



38

# hueso húmero

Quijano sobre el regreso del futuro / Dos poetas latinos en versiones peruanas / Braudeau sobre Burroughs / Velázquez sobre Loayza / Carlos López Degregori: retratos / Chocano sobre Hinostroza / Dupuis: una lección de escritura / Padilla sobre Eielson / Carvallo en la finca Chateaubriand / Relatos de Adolph y Quignard / Carta inédita de Manuel Puig.

# 9 LIBROS VAN- GUAR- DISTAS

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Universidad del Perú. Bucana de América



Biblioteca Central

## ANTIPOEMAS

Y A LOS POEMAS A LA MISMA DISTANCIA / una esperanza i el sur

cantos del arado y de las hélices

LAS BARAJAS i los DADOS del A L B A

 EL VIRREY

 AGENCIA ESPAÑOLA  
DE COOPERACIÓN  
INTERNACIONAL

UNMSM

Prólogo De Mirko Laufer

S-120.00

# hueso húmero

No. 38

Abril

2001

## S U M A R I O

|  |    |
|--|----|
| ANÍBAL QUIJANO / El regreso del futuro y las cuestiones del conocimiento                         | 3  |
| CARLOS LÓPEZ DEGREGORI / Retratos  | 18 |
| PASCAL QUIGNARD / Pequeños tratados  | 23 |
| GILLES DUPUIS / Una lección de escritura: estilo y armonía en Pascal Quignard                    | 37 |
| RODOLFO HÄSLER / Suite de Tánger   | 47 |
| MAGDALENA CHOCANO / Una quieta barbarie: notas en torno a "Gambito de rey" de Rodolfo Hinostroza | 50 |
| MICHEL BRAUDEAU / Tres encuentros con el diablo  | 63 |
| JOSÉ ABURTO ZOLEZZI / Abrúmate suspiro   | 70 |
| JOSÉ B. ADOLPH / Impunidad   | 86 |
| FERNANDO CARVALLO / La tumba de Celeste en la Calle del Infierno                                 | 98 |

## E N L A M A S M É D U L A

|   |     |
|---|-----|
| JOSÉ IGNACIO PADILLA / Eterno príncipe de nada                | 103 |
| JULIO PICASSO / Correspondencias numéricas en las Bucólicas   | 109 |
| JORGE WIESSE REBAGLIATI / Dante y yo. Del fuego a las cenizas | 112 |
| JOSÉ QUEZADA MACCHIAVELLO / Discos con música peruana         | 119 |
| MANUEL PUIG / Carta inédita                                   | 123 |

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

|                                     |     |
|-------------------------------------|-----|
| QUINTUS HORATIUS FLACCUS / Épodo II | 128 |
| PUBLIUS VERGILIUS MARO / Bucólica I | 134 |

## L I B R O S

|   |     |
|---|-----|
| MANUEL MIGUEL DE PRIEGO / Las obras completas de Abraham Valdelomar                                   | 143 |
| MARCEL VELÁZQUEZ CASTRO / El imperio de la lectura: notas sobre <i>Libros extraños</i> de Luis Loayza | 160 |
| MIGUEL GIUSTI / Rumor platónico   | 164 |
| AMÉRICO FERRARI / La poesía de Vladimir Herrera. Signos en la oquedad tomada                          | 172 |
| JAVIER ÁGREDA S. / Indigenismo y picaresca: <i>El río que te ha de llevar</i>                         | 177 |

E N E S T E N Ú M E R O 182

TAPA Y VIÑETAS DE ARMANDO WILLIAMS  
FOTO PARA LA TAPA: PACO SANSEVIERO

CARRERA DE LINGÜÍSTICA Y LINGÜÍSTICA APLICADA

# hUESO hÚMERO

es una revista de artes y letras que publican

*Francisco Campodónico F., Editor*

y

*Mosca Azul Editores*

DIRECCIÓN

MIRKO LAUER Y ABELARDO OQUENDO

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

IMPRESIÓN: ATENEA Impresores - Editores

I.S.B.N. 99-1242

SUSCRIPCIÓN Y CANJE: MALECÓN DE LA RESERVA 713, LIMA 18,

PERÚ. FONO 445 6264

[www.huesohumero.com.pe](http://www.huesohumero.com.pe)

