta supuesta del viernes 30 con oferta de publicación para el domingo, dos días después. Otro punto interesante de la carta es la referencia a la gestación de *Travesía de Extramares*, de la cual se publicaron diez sonetos en *La Prensa* el 1° de enero de aquel 1945, esta carta alude a la segunda entrega; hay otras referencias a esta gestación de años en: carta a J. A. Sánchez (en esta colección: doc. 2.12), testimonio de Beltroy (*Cultura Peruana*, abril de 1946), testimonio de Arbulú. Si bien los sonetos A La Rosa (1938, 1941 y 1942) y los A Ureta (1931), que conformarán *Travesía* en 1950, habían aparecido anteriormente, los sonetos que son propiamente de *Travesía* se publican desde el 1° de enero de 1945. Las últimas líneas de la carta son claves de administración documentaria del escrupuloso Arbulú, hechas al tiempo del documento.]

Mi querido Percy:

Me dice Ricardo que tú reclamas inéditos para aquella página. Tú me dirás cuál página y día serán aquéllos. Pienso enviarte entre cinco y

UNMSM

diez sonetos de la serie de *Travesía de Extramares*. No te los envió ahora, porque todavía, tras gestación de años y años, todavía no son viables y con figura humana, como decimos los alumnos vitalicios del V de Derecho. Y asimismo no te los envió porque sé, por el propio Eilson, que está ampliando su ensayo. Si me permites a mí fijar la fecha, yo te propongo la del 1º. de abril, ésta improrrogable y con citación de Eilson.

El ensayo de Eilson, ampliado, y los diez sonetos, o poco menos, habrán de llenar la página casi por entero. Todos mis sonetos son geniales e imperecederos y ni la señorita García y García se atrevería a suprimir ninguno. Así, te sugiero que agregues a aquello el capítulo sobre Eguren, de *Lo Barroco en el Perú*, capítulo que yo te enviaría oportunamente, con correcciones y párrafos omitidos en gracia de la longitud de las orejas del doctor Urteaga. Y te recordaré, por si conviene, que hace algunos meses, tú me hablaste de que estabas dispuesto a disponer de la integridad de la página.

¿Y tu ensayo? ¡Carajo contigo!

Rafael de la Fuente Benavides

es copia
a

[Acompañaba un sobre del Hospital Larco Herrera en que aparece:]

Señor
Percy Gibson.
E. PP. MM.¹²

2.17

[Para Ricardo Arbulú. Al documento le falta el final que ha sido recortado. Es manuscrito de Adán a lápiz. La nota completa de Arbulú dice: "Mayo, 1946 Escrita en el Manicomio a Ricardo Arbulú Vargas, corrector de pruebas de su 'Travesía de Extramares' que se imprimía en la imprenta 'Lumen'

por el M. de Educación (Pedro Benvenuto)". La fecha que Arbulú coloca, "Mayo, 1946", es fecha moderna y discutible. Nosotros proponemos: marzo de 1945, lo que a continuación tratamos.

Travesía de Extramares se imprime en 1950, lo hace el Ministerio de Educación cumpliendo con el Premio Nacional de Poesía de 1946, cuyos resultados se conocieron a principios de 1947; está, pues, equivocada la nota de Arbulú. Los dos sonetos a que hace referencia la nota de Adán aparecen con sus números XI y XVII en *La Prensa* del 1° de abril de 1945, para entonces no han sido corregidos los versos como solicita Adán en esta nota; en 1951 aparecen con los títulos STUDIO y STENTATO IN ISCHERZO –en esa edición los sonetos no se numeran– y tampoco ahí se corrigen los versos. La fecha de Arbulú pertenece a una datación moderna de la que desconfiamos, nos parece razonable suponer marzo de 1945, es decir poco antes de que los textos de los que habla salieran en *La Prensa*. Nuestra conjetura de situar este documento en marzo de 1945 también puede refrendarse comparándolo con la carta a P. Gibson de marzo de 1945; en ambos casos es el mismo el tipo de escritura, tipo de letra y uso de lápiz negro y anaranjado, este último para resaltar. El papel también parece el mismo, aunque acá ha sido cortado].

Ricardo

En el soneto XI, *Studio*, hice, con tinta roja, una corrección en el verso once, o sea el tercero del primer terceto, trocando la palabra avanza, escrita en entrelínea, por danza. Creo ahora que queda mejor la primera palabra: avanza¹³. Hágame Ud. el favor de corregir así: y avanza, ni derribase en asiendo

Asimismo el tercer verso del segundo cuarteto del soneto XVII, *Stentando in Scherzo*, que era: cabezal parca inerme, y cabezada, reemplazarlo por:

cabezal blanda parca desarmada,

2.34

[Para Ricardo Arbulú, encargando correcciones de *Travesía de Extramares* y otros. Es manuscrito de Adán hecho con pluma y lápiz. Arbulú ha coloca-

do antiguamente una fecha y luego la ha reafirmado contemporáneamente: "20 de agosto de 1951". Él mismo agrega también: "Magdalena, Manicomio, 1951" "recib.: 20.VIII.51".]

Acaba de llegar a Lima Díaz Plaja¹⁴

Sr. Ricardo Arbulú
Biblioteca nacional

Estimado Ricardo:

Me permito enviar a Ud. un ejemplar corregido, pues creo que el gran esfuerzo de Ud. para su publicación bien merece que haga Ud. que se realicen, poco a poco, según se fueren enviando ejemplares, las ligerísimas y facilísimas correcciones que señalo, una de las cuales, sin embargo, y hasta dos, son capitales: las de

[en el reverso:]

las páginas 98 y 100, donde, a más de la corrección misma, agrega, completa, la palabra corregida.

Así mismo, me permito agregar a la lista a Jorge Eduardo Eilson [sic], Javier Sologuren, Sebastián Salazar Bondy, Gonzalo Otero Lora y Adolfo Salazar, el crítico musical español, cuya dirección conoce Tovar.

Perdón y gracias.

Fuente Benavides.

2.35

[Para Ernesto Ascher reclamándole libro ofrecido. Manuscrito de Adán, pluma. Arbulú: "19 de abril de 1958" [La fecha es antigua, luego reafirmada]. Él mismo agrega en el anverso: "Biblioteca Nacional 1958". Y en el reverso: "Carta a Ernesto Acher [sic] Escrita la noche de 1958, en el Dep. de Catalogación de la Biblioteca Nacional."]

Mi querido Ernesto:

Nunca me olvidaré de Ud., que es de los hombres inteligentes que he conocido en mi vida. Ud., con gentileza inmortal y por teléfono, me dijo que me tenía dedicado un ejemplar de su delicioso libro, que ahora reclamo imperiosa y acaso dictatorialmente, como nuestro memorable Manuel Gallagher en nuestro amado Banco Agrícola. En la Biblioteca Nacional, el día diecinueve, a las ocho de la noche, otro peruano no menos admirable que Ud., me ha estado leyendo y comentando su libro, que es, sin duda crítica, perfecto: parece que uno está leyendo a Ernesto Ascher, que sabe investigar, leer, contar y, sobre todo, escribir. Reciba Ud. el más afectuoso abrazo y no olvide enviar a Ricardo Arbulú, en la Biblioteca Nacional, el ejemplar que por biología me corresponde y pertenece.

Martín Adán.

2.38

[Para Raúl Porras Barrenechea. Es copia carbón mecanografiada, tiene un agregado manuscrito de Adán. Arbulú no fecha. Hay fecha en el mismo documento: 11 de mayo de 1959. Arbulú no hace otra acotación. Es probable que la carta, en su sección mecanoscrita, aluda al obsequio de Porras de los tomos de las *Tradiciones Peruanas* que bajo el sello de la Librería Internacional (Lima) aparecieron en Argentina en 1959, y que emplean documentación y textos de Porras. Respecto a la inscripción manuscrita, aún no hemos indagado suficientemente sobre el contexto de la época para explicárnosla.]

[nota agregada a mano:]

¡Que se vayan a la mierda Raúl!

Martín Adán.

[tiposcrito:]

Lima, 11 de mayo de 1959.

Señor Doctor Raúl Porras Barrenechea.

Mi querido Raúl:

Debo a Usted uno de los últimos goces en mi vida: el de estar con Palma, con Usted y conmigo ante la Historia. Discrepo con Usted, profundamente, en asuntos políticos; pero siempre estaré presente con Usted ante la Historia en asuntos personales.