[www.perucultural.org.pe](http://www.perucultural.org.pe)

LA REVISTA NO DEVOLVERÁ TEXTOS NO SOLICITADOS NI MANTENDRÁ

CORRESPONDENCIA SOBRE ELLOS

PRECIO DEL EJEMPLAR EN EL EXTERIOR

US\$ 20.00 VÍA AÉREA

UNMSM



## EL REGRESO DEL FUTURO Y LAS CUESTIONES DEL CONOCIMIENTO / Aníbal Quijano

**L**as notas que siguen abren algunas cuestiones acerca de las implicaciones del regreso del futuro sobre la producción del conocimiento. Quizá muchos, si no todos, concuerden con que al final de los años 80 todo lo que era opuesto al capitalismo, resistía al imperialismo o rivalizaba con él, había sido derrotado en todo el mundo. La especificidad de esa derrota consiste, en mi opinión, en la extinción de todo un determinado horizonte de futuro. Permítanme explicarme.

Durante los últimos 500 años, es decir desde América, siempre ha habido al frente de todos, de todo el mundo, un horizonte brillante, incluso resplandeciente para ciertas promesas y en ciertos momentos: la modernidad, la racionalidad, el progreso, el liberalismo, el nacionalismo, el socialismo. El tiempo que ese horizonte anunciaba o prometía no era pues la mera continuación del presente y del pasado. Era nuevo, entrañaba el cambio y anunciaba o prometía lo deseado o lo esperado, quizás incluso lo soñado. De todos modos, un sentido distinto para cada historia, en cada espacio/tiempo.

Debido a eso, las numerosas derrotas de las innúmeras luchas y de las muchas gentes que perseguían la conquista de algunas de esas metas fueron asumidas como transitorias siempre, como coyunturales muchas veces, esto es de plazo histórico, pero en caso alguno como finales o definitivas: el horizonte estaba allí delante, el buscado futuro estaba allá, invicto, con más alto resplandor cuanto más distante después de una derrota. Además, en los últimos tres siglos habíamos logrado, de veras, muchas victorias. Las formas peores de explotación

habían sido arrinconadas. En muchas partes del mundo, la fauna dominante había tenido que admitir, por lo menos, negociar los límites de la dominación y de la explotación. Los grandes imperios coloniales habían sido, casi todos, destruidos. Y en un momento hasta pareció real que la dominación y la explotación comenzaban, en ciertas áreas del mundo, a quedar atrás. Esas victorias sólo confirmaban la poderosa certidumbre de que las luchas se orientaban hacia un real horizonte de futuro, no a una visión engañosa. Para esa esperanza, toda derrota era sólo un momento de la lucha. Por eso, millones de gentes pudieron resistirlo todo, desde el exilio, la cárcel, la tortura, la muerte, hasta lo más personal y doloroso, el sacrificio o la pérdida de vidas amadas.

Estoy seguro de que muchos lo saben personalmente, país por país. O pueden haberse preguntado lo que sintieron los derrotados de la guerra civil española, toda una generación de revolucionarios de todo el mundo, temiendo o sabiendo que sería largo el tiempo de la derrota. Pero no hay testimonio alguno de esos años que indicara una renuncia al camino que el horizonte señalaba. “Si España cae, digo, es un decir, niños del mundo id a buscarla”, clamaba Vallejo. Pero estaba seguro de que los niños del mundo irían a buscarla. En América Latina, la más análoga experiencia colectiva fue, probablemente, la caída de Allende en 1973, preludiada por la derrota de la Asamblea Popular en Bolivia, en 1972.

No es mi propósito, esta vez, hurgar en las determinaciones de esas derrotas. Lo que me interesa es señalar, primero, que desde fines de los 60s (Shangai 1967, Paris 1968, Praga 1969) comenzó a eclipsarse –y no ya sólo para una reducida y arrinconada minoría– el más brillante horizonte de futuro de ese período y que desde mediados de los 70s (el estallido de la crisis mundial del capitalismo) hasta fines de los 80 (la “caída del muro” y la desintegración final del “campo socialista”), terminó extinguiéndose en todo el mundo. Y segundo, preguntar por sus implicaciones sobre las cuestiones del conocimiento.

Sobre lo primero, no creo que sean muchos los que nieguen que todos los movimientos, organizaciones y regímenes políticos que

buscaban sea una importante desconcentración del control del poder, sea su radical redistribución, para fines de los 80 habían sido todos, en todo el mundo, derrotados. Todos ellos se extinguieron. Y con ellos se extinguió también, no sólo se eclipsó, todo horizonte de futuro para toda la década de los 90, a menos que alguien estuviera dispuesto a sostener, en serio, que ese horizonte fuera el neoliberalismo. Para algunas de las vertientes neoliberales, inclusive había llegado al fin de la historia (Fukuyama). Por primera vez en 500 años los más ilustres sueños de la especie parecían haber sido enterrados. Extraviada la esperanza, el temor oscurecía de nuevo el horizonte.<sup>1</sup>

Sobre lo segundo, sugiero que la extinción del horizonte de futuro se hizo perceptible para todos sobre todo desde fines de los 80s. En todo caso, es desde entonces que la intersubjetividad mundial aparece marcada, intempestivamente, por dos rasgos: uno, para muchos la extraña sensación de que las ideas, las propuestas, las promesas y las razones de cambios históricos radicales pertenecían a un pasado súbitamente remoto; dos, el abandono, rápido y masivo e igual de repentino, de las perspectivas mentales, de las cuestiones y categorías conceptuales asociadas a aquellas que preguntaban por el poder en la existencia social y por los modos de su crisis y de su cambio radical o de su remoción definitiva. O, para decirlo en fácil, lo que se reconocía como el "pensamiento crítico" era abandonado sin debate. El único debate, si de verdad lo fue, en América Latina tiene en rigor virtud testimonial: la "crisis de paradigmas". Y fue nada menos que Fernando Henrique Cardoso, uno de los primeros, si no el primero, en acuñar la fórmula.

Son muchos y muy fuertes los núcleos de cuestiones que aquí se abren. En esta ocasión, quiero apuntar sólo a dos de ellos. En primer

<sup>1</sup> Todos recuerdan sin duda el *Prometeo* de Esquilo. No tengo a la mano ningún ejemplar mientras escribo estas notas. Cito, pues, de memoria su diálogo con las náyades que van a visitarlo encadenado:

- ¿Qué has hecho para merecer este castigo?
- He desterrado de los hombres el temor a la muerte.
- ¿Y como has hecho para lograr ese milagro?
- He hecho nacer entre ellos la ciega Esperanza.

lugar, a las relaciones entre las perspectivas históricas del imaginario y las del conocimiento. Y en segundo lugar, a algo más complejo: las relaciones entre el imaginario, las acciones sociales y los modos de producción de conocimiento.

### *Imaginario y conocimiento*

La idea de un horizonte de futuro en cuanto un tiempo nuevo para la existencia social y de ese modo portador de un sentido nuevo de historia, total o parcial, radical o de superficie, apunta obviamente a una específica perspectiva de imaginario: la de un imaginario histórico. Muy diferente, en consecuencia, que la de un imaginario místico o mágico que trasciende a la historia.