Reciba Usted un abrazo afectuosísimo

Rafael de la Fuente Benavides.

Notas

- ¹ El apoyo de Ricardo Arbulú y Jorge Wiese propició en 1991 la composición de mi *Catálogo y transcripción de la colección Arbulú de documentos de Martín Adán* (edición mecanoscrita) en que se da noticia de la colección completa. La publicación parcial que ahora se presenta contó con el apoyo de la Directora de la Biblioteca de la Universidad del Pacífico, Maruja Bonilla de Gaviria, y del señor Pedro Godoy. Abelardo Oquendo tuvo la iniciativa de esta publicación y realizó la selección.
- Citando el catálogo de la colección: "Arbulú donó su colección a este repositorio en el que se desempeñó como director en las últimas décadas de su fecunda vida. [...] Esta colección es parte de una mayor que fue formada durante las décadas de 1930 y 1940 por Arbulú. Éste, a pedido del poeta, entregó la colección a Juan Mejía Baca en previsión de ediciones en la década de 1960, pero se reservó una selección de aquellos documentos más vinculados a él (particularmente cartas) y continuó con su acopio bibliográfico sobre Adán. Mejía Baca fue incorporando los nuevos manuscritos del poeta y en mayo de 1986 transfirió la colección a la Universidad Católica del Perú".
- ³ Información biográfica del poeta puede hallarse en mis trabajos: "Cronología general de la vida y obra de Martín Adán", en: *La Casa de Cartón. Segunda Época*, N° 2, primavera de 1993, pp. 5-15. Y en: *Martín Adán*. Lima: Editorial Brasa, 1995. Colección forjadores del Perú, Volumen 19.
- ⁴ Será en su último retiro, el que se inicia aproximadamente en 1963 y dura hasta su muerte, en que sólo verá a Juan Mejía Baca, aunque en los últimos meses de su vida trató a algunas personas más e incluso fue entrevistado.
- ⁵ Estas firmas provienen del catálogo de la colección, las acotaciones a los documentos extraen información de esa misma fuente.
- ⁶ Arbulú había colocado una fecha a casi todos los documentos. Algunas de éstas son de un tiempo próximo a la recepción del documento, otras son producto de una datación posterior, probablemente de la década de 1980 o después. Acá anotamos las fechas de Arbulú y las discutimos de creerlo necesario. Otra inscripción frecuente de Arbulú en los documentos de la colección, especialmente en la correspondencia es: «Manicomio. Pabellón 16».

- 7 En la presente transcripción conservamos los subrayados enfáticos del poeta.
- 8 Tal vez esta datación distinta a la del inicio de la carta corresponde a la culminación de la carta.
- 9 Aquí como en otros lugares, Adán escribirá «Eilson» en lugar de Eielson.
- 10 Subrayado con lápiz rojo y al margen, igualmente, una palabra «Hoy», vertical al párrafo.
- 11 Se refiere a «Jornada».
- 12 Anotación hoy desusual que los sobres antes podían llevar y que significa 'En propias manos'.
- 13 Subrayado con lápiz rojo.
- 14 Agregado a lápiz.

;Sin Especial para la
Prensa, por los clavos de
de bristo!

El domingo, sea como
sea, o nunca, Arbulú
te dirá por qué.

Hoy Envía hoy mismo los
sonetos al señor Eilson,
a fin de que introduzca
en su texto, en lo intercalado,
las supresiones o variantes.

Envío texto revisadísimo.
Que se ciñan a él
estrictamente. Que corraja

¡Primeras cartas Bavaria,
 Y con ayuda, en las per-
 plejis dadas, por dirección
 de la Real Academia.

¡Con dirección, cargo!
 La dirección es así:
 La rey parala me hien
 antedto veni fier como
 el choto Hernán, de 2
 de prone clausistary de
 a la amira Gallafles de
 Parks. Sin de'renis hoy
 alada de menos. Si no
 hay die'nais en la Prima,
 que lapristan a El Port

a la loma. ¡No me
 jorino esta vez, Parosito
 inno de 10 de enero!

Bastante y de un nain de
 me dirim en la
 y en la pr pr
 formula de pr pr
 en el pr pr, den
 niemp pr pr, un pr
 haicry, un pr pr
 en pr pr pr pr
 en pr pr pr pr
 ¡En pr, en
 cayo, y ain pr pr
 la Prima, pr
 2 /

UNA NOVELA HISTORICA DE TORD / Carlos Aranibar Zerpa

Luis Enrique Tord, *Sol de los soles*. Lima, Universidad Nacional Federico Villarreal, 1998

Conviene a los estudiosos de la literatura occidental en que la novela histórica, como género, despunta en los albores del s. XIX cuando el romántico Walter Scott revive el pasado escocés en una veintena de obras de ficción como *Waverley* (1814), *Ivanhoe* (1819) o *Quentin Durward* (1823). No nacen del aire: el hombre y sus cosas son eslabones en la cadena de la aventura humana. Pero esa época es discreto punto de partida para un abordaje a la novela histórica, a condición de no inquirir por primacías y precursores, afán que a veces pierde rumbo y se remonta a los egipcios o sumerios. O hasta el mismo padre Adán.

Por los mismos años la Europa posnapoleónica y la América poscolonial iniciaban, entre sacudones y pólvora, la consolidación o forja de los Estados nacionales. Abiertos los grandes repositorios y archivos, una renovada ciencia histórica, alegre y chovinista, canceló la visión teleológica de la Ilustración y sus deliquios estéticos y rousseauianos y cuajó en las escuelas romántica, liberal y positivista que profesaron por igual, pese a discrepancias de estilo y método, la bibliolatría y el fetichismo del documento. Ávidos por emular el auge y prestigio de las ciencias naturales los historiadores se lanzaron en tropel a una carrera de vértigo, dando a luz ciclópeas colecciones de testimonios y papeles inéditos para fijar, mediante su análisis crítico, la verdad material y 'científica' de los hechos del pasado. El seductor espejismo –la verdad histórica, sin más– inspiró a los mejores maestros del oficio como Niebuhr o Michelet, Macaulay o Ranke, Mommsen o Thiers, Droysen o Burkhardt, hasta que sin la menor cortesía el historicismo alemán finisecular empezó a hacer añicos la acariciada ilusión de una historia positiva, capaz de exprimir papeles viejos y con el

zumo de ellos recuperar el pasado 'tal como fue', fijando de modo inconcuso una verdad objetiva, absoluta y de validez intemporal.

Las metas del historiógrafo exigen rigor y constancia, virtudes —o hábitos— que no suscitan fervor ni ganan adeptos en las mayorías. Estas optan por un *ersatz* menos ortodoxo y acuden a modelos narrativos vivaces: crónica novelesca, historia amenizada, biografía que entre fulgor y penumbra exalta al personaje, novela histórica que hinchada de alboroto y romance entretiene y encandila. Así, en el s.XIX y a la sombra de los aportes eruditos brotaron, en paralelo, híbridos ficcionales. Tal la biografía romanceada a lo Quintana o a lo Carlyle, que prolongarían en el siglo XX autores tan leídos en su hora como Lytton Strachey, Dimitri Merejkovski, Abraham Cohn (=Emil Ludwig), Stefan Zweig, André Maurois, Salvador de Madariaga. Tal, asimismo, la novela histórica, en que la yerta cronología y la aridez notarial del documento de archivo cedían jovialmente la plaza al anacronismo, a lo exótico y al color local, pero también a la calidez humana y libérrima de la fantasía en vuelo alzado. Cosa de remplazar la solemne y enfática pretensión del historiador, que ansía captar y transmitir sólo *verdad y exactitud*, por la más humilde gloria del novelista que anhela crear *verosimilitud artística y belleza*.

Se ven los altibajos de la novela hermanada a la historia —fenómeno anfibio que ya vio el XVI en la crónica colonial de Indias— en el mérito dispar de las piezas, en la densidad de su producción y en la creciente boga de que gozaron. Si el XIX fue el siglo de la historiografía, lo fue también de la novela histórica. Ahí están, entre las sonadas en su día, *Taras Bulba* (1834) de Nikolay Gogol, frustrado profesor de Historia en el Instituto de Pletnev y en la Universidad de San Petersburgo, las novelas históricas del catalán Joan Cortada (1833-40), *Abafi* (1836) de Miklós Jósika, el Scott húngaro, el *Facundo* (1845) de Domingo Faustino Sarmiento, libro del que dijera Borges que «es todavía la mejor historia argentina», *Amalia* (1855) del escritor y político José Mármol, *La guerra y la paz* (1863-69) de León Tolstoy, *L'Abbaye de Thyphaines* (1867) del historiador francés Jean-Arthur de Gobineau, más célebre por sus tesis racistas, las ayer apetecidas novelas históricas del oscuro y olvidado binomio francés Emile Erckmann-Alexandre Chatrian (fines del XIX) o los 46 tomos de los *Episodios nacionales* (1873) del español Benito Pérez Galdós. Ni es fortuito que a mediados del XIX de las manos de un diestro y versátil autor de novelas históricas y biografías (*Italiani*

illustri), el milanés Cesare Cantù, saliesen también los densos librotos de su enciclopédica *Storia Universale* (36 volúmenes en la edición española de Ferrer del Río, 1847) que, reeditada y traducida cien veces y aliviada por editores caritativos de su fardo documental, fue la obra histórica más vendida del siglo.

(A propósito, fue Cantù el inventor de la manida fórmula de las tres prohibiciones andinas 'No robar, no mentir, no ser ocioso'. Esta terna fue absolutamente desconocida por toda la crónica colonial. Pasada en 1878 al idioma quechua por un fantaseador de calibre, el cuzqueño Pacheco Zegarra, se alzó la frase desde entonces al rango espurio de socorrida clave social y resumen apodíctico de la moral incaica: *Ama súa, ama llulla, ama quella*.)

Ni cabe omitir al escritor francés más popular de cualquier época, el prolífico Alejandro Dumas, cuyas *Ceuvres complètes* (1848-1900) llenan 286 tomos. Con rumboso candor soñó tejer, como historiado tapiz, un lienzo colosal de la historia de Francia que partiese honores con la *Comédie humaine*, la soberbia galería de la sociedad francesa de Honoré de Balzac, autor temprano de la novela histórica *Cathérine de Medicis*. Citemos, como desgaje innovador del género, el prolijo acopio de datos de *En 1851* de los hermanos Goncourt, creadores del *roman documentaire*. Y como muestra de alto coturno la documentadísima *Salammbô* (1862), de ambiente cartaginés, en que trabajó cinco años el estilista Gustave Flaubert. O ejemplos más taquilleros y de recepción fácil, como la dulzona y edificante *Fabiola or the Church of the catacombs* (1854) del cardenal inglés Nicholas Wiseman o la peripuesta y colorida evocación de la Roma neroniana en *Quo Vadis* (1896), la ubicua obra del polaco Henryk Sienkiewicz.

Así, la novela histórica llegó y venció. Vino para quedarse. Y no ha perdido arrestos en el siglo que concluye. Más bien se ornó con flamantes atavíos cuando piezas de poca alzada y obras de munición se volcaron al fascinante mundo de las imágenes del cine, en costosos y adocenados filmes 'históricos' que llevan al límite la vacuidad y un olímpico desdén por la aptitud crítica de las masas. Quién sabe si por cada mil personas que aplaudían las versiones filmicas, una -o menos de una- haya leído *Ben Hur* (1880) del general norteamericano Lewis Wallace o *Sinuhé egyptiläinen* (1945) del finés Mika Waltari o *Gone with the wind* (1937), el

fatigoso novelón de Margaret Mitchell redimido en la pantalla por dos o tres actores de lujo.

Con todo y eso, el género ha puesto al día sus técnicas narratológicas. Se adueñó ya de flujos de conciencia e introspecciones, analepsis, prolepsis y otros disloques del tiempo, pisos o niveles narrativos, desdoblamiento de actantes, tramas adventicias y afluentes junto al *plot* central. Al antiguo color local, cuyo abuso asfixiaba al lector en un aura meliflua y de pastiche, lo remplaza hoy lo que cupiera llamarse 'rasgo de época': la aparición controlada, pero de aire casual, de gestos, usos y locuciones obsoletas que por intermitencia y como al desgaire prestan al relato pátina y verosimilitud. Se atiende el matiz psicológico, se explora la interacción individuo-sociedad, se apela a cesuras que modifican el ritmo de la narración y a símbolos que dicen nada e insinúan mucho, se cambia de continuo el portador del discurso, se finge de propósito anacronismos que acerquen el pasado al lector. Etcétera.

Ya reclama su taxonomía esta remozada 'historiographic metafiction', según la bautiza Linda Hutcheon (*A Poetics of Postmodernism*, 1988). Proteica, se desliza en un *continuum* en cuyo centro campea un eje histórico y cuyos extremos, por defecto o demasía, acusan la mayor o menor libertad del escritor, su grado de dependencia de la fuente esencial. En un lado se verían *El siglo de las luces* (1965) de Alejo Carpentier o *Memorias de Adriano* de Marguerite Yourcenar, suerte de buceo introspectivo en la Roma imperial centrado en un individuo-tipo evocado con finura y libertad. En el extremo opuesto se ubicarían *Yo, el Supremo* (1981) de Augusto Roa Abastos o *El general en su laberinto* (1989) de Gabriel García Márquez, obras que confiesan años de lecturas y colación infinita de documentos de la época.

Esta última tendencia domina, hasta el monopolio, en la novela histórica latinoamericana de las décadas recientes, vgr. en *Enriquillo* (1977) de Manuel de Jesús Galván, *Noticias del Imperio* (1987) de Fernando del Paso, *Los de Chile* (1992) de Serafín Farjúl, *Los poderes secretos* (1995) de Miguel Gutiérrez, *Yo, Moctezuma* (1995) de Hugh Thomas. Y en esta línea se inscribe *Sol de los soles* (1998) de Luis Enrique Tord, que ha merecido el premio de Novela en un certamen convocado por la Universidad Nacional Federico Villarreal.

Antropólogo, maestro universitario e investigador del arte colonial, en la arena literaria Tord ha dado a prensas algunos poemarios y dos comentados libros de cuentos históricos, *Oro de Pachacámac* (1985) y *Espejo de constelaciones* (1991). *Sol de los soles*, prolongación natural de esos relatos, se ambienta, como ellos, en el virreino del Perú y en el siglo XVI.

La acción se despliega en el Cuzco entre 1565-1572 y la trama gira en torno a una vasta conjura político-religiosa. Hijos mestizos de los conquistadores, miembros de la realeza inca, curacas y oficiantes del viejo culto andino convergen, cada grupo por sus válidas razones, en el afán de romper el yugo colonial. Un foco de inquietud es Vilcabamba, asilo de los últimos miembros de la dinastía cuzqueña. Allí sobreviven migajas del poder antiguo y una escualida corte neoinca alienta el *taqui óncoy*, subversiva agitación milenarista vestida de teomaquia que augura la próxima derrota de los españoles y la vuelta triunfal de los *huacas* o dioses del Ande vencidos. En 1565 aborta el complot. Mas el proyecto otra vez en pie, se vigoriza y corre sordo como un río subterráneo en que confluyen, simultáneos, añejos oráculos indios que anuncian la cíclica y temida renovación del mundo —el *pachacuti* o nuevo sol. A ratos la conspiración de los mestizos amaga confundirse con el pío sueño de los franciscanos seguidores de Joaquín de Fiore y su vaticinio de la venturosa Tercera Edad. Y aún con los planes, obviamente jesuíticos, de la Compañía de Jesús abocada al desigmo secreto de instalar en el virreino una tangible 'monarquía cristiana', con los Incas Loyola a la cabeza. Por fin, como un castillo de naipes que el viento barre, todo se desmorona cuando el virrey Toledo inicia una campaña militar punitiva y de liquidación, arrasa el refugio levantisco de Vilcabamba, captura al último rey Inca y, con la debida solemnidad, lo decapita en la plaza mayor del Cuzco.

Esto parece, cómo no, un resumen mecánico de la obra. En realidad es un lúcido esfuerzo literario de resucitar al Cuzco toledano, en un sugestivo escenario natural que a ojos del autor es un «paisaje enigmático» (p. 15) que deja sentir «las profundas corrientes ocultas que transcurren en esta vieja urbe» (p. 49). Un Cuzco en que «agua, barro, piedra y silencio es el amasijo de algún turbio, indescifrado secreto» (p.160), con seguramente algo de ese 'pavor originario' de que habló Keyserling. Pero,

H. u. e. s. o. H. ú. m. e. r. o. 3. 4.

misterios aparte, es un Cuzco híbrido, ya a cuarenta años de la invasión, donde conviven la cultura de los nuevos amos y la indígena. Sin borrar en absoluto las barreras que impone el vencedor, a un tiempo se acercan y oponen ambos modos de vida. Fiestas religiosas, viviendas, oraciones y músicas, comidas y vestidos, vocablos nativos (el glosario de voces quechuas ocupa 16 páginas), personajes, todo habla de un *mestizaje de elites, no de masas*, que se insinúa naciente y aun no alcanza mayoría de edad.

Cierto, el régimen de Toledo es clave para estudiar el Perú de fines del s. XVI. El autócrata virrey implantó, en el terreno ideológico, una férrea censura intelectual y auspició una historia oficialista *ad hoc*, una lectura sombría y sesgada de la sociedad de los incas, cuya presunta 'tiranía' justificase la conquista española. En el área política reforzó la alianza del poder con la Iglesia y con los jefes étnicos —el odioso trío del dicho popular «cura, curaca y corregidor ...». Y en el plano económico fijó los mecanismos de dominación colonial tanteados desde años atrás: 'visitas' e imposición del tributo, trabajo forzado y mita minera, faenas de mitayos en *tampus*, caminos y puentes, obras públicas y correos, cambio drástico del patrón poblacional, servidumbre ominosa, yanacónaje ... Pero este proceso de violento cambio social, que Wachtel llama 'desestructuración' y que remeció de cuajo a la masa nativa, no entra para nada en el plan del autor, que le dedica un breve párrafo (p. 17). Pues no se trata de un estudio sociológico, la masa india, con más viso de paisaje de diorama que de grupo humano y reducida a un papel de figurante que actúa *au-dessus de la mêlée*, acusa una fugaz presencia de fondo mientras el novelista copa sus primeros planos en un *zoom* de rostros y voces de las elites del Cuzco. De un lado, los supérstites de la nobleza inca, arrinconados y en susidio áspero y enojoso, venidos a menos y siempre al merecer. Del otro, funcionarios, eclesiásticos y encomenderos, humildes emigrados de la península venidos a más en la tierra prometida. En ambas capas dirigentes reposan, aunque distribuidos en muy diverso grado, el saber, los prestigios, el poder. Y, claro, la toma de decisiones. Acude a las mientes la desconsolada queja flaubertiana: «La multitud, el rebaño, será siempre detestable. Sólo importa un pequeño grupo de inteligencias, siempre las mismas, que se pasan la antorcha».

Como pausas en la acción que avanza a la continua, entre diálogos de las elites intercala el autor vívidas y extensas descripciones: la fiesta que da el matrimonio Betanzos-Yupanqui (pp. 95-129), el convite que en su palacio de Colcampata ofrece el inca Carlos Paullu en 1572 (pp. 135-

50), la procesión y fiesta del Corpus (pp. 153-76). Dos largos capítulos (pp. 181-223) narran la frustránea catequesis en Vilcabamba y las tribulaciones y martirio del agustino fray Diego Ortiz, con algún pasaje o exorno tremendista. El capítulo X (pp. 255-83) se ocupa de la expedición militar, el XI (pp. 287-308) de la captura y ejecución del inca.

En el capítulo XIII y último narra el novelista, «de acuerdo a escritos inéditos del propio Sarmiento» (p. 321), un breve diálogo de éste cronista con Toledo y otro más detenido con el anciano Francisco de Santángel, astrólogo, sabio y poliglota, antiguo preceptor de quechua e iniciado en los enigmas de la historia cuzqueña. Dice Sarmiento que recibió de manos del virrey, para ocultarlo por un tiempo, el preciado ídolo de oro secuestrado en Vilcabamba, el Punchao, «huaca particular de los reyes incas» (p. 346) e «imagen sagrada que, atesorando el polvo de todos los corazones de los emperadores incas, ocupó tan prominente lugar en el templo del sol» (p. 324). Y confiesa haber sepultado esta joya única «a cinco pies bajo tierra», cerca de una capilla agustina en el remoto pueblito de Santiago de Coporaque. En un lenguaje más o menos sibilino Santángel, el crepuscular, alude al ídolo como a un arcano que custodia el secreto y el destino de la raza indígena. «El día en que reaparezca el Punchao» –profetiza– «aparecerá también la voz que despierte sus energías». La fe es la «herencia más valiosa de un pueblo», añade. «Esa herencia se preserva en el alma colectiva. Y la resume un mito, un símbolo, un objeto sagrado» (p. 329). Y, a renglón seguido, como en elegante juego especular de sombras chinescas o de uroboros que se muerde la cola, el libro que empezó con el paisaje abstruso y misterioso del Cuzco milenario se cierra con una sentencia oracular sobre el ídolo Punchao, nebulosa y con sabor de aforisma: «En su oro, en su forma, en su nombre, en su significado, han estado y están contenidas todas las respuestas» (p. 330).

*

Admiremos, antes que nada, el virtuosismo de un escritor que redibuja y asigna nuevo rostro a fuentes y datos conocidos, en una fusión galana en que lo histórico y lo ficcional se dan la mano todo el tiempo. El novelista, baquiano de los suelos que recorre, no necesita ni pretende ocultar

su familiaridad con crónicas y papeles de la época. No obstante, cabe apuntar al paso unas pocas atingencias tan menudas cuanto personales..

Quizá un espíritu tozudo –un ‘disecador’, diría Tord– sienta que a veces el enfoque no logra convencer. Vgr. el *taqui óncoy* –la ‘enfermedad de baile y canto’– no tuvo el peso político ni la dimensión que se le asigna. Milenarismo local de corto vuelo, exhibe los consabidos rasgos de posesión y frenesí de otros «movimientos arcaicos de agitación social» (Hobsbawn) o cultos populares «di libertá e di salvezza» (Lanternari): los temblones ingleses *quakers*, los sioux de la ‘Ghost dance religion’ de fines del XIX, los *shakers*, los canudos del Conselheiro revividos por Euclides da Cunha en su novela histórica *Os sertões* (1936) y otros que la etnología bien conoce, como los posesos y los profetismos del Viejo y Nuevo Testamentos. Pero Tord, en el mismo ánimo de hipérbole y entusiasmo de los extirpadores católicos que perseguían en el XVI el *taqui óncoy* en Ayacucho (una fe contra otra, un fanatismo contra otro) y de sus modernos redescubridores y comentaristas, lo convierte en un colosal movimiento religioso y político panandino y lo asocia a una conjura que por poco le cuesta a España la posesión del Perú. Y eso fuera mucho decir en un libro de historia. Pero *Sol de los soles* no es un libro de historia.

En cuanto a términos quechuas, si bien el autor maneja con tino crónicas y vocabularios de época, una que otra voz cuelga en el aire, vgr. *aucayllis*, *cunac*, *guacamayoc*, *roal*, *taiquinin*, *yactucruna*. Y hay cierta incómoda aglutinación al asimilar conceptos afines, pero que no son sinónimos, de la cosmología nativa: *pachacuti=íntip huatan=cápac inti=cápac huatan*=quinto sol. Esta última noción, por ejemplo, es de cuna mesoamericana. De cien cronistas del Perú la menciona tan sólo el fraile mercedario Murúa, que parece copiar a Gómara o un texto perdido del padre Molina. Como fuere, corre con mejor derecho en la historia de México este quinto sol, el *nauí-ollin* que mienta el códice Chimalpopoca y que sigue a los cuatro soles o *nauí* anteriores que cortejan la imagen solar en el famoso disco de piedra del llamado ‘calendario azteca’. Pero *Sol de los soles* no es un libro de historia. Y no está mal que el último sol azteca, condenado a extinguirse en sórdidas tinieblas cuando triunfen los pavorosos Tzitzimimé de faz esquelética, emigrado a los Andes siga fulgiendo invicto.

Se nota alguna propensión a endosar a los indios conceptos religiosos cristianos, yerro en que a tutiplén incurren todos los cronistas. Vgr., la creencia en un dios Hacedor supremo, incorpóreo, abstracto. O la hechiza división cosmológica nativa en tres mundos, 'el de arriba', 'éste mundo' y 'el de abajo', remedo y caricatura de la tríada europea cielo-tierra-infierno. Y aún ciertas oraciones religiosas, que por haber sido trascritas en quechua suelen pasar por andinas y que en un reexamen quizá revelen mejor su genuino componente hispánico.

Apostillas tales fueran idóneas al reseñar un libro de historia. De buena gana concedemos que pesan poco y nada al juzgar una obra literaria, en que la fantasía es libre por definición. Insistir en otras futesas históricas, de igual rango y tan opinables como suelen serlo, merecería una respuesta como aquella impiadosa y cáustica en que Flaubert, pertrechado de ingenio y de autores y documentos, en airosa defensa de su imaginación creadora refutó para siempre al arqueólogo Froehner, que jugaba al juego de improvisado censor literario de *Salammbó*.

*

En nuestra opinión el éxito del autor, más que en lograr personajes claros y distintos, está en recrear una vivaz atmósfera de época. Según la vieja distinción de Henry James (*Essays on Literature*) el novelista encara dos retos: «the telling function» o relato en voz del escritor y «the showing function» o relato a cargo de sus personajes. Más o menos lo que, con marbetes tomados de Platón, hoy se llama 'diegesis' y 'mimesis'. Dicho en romance, el novelista camina por dos rutas convergentes o subsidiarias y por lo común privilegia una de ellas: la narración o los diálogos. Vargas Llosa, por ejemplo, maneja éstos con maestría pero sólo rara vez logra una descripción extensa de primer orden, como el asalto final a la Ciudad Santa en *La guerra del fin del mundo* (1981). A la inversa, en García Márquez el diálogo con frecuencia es ancilar y se confina en un modesto segundo plano, supeditado a una magnífica prosa narrativa.

Sentimos que desde el punto de vista formal y salvo la persuasiva deposición del indio Atao Astovilca (pp. 31-37) los diálogos en *Sol de los soles* son pláticas cultas, algo estiradas y con cierto aire de familia que,

aquí o allá, las emparenta y hace intercambiables. Es decir, no hay un estilo o modo coloquial peculiar y diferente para cada personaje. No, el diálogo no llega a la altura de la narración. En esto alinea Tord con García Márquez, que no es mala compañía. Es en las extensas tiradas en que el autor describe fiestas, banquetes, procesiones, movimiento de gentes, donde luce a pleno su virtud cinegética y colorista, como de pintor que en trazos ágiles y firmes boceta sus figuras en un fresco gigante. Domina Tord el arte de sugerir en pocas pinceladas un ambiente de época, animado y plástico. Y, a buen seguro, es capaz de sostener el vuelo durante un buen rato y sin perder aliento.

Respecto a personajes, acudamos a la tipología de base propuesta por el novelista británico E.M. Forster (*Aspects of the Novel*, 1927), que distinguía entre los personajes *round*, ricos en virtualidades, multifacéticos, capaces de «sorprendernos de un modo convincente» y los *flat*, delineados «en torno a una simple idea o cualidad». Del primer tipo hay en *Sol de los soles* figuras rotundas como Santángel, Astovilca (por desdicha, en una corta y única aparición) o el agustino Diego Ortiz. Típicos personajes *flat* son las decenas de encomenderos, vecinos españoles y nobles indígenas cuyos nombres atestan el capítulo IV (pp. 100-118), por más que asuman, en conjunto, papel capital. Esta larga nómina razonada, suerte de doméstico Gotha andino que baraja veleidades de conquistadores, linajes, encomiendas de indios, desposorios de conveniencia y blasones de oropel, coadyuva a dar al relato un marcado tinte de testimonio fidedigno, cuya pulcritud y esmero en el detalle dejan impresión positiva en el lector.

*

Una novela histórica es una propuesta alternativa al discurso histórico vigente. La historia, que pende de las fuentes disponibles, las usa para reconstruir y comprender la vida y hechos de los hombres en el tiempo. Del pasado le interesan los cursos de acción seguidos, sus causas, preliminares y consecuencias y los valores subyacentes a las decisiones personales o de grupo. En cambio la novela histórica, aunque también extrae su materia prima de las fuentes, las utiliza a voluntad y tan pronto se ciñe a ellas como las desborda u olvida en aras de una férvida inspiración artística que recrea o deforma, enriquece o sustituye la información de base.

UNMSM

No se trata, así el autor lo afirme a pie juntillo, de relectura documental mejorada (pp. 12, 332, 351). En lo hondo, el autor de ficciones siente que la certeza artística que él persigue goza de un estatuto ontológico superior a la verdad común o histórica. Hace pocos años opuso Tord, en una entrevista, «la ficción de la historia y la verdad literaria». Hoy, en una apostilla, alude a «la poderosa energía de los mitos» que «la historia se muestra incapaz de asir y la literatura, entre claroscuros, apenas entrevé» (p. 351). ¡Qué duda cabe, habla un artífice, un narrador de ley! Otro contador, Vargas Llosa, afirma que la literatura «cuenta la historia que la historia que escriben los historiadores no sabe ni puede contar» (*La verdad de las mentiras*, 1990).

Eso es jugar del vocablo. Y es lugar común. Fraseo ingenioso y lugar común. La ficción del arte no es mero escapismo ni juego inútil de la imaginación y a menudo enriquece nuestra visión del universo y adensa nuestra experiencia vital. Pero, si no es mera gimnasia semántica, recusar por falaz o mezquina la verdad histórica –aun limitada y relativa como tiene que serlo– y postular otra verdad en un plano más alto, linda con el misterio. Suplir la ‘verdad histórica’ con una ‘verdad literaria’, más enteriza pero difuminada y casi inefable, es recurrir a un truco de magia para obviar la antinomia racional falso–verdadero. Invocar esa paradójica y huidiza ‘verdad’ de la ficción pura será, en el mejor caso, revelación intuitiva o victoria de la fe, pero jamás un triunfo de la razón. Por lo demás la ‘verdad literaria’ siempre ha sido patético ensueño e iluso reclamo de la novela histórica y de la novela *tout court*, lo mismo en Flaubert que en Scott, en Dumas que en García Márquez. Y, para no salir de órbita, ahí está el *dictum* de Jean-Paul Sartre: «... y, como siempre en el arte, mentir para decir la verdad» (*Situations, II*, 1948).

Una novela histórica no es, repetimos, una relectura histórica. Implica un cambio de óptica, búsqueda retrospectiva que indaga cursos de acción que aún siendo verosímiles nunca fueron reales. Si toda novela demanda esa «willing suspension of disbelief» que pedía Coleridge, la histórica solicita una alta dosis de credulidad, en zona ambigua donde lo narrado puede ser realidad o fabulación. Más pródiga y desatada que la historia, la novela histórica insufla vida a acciones posibles, desbroza caminos no hollados, sube a escena actores ficticios que dialogan con seres históricos, concibe planes inéditos, decisiones omitidas. Abre el autor su milagrosa caja de Pandora y por la puerta sutil de los sueños nos deja entrever «other possible worlds» que dice David Lewis (“Truth in Fiction”, en

American Philosophical Quarterly 5, 1978, pp. 37-46), esos otros mundos posibles que pueblan el universo narrativo y cuya relación con lo real analizó Doreen Maître (*Literature and Possible Worlds*, 1983). El escritor, en suma, nos invita a encerrar en paréntesis la historia estándar y pone su inventiva al servicio de otras historias virtuales. Dicho en fórmula, como en letra de un viejo tango, el autor de un libro de historia fija y trasmite «lo que en verdad pasó», en tanto que el autor de una novela histórica, como en un viejo bolero, discurre sobre «lo que pudo haber sido y no fue».

Toda novela histórica encierra elementos autobiográficos. El escritor se proyecta en su obra artística y su toma de posición revela el modo personal en que asume un pasado colectivo. En la autobiografía o egohistoria la memoria funciona como tamiz benévolo que oblitera, trastoca o maquilla cada recuerdo ingrato, en especial en las *Memorias* y en las *Confesiones*, lo mismo da que sean de san Agustín, de Juan Jacobo o de Amiel. También en la novela histórica el autor omnisciente retorna al tiempo cero, se instala a pie firme en el instante y lugar del «jardín en que los senderos se bifurcan» y allí, como un dios Padre, recrea hombres, situaciones y cosas del pasado eliminando lo que quizá le perturba, inventando lo que tal vez añora.

De ahí que se aboque a periodos o episodios que juzga vitales y para los que no halla buena razón en las historias que lee. Su enfoque no coincide con éstas, porque de antemano se sitúa en un mirador heterodoxo que cree más legítimo. Vgr. en el Cuzco toledano, donde otros vemos con nitidez un sistema colonial que gravó a la población andina sin atenuantes y una rígida fisión social que no disimulan ni el entreguismo de la elite nativa ni alianzas morganáticas de ocasión, *Sol de los soles*, en cambio, retrata una sociedad bullente y saludable, de plástico relieve y en fácil camino hacia un mestizaje integral, donde los actores descontentadizos no son las masas explotadas y dóciles sino miembros conspicuos y sagaces de la crema social.

El escritor de novelas históricas es un protestatario, corrector espontáneo que enmienda la plana al historiador. Decía Cervantes, en el *Persiles*, que la historia y la pintura «se parecen tanto que cuando escribes historia, pintas y cuando pintas, compones» Pero quien compone una novela histórica no es pintor de tela virgen ni restaurador de un óleo antiguo. Más que el placer de corregir detalles baladíes, vicio que fascina al

académico, le tienta desplazar la línea de horizonte o le cautiva la idea de repintar el cuadro entero. Ora se vale de un artilugio y muda la perspectiva o desubica el punto de fuga, ora recurre, como los maestros clásicos, a un detalle anamórfico que sorprenda y obligue a remirar las cosas. El autor de novelas históricas es como un tejedor que a vista del cañamazo labrado desteje parte de la obra con infinita paciencia, cambia el color de los hilos y borda con primor los diseños y figuras que alojó su fantasía. En virtud del impulso de recreación-recuperación le obseden ciclos fundacionales y de fractura o tensión colectiva, cambio social, revolución, conquista, guerra, creación de un Estado. Al caso, en Latinoamérica el género ha plantado sus reales en dos campos favoritos: la crisis de la invasión europea del XVI y la turbulenta y acontecida formación de las repúblicas en el XIX.

Pero en esta materia no existe una tradición peruana. Tradición es continuidad en el tiempo y aquí el género ha sido convulsivo, esporádico. La nómina de piezas en la presente centuria es frugal y en retrospecto debe incluir, al menos, la ya aludida y sutil obra de Miguel Gutiérrez (1995), el ciclo de Guillermo Thorndike sobre la guerra de 1879, la novelada biografía *Fitzcarrald: el rey del caucho* (1942) de Ernesto Reyna, el olvidado cuento *El testamento de Mancio Serra* (1940) de Raúl Porras Barrenechea, la crónica historiada *El amauta Atusparia* (1929-30) de Ernesto Reyna, la ambiciosa y cuidada novela histórica *El pueblo del sol* (1924) de Augusto Aguirre Morales (también autor del cuento *La justicia de Huaina Cápac*), con algo de *thriller* pero de mano de autor que husmeó las crónicas de Indias recién publicadas en la colección Urteaga-Romero. O el cuento *Hacia el reino de los sciris* (1923) de César Vallejo, en que según confesión quería el autor sustituir algunas «palabras fuertes y apocalípticas». Pero tan artificial sería vincular a Tord con antecesores tales, como presumir que el escalón genético previo y común a todos ellos es Ricardo Palma, el ameno y pícaro contador de las jugosas semblanzas literario-históricas de las *Tradiciones*.

En ausencia de tradición peruana la inserción de *Sol de los soles* en el Cuzco del XVI es, por donde se la mire, acto de libre elección de un limeño enamorado del Cuzco y su pasado, que aspira a develar los arcanos de esa que Rafael Heliodoro Valle llamó «ciudad mágica». Y, desde el punto de vista de las fuentes, la inserción del autor en nuestra novelística arraiga, de modo simple y directo, en los antiguos cronistas castellanos

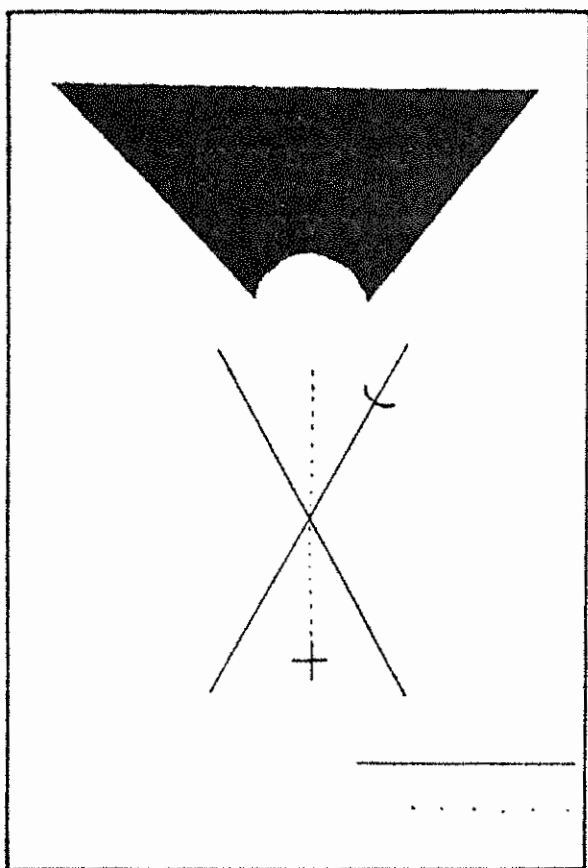
que tan bien conoce. Las obras germinales de esos pioneros contadores de Indias anuncian el punto alfa de este híbrido género literario que en cada página combina, sin transiciones ni rupturas, novela e historia. Porque no sólo a Garcilaso, de quien Palma decía que «a veces es tan embustero como el telégrafo», a ningún cronista jamás le quitó el sueño la pedestre operación de recatarse y distinguir fronteras entre la verdad, la conjetura, la invención y, a secas, la mentira.

«Nadie sabía aseverar con certeza cuál de las versiones sobre el sitio del Cuzco era más veraz –alega en cierto pasaje el escritor–; si la de Leguizamo, la de Mesa, la de Costilla o la de Carrasco» (p. 104). Y nos parece escuchar, en sordina, un eco difuso de la contristada queja del antiguo contador español que, atascada la brújula en un laberinto de ‘versiones diferentes’ y ‘coniecturas’ engañosas resolvía, en un acto heroico que se tornó automático, cancelar titubeos y colmar lagunas, correr traslado o glosar a otro autor y pedir auxilio a su propia fantasía, echando al ruedo su fabulada visión del brumoso ayer andino. Reinventar el pasado es lo que hicieron los cronistas de Indias. Reinventar el pasado es lo que logra la vocación artística de Tord, que desde su virtuoso y oculto gabinete de alquimista salta en el tiempo y, quemando los siglos, como un antiguo lampadario recoge pródigo la antorcha y se erige en el nuevo cronista del Cuzco indoespañol del siglo XVI.

*

Creemos que el autor de *Sol de los soles*, a quien seducen las provincias recónditas de la historia, el rostro oculto de las cosas al otro lado del espejo, quizá el mandala y quién sabe si hasta el significado último de los símbolos y claves de la experiencia humana, felizmente no ha descubierto aún la fórmula secreta del *best-seller* a que aludió cierta vez el taylorista Dumas, fabricante industrial de ficciones cuya trama y urdimbre eran, sin remedio, *l'action et l'amour*. Pero creemos también –y con mejor justicia, caramba– que Luis Enrique Tord, dueño de una estimulante fantasía, de un estilo castigado y propio y de un indudable talento descriptivo, en alas de una sensibilidad de fino diapasón avanza, sin prisa ni pausa, por la ruta difícil que recomendaba Flaubert cuando en su exquisi-

ta novela histórica *Salammbó* se propuso enlazar, como quien celebra en una sola fiesta al corazón y a los ojos, *l'émotion plastique* con la *resurrection du passé*.



DE COMO LA COCAINA REEMPLAZO AL PROLETARIADO / Santiago Roncagliolo

Tola, Raúl, *Noche de Cuervos*; San Marcos. 1998.

Dávalos, Dávalos, *Nadie Sabe Adónde Ir.*; Asma. 1998.

Vega, Selenco, *Parejas en el Parque y otros cuentos*. San Marcos, 1998.

Antonio Cornejo Polar elaboró hace veinte años¹ una breve pero precisa panorámica de la literatura peruana última hasta entonces. En ella destacó la frustrada modernización literaria que pretendió la generación del 50, tan frustrada como la que a nivel político produjo el Ochenio; “la tibieza del compromiso político-social” (p.51) de los narradores del 60, que no excluye el escepticismo frente a la realidad nacional; la gesta político-literaria de Arguedas; el inicio de la literatura de entretenimiento por Vargas Llosa en los 70 –aunque su narrativa anterior fuera “sin duda más importante y valiosa” (p.62)– y, finalmente, la “veta popular” de la nueva literatura, situada “de cara a las contradicciones del capitalismo moderno en el Perú” (p.63), asumiendo “parcialmente la visión de esta clase [proletaria] pero también... las de ciertos sectores del campesinado costeño, de los grupos marginales o de la pequeña burguesía cada vez más empobrecida” (p.64).

Pocos años después, el mismo Cornejo volvió a escribir sobre esta nueva literatura² llena de “tendencias varias” que “compiten o se complementan” (p. 13). En esta compleja red de textos, uno de los pocos “rasgos que caracterizan a la literatura peruana y, en especial, a su narrativa, es su vocación por referir ... los más acuciantes problemas del proceso social” (p.13). La oligarquía estaba destruida (¿o no?) y la literatura había acompañado paso a paso esa tarea histórica.

A un año de estrenar siglo, tras un oasis de esperanza, la pequeña burguesía continúa empobreciéndose y, sin embargo, el volumen de publicaciones ha registrado cierto crecimiento. Las nuevas tecnologías han abaratado los costos e incrementado la cantidad de autores autofinanciados o editados independientemente. También ha disminuido la edad prome-

H. u. e. s. o. H. ú. m. e. r. o. 3. 4.

dio de los nuevos autores: Dávalos nació en 1978 y Tola, en 1975. Y sin embargo, desde la perspectiva de Cornejo, los autores que aquí reseñamos parecen absolutamente inclasificables dentro de la tradición, posiblemente inexistentes. Sus argumentos no refieren directamente a ningún problema social, sus personajes no pasan apuros económicos –de hecho, la mayoría vive en Miraflores y no tiene edad para trabajar– y si llegan a estar fuera de Lima es por su viaje de promoción y no porque formen parte de una comunidad andina oprimida. También han quedado atrás los poco comunes problemas existenciales de los intelectuales³. ¿Se trata entonces de una literatura individualista y apática, reacia a cualquier compromiso ideológico y a cualquier vínculo que los agrupe? Tal vez. No obstante, paradójicamente, se trata de la generación literaria mejor definida del siglo, vale decir, de los textos más parecidos entre sí que haya tenido cualquier grupo de escritores en el Perú: “juventud de la clase media limeña... oprimida por responsabilidades u obligaciones que no saben o no desean asumir... droga fácil y excitante... sexo sin amor... homosexualidad...”⁴ La descripción podría aparecer en la solapa de cualquiera de estos libros.

Una clara excepción a lo anterior es Vega, quien prescinde de las drogas –aunque no del desencanto– y retrata conflictos de una clase también media pero no necesariamente mirafloresina. Vega también se distingue por un mayor intimismo y porque sus conflictos surgen del amor (por un hijo, por una pareja, por un hermano, por el arte...) más que de su ausencia. Si la mayoría de estos autores ha recibido una arrolladora influencia de Bukowski, Vega –significativamente, el mayor y el único que viene de la poesía– se acerca más bien a Carver.

Pero estas dos distintas influencias también nos permiten aislar rasgos comunes entre nuestros autores: la ausencia de descripciones estáticas y de explicaciones o profundizaciones, la preferencia por el relato visual, por los hechos concretos, privilegian el desarrollo de una historia clara y directa. Técnicamente, se trata del cambio más notorio y extendido de los últimos años.

Comparémoslos, por ejemplo, con dos de los nuevos narradores de finales de los 70. Goldemberg (en *La Vida a Plazos de don Jacobo Lerner* de 1978) y Salazar (en *La Opera de Los Fantasmas* de 1980) superponen tiempos, personajes y discursos. Sus novelas son un tejido de historias en las que el tiempo puede avanzar y retroceder indistintamente. Para los lectores jóvenes de hoy, y me incluyo entre ellos, esa elaboración de la tempo-

ralidad no resulta lo suficientemente directa. Y tampoco lo son los personajes colectivos, la interacción episódica de diferentes clases sociales que encontramos por ejemplo en Salazar o, aun mucho antes, en *Cambio de Guardia* de Ribeyro. No. Ahora, como en el cine, la historia empieza y después termina, con un protagonista, en orden cronológico y sin muchas complicaciones. Y no es de extrañar, porque se trata de las primeras manifestaciones literarias de una generación de lectores que ha crecido con el cine y la televisión como principales narradores, con el lenguaje visual como código cotidiano, y que busca en la literatura precisamente eso, lo cotidiano.

Hace veinte años, Cromwell Jara y Oswaldo Reynoso eran los escritores más cercanos a los jóvenes de ahora. No es casual que el primero presente el libro de Dávalos y el segundo reciba un agradecimiento de Tola. El estilo crudo y directo, la marginalidad como ambientación y tema central, el lenguaje de la calle, la acción sin concesiones a la poesía, la implacable ausencia de sentido del humor que evita que se distienda la lectura, son características que llegan al fin de siglo con más salud y vigor que la erudición histórica de Luis Alberto Sánchez o los conflictos interculturales de Arguedas.

Este fenómeno no es una exclusividad del Perú: el éxito de autores como Fuguet, Bayly o Mañas se basa en la aparición de un público joven en busca de personajes y códigos más cercanos a su propia vida. Además, a mi parecer, es un fenómeno editorial saludable en la medida en que libera a la literatura de su encierro en el ámbito académico, paso indispensable para construir un mercado literario que abra espacio a una mayor amplitud de propuestas.

Creo, a diferencia del maestro Cornejo y supongo que al igual que algunos de estos autores, que una literatura de entretenimiento no tiene por qué ser «menos valiosa» estéticamente que una literatura social. No sé si la literatura que reseño aquí lo sea, pero de cualquier modo existe un público que la consume con un interés que no había puesto antes en autores peruanos. De hecho, la desaparición de los conflictos sociales en la narrativa representa justamente una reacción contra la literatura de un ambiente cultural que recibió demasiada influencia de la ideología política por muchos años. Cabe señalar, sin embargo, que también coincide con una desaparición del tema político y social en el país. No hay programas de televisión netamente políticos, ni siquiera bloques de debate político,

de simple discusión. No hay partidos que comparar ni espacios para hacerlo. La política y la sociedad cada vez existen menos como temas para hablar o escribir. Y esa es una actitud política (o más bien, desencantada de la política) que esta nueva literatura no registra pero sí expresa.

Es posible, en ese sentido, inscribir a estos nuevos autores en el proceso que el maestro Cornejo delineó. Y es posible hacer esta inscripción, al igual que él, tratando de ubicar a la literatura en la sociedad que la produce. La de los noventa ha sido una década de ruptura y silencio. Ruptura con los esquemas teóricos que podían abarcar indiscriminadamente tanto a la realidad social como a la literatura, y silencio a falta de un discurso válido de sustentación. Una consecuencia de ello es la técnica que comenté líneas arriba, la cual se limita a contar una historia, no le da un sentido porque ya no existe un sentido, existen hechos a los que asignamos una dirección. Otra consecuencia es que la burguesía, que mantiene el monopolio de la producción y consumo literarios, y que mantuvo durante décadas un ambiente intelectual políticamente militante, hasta dependiente, borra ahora en su narrativa joven el retrato social y lo reemplaza por el retrato de sí misma en su vacío ideológico.

Y tal vez ese retrato llene un vacío narrativo. Si volvemos a la periodización resumida al inicio de esta reseña, veremos que se trata de la única clase social que no se menciona, a pesar de que la mayoría de los autores proviene de ella. El tiempo dirá si lo que leemos ahora como «joven» y «nuevo» representa una moda pasajera o el inicio de una literatura menos dependiente de esquemas conceptuales académicos. Pero en ninguno de los dos casos dejarán de ser enriquecedoras las palabras del maestro Polar, para quien esta reseña es un homenaje y un agradecimiento antes de que todos seamos del siglo pasado.

Notas

- ¹ "Hipótesis sobre la narrativa peruana última", en *Hueso Húmero*, No.3, pp.45-64.
- ² Introducción a *Nuevo Cuento Peruano*, editada por Cornejo Polar y Luis Fernando Vidal (Mosca Azul, Lima, 1984)
- ³ Como el argumento recurrente del autor que no puede escribir su obra, argumento que aparece en Loayza (*Otras Tardes*), Ribeyro (*Sólo para fumadores*) o, fuera del Perú, en Donoso (*El Jardín de al Lado*), por citar sólo algunos.
- ⁴ Presentación al libro de Dávalos por Cronwell Jara.

La poesía es el asunto central de esta entrega en la que —cosa poco frecuente en esta revista— toda la producción poética es de lengua castellana, si bien de nacionalidades diferentes. CARMEN BERENGUER es chilena y los poemas que ha entregado forman parte del libro *Naciste pintada* que aparecerá este año; su libro anterior fue *Sayal de pieles* (Francisco Seguers Editor, Santiago, 1993). HILARIO BARRERO nació en España pero reside en Nueva York, donde enseña castellano en la universidad de Princeton; en 1998 obtuvo el Primer Premio Internacional de Poesía Gastón Baquero con su libro *In tempore belli* que Verbum publicará en breve en Madrid. A los poetas peruanos MIRKO LAUER Y MARIO MONTALBETTI, conocidos por nuestros lectores, se suma, en la sección Vuelta a la Otra Margen. JOSE ALFREDO HERNANDEZ (Lima, 1910-1961), de quien reproducimos su primer libro, hoy inhallable. Las breves palabras de presentación de ese poemario fueron escritas por MARTIN ADAN, uno de los más grandes poetas del Perú, de quien publicamos unas cartas presentadas y anotadas por LUIS VARGAS DURAND, profesor de la Universidad Católica que está trabajando en los manuscritos y otros papeles de Adán que guarda esa casa de estudios. Sobre poesía se apoya el estudio de Susana Reisz, teórica de la literatura y profesora de la escuela de graduados de la universidad del Estado de Nueva York (SUNY) cuyo último libro fue *Voces sexuadas. Género y poesía en hispanoamérica*. Y sobre la expresión poética, esta vez imbricada en la prosa, versa el ensayo de AMERICO FERRARI, de quien se acaba de publicar un volumen que reúne su poesía: *Para esto hay que desnudar a la doncella* (El Bardo, Barcelona). Por fin, la opción por la poesía es el tema del texto de Michel Houellebecq, escritor francés cuya novela *Les particules élémentaires* (Flammarion, Paris) se ha convertido en un éxito de ventas, de crítica y de polémica.

El segundo asunto de este número lo constituyen las muestras colectivas de *artistas plásticos* realizadas en Lima recientemente. De ellas se ocupan los críticos de arte AUGUSTO DEL VALLE y ELIDA ROMAN, quien tuvo a su cargo a fines del año pasado una amplia muestra de la pintura de Sérvulo Gutiérrez (1914-1961), el catálogo de su obra y un disco compacto de multimedia sobre el mismo tema.

Nuestro tercer asunto es el *Manifiesto comunista* que acaba de cumplir 150 años. ANIBAL QUIJANO (véase nuestro número anterior) y MARSHALL BERMAN, profesor de la universidad de la ciudad de Nueva York (CUNY) y autor de *All That is Solid Melts Into Air* (Penguin, Londres; publicado en castellano por S.XXI, México) tratan sobre él en nuestra sección En la masmédula. El texto de Berman ha sido traducido de *The Nation*, NY, mayo de 1988. Figuran también colaboraciones del poeta y crítico chileno PEDRO LASTRA y del crítico y profesor sanmarquino MIGUEL ANGEL HUAMAN. El Tucán de Virginia publicó en 1996 una nueva reunión de poemas de Lastra bajo el título *Algunas noticias del extranjero* (1959-1996).

La narrativa está representada esta vez por cuatro peruanos: JULIO ORTEGA, con textos colindantes con la poesía, procedentes del *Diario imaginario* que fragmentariamente da a conocer de vez en vez; ELENA PORTOCARRERO, radicada desde hace años en Madrid, donde publicó en 1997 su tercera novela: *Deriva de un estudiante* (Huerga y Fierro, editores); PETER ELMORE, de quien aparecerá este año *Las pruebas del fuego*, novela a la que pertenecen los sueños que aquí damos, y RODRIGO QUIJANO (ver H.H. No. 33)

Sobre narrativa escriben: CARLOS ARANIBAR, historiador al cual el Fondo de Cultura Económica le encomendó en los últimos años dos ediciones anotadas indispensables para los estudiosos de los cronistas: la de los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso y la de la *Relación de antigüedades de este reino del Perú* de Juan Santa Cruz Pachacuti; la poeta ROCIO SILVA-SANTISTEBAN (su más reciente poemario ha sido *Condenado Amor*) y el joven narrador SANTIAGO RONCAGLILO, atareado ahora en los retoques de su primera novela.

internet movil

***Reciba todos sus e-mail
en un SkyTel***



Si Ud. es usuario del correo electrónico e Internet, le presentamos Internet Movil, el nuevo servicio de SkyTel del Perú y Wel.Com.

Con Internet Movil Ud. será notificado en cuestión de segundos a través de un beeper SkyTel de la llegada de un nuevo e-mail a su cuenta de correo electrónico.

Podrá identificar a la persona que le envió el mensaje (from) y conocer el asunto del mismo (subject).

Internet Movil le ahorra tiempo y dinero pues le evita conectarse innecesariamente a la red telefónica para revisar si tiene nuevos e-mail.

Unase al futuro hoy.

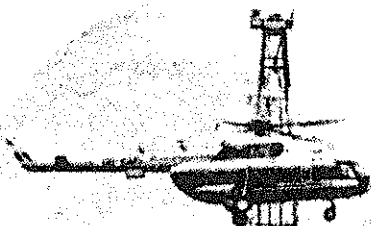
Para una demostración de Internet Movil visitenos o comuníquese con nuestras operadoras de telemarketing.

SkyTel

wel.com
UNMSM

HELICOPTEROS DELSUR S.A.

HELISUR



AVIACION DEL SUR S.A.

AVIASUR

**AL SERVICIO DE LAS EMPRESAS
PETROLERAS**

TEL.:264-1770

264-1880

264-3152

264-3160

FAX:264-1814 E-MAIL: hlsuggen@peru.itete.com.pe

www.helisur.com.pe

UNMSM

Comprar a nivel de la
mina Cuajone en Moquegua

Hace 23 años empezó a producir
Hoy trabajamos para ampliarla



CUAJONE

CRECE

Ayer, en 1976, gracias al esfuerzo de inversionistas y trabajadores, Cuajone empezó a producir, haciendo posible que el Perú duplique su producción nacional de cobre. Desde entonces, Cuajone está ligada a la vida de Moquegua y del sur peruano.



Una de las piezas de la gran planta de concentración de cobre, adaptada al nuevo nivel de producción.

Con la misma convicción trabajamos ahora la expansión de la mina y de sus instalaciones. Esto demanda una inversión de \$245 millones de dólares.

Hoy, como parte de nuestro Plan de Expansión y Modernización, está operativa la ampliación de la concentradora Cuajone que aumentará la producción de cobre. Esto significa un nuevo impulso minero, una nueva oportunidad de progreso para el sur.



SOUTHERN PERU

Cobre trabajado por el Perú

UNMSM

PROFESOR / ADMINISTRADOR / INGENIERO / LICENCIADO



Solidez que respalda el éxito de su empresa.

Para alcanzar el éxito hay que apuntar siempre a lo más alto: El Banco de Crédito. Una empresa líder con un sólido 30% de participación del mercado peruano que, junto a la compañía de seguros El Pacífico-Peruano Sulza, el Atlantic Security Holding Corporation, el Banco Tequendama y el Banco Capital, conforma el grupo CREDICORP. Un equipo de profesionales altamente calificado, lo espera para brindarle todos nuestros servicios en Banca Empresarial y Corporativa y convertir sus ideas en negocios rentables.

BANCO DE CREDITO DEL PERU
CREDITO DEL PERU S.A.

• Financiamiento de Comercio Exterior • Fondos Mutuos • Banca de Inversión • Finanzas Corporativas • Corretaje de Valores • Financiamiento de Proyectos • Leasing (Arrendamiento Financiero) • Cambio de Moneda Extranjera • Mercado de Capitales • Cartas de Crédito.

Centro Cultural Perú Virtual

Un espacio en Internet concebido como punto de encuentro de los webs peruanos más importantes en el ámbito de la cultura y la educación.

Archivo General de la Nación - Biblioteca Nacional del Perú

Cámara Peruana del Libro - Fundación Telefónica

Guía de Arte de Lima - Instituto de Estudios Peruanos

Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera

Museo de Arte de Lima - Museo de la Electricidad

Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú

Patronato de Lima - Proyecto Arqueológico Sipán

Revista Hueso Húmero - Terra Incógnita

Promovido y auspiciado por la Fundación Telefónica

<http://www.perucultural.org.pe>

U.N.M.S.M. BIBLIOTECA CENTRAL



000000302643

Telefónica