La perspectiva de imaginario histórico que ha sido mundialmente hegemónica hasta hace poco, comenzó con América, aunque su elaboración central correspondiera a Europa. Implicó un cambio de porte histórico para las relaciones intersubjetivas de la población de todo el mundo. Y para Europa, en particular, el abandono del pasado como la edad dorada de la humanidad, por la del futuro como el continente histórico de la esperanza. Dos elementos me interesa destacar en esa específica perspectiva de imaginario: 1) la idea de modernidad/razionalidad asociada a las ideas de progreso y de mercado; 2) la idea de democracia como un interés social concreto, como la expresión cimera de la modernidad.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> En el poder del capital el mercado es el piso de la igualdad, pero es también su techo, es decir, su límite. Por lo tanto, dentro de ese patrón de poder la igualdad no puede dejar de ejercerse sino como un conflicto irresoluto que, de un lado, ha llevado a institucionalizar la negociación de los límites, las condiciones y las modalidades de la dominación/explotación/conflicto, lo que se expresa en la igualdad jurídico-política de desiguales sociales y en el universo institucional del moderno Estado-nación. Pero de otro lado, lleva a un continuado conflicto, de una parte por la reducción continua de tales límites; de otra parte, por la continuada ampliación y profundización de la igualdad en la sociedad misma, lo que, por supuesto, sobrepasa los límites del poder del capital y del moderno Estado-nación. Esa relación es contradictoria y conflictiva, pero no es evitable. Es una necesidad histórica. En ese específico y preciso sentido constituye un interés social concreto, el que define la modernidad.

Esta vez no iré muy lejos en esta indagación. Lo que me interesa es hacer notar que sin esas ideas/imágenes, determinadas preguntas a la “realidad”, es decir a la experiencia social, al poder en primer término, la elaboración de las cuestiones respectivas, la búsqueda de las instancias de la “realidad” en donde encontrar los elementos de respuesta, los campos de relaciones que se establecen o se descubren en esa búsqueda, las explicaciones y los sentidos que se elaboran para esas respuestas, no serían posibles. O lo serían de modo muy diferente del que ha llevado a la constitución del conocimiento “crítico”, la perspectiva de conocimiento que hizo del poder del capital la cuestión central de investigación, de debate y de teoría científica. En otros términos, sugiero que la perspectiva de conocimiento implicada en el “pensamiento crítico” y en la “teoría crítica de la sociedad”, fue compañera y asociada de una perspectiva de imaginario también “crítico” que se instaló junto con la modernidad.

### *Imaginario e historia*

¿Qué hizo que tales perspectivas de imaginario y de conocimiento que se desarrollaron asociadas se derrumbaran y se extinguieran también asociadas? Si las cuestiones que la segunda indagaba estaban asociadas a la primera, ¿podría decirse que fue la extinción de ese específico horizonte de futuro lo que arrastró a la perspectiva de conocimiento que le estaba asociada? ¿O fue al revés, la derrota de las acciones sociales vinculadas a esa perspectiva de conocimiento lo que llevó a la extinción de la perspectiva de imaginario con la cual estaba asociada?

La extinción de todo un horizonte de futuro o perspectiva de imaginario histórico no podría ser explicada sino por cambios muy profundos en las fuentes intersubjetivas de donde surtía. Pero eso, sin duda, vale lo mismo para lo que ocurre o puede ocurrir con una dada perspectiva de conocimiento histórico social. En otras palabras, lo que estoy sugiriendo es que el patrón capitalista de poder ha venido modificando las fuentes mismas que alimentaban las corrientes del específico imaginario histórico, que podríamos llamar “crítico” y del conocimiento social

“crítico” que le estaba asociado. En ambos lados se trata sin duda alguna de una profunda victoria del capitalismo.

¿Se desprende de allí, simplemente, que el capitalismo ha salido victorioso, porque es invencible? ¿Y que, como lo propone el pensamiento “postmodernista”, esa crítica, sus propuestas y sus proyectos eran solamente “grandes narrativas”, quiméricas en lo fundamental, que hay que admitir que el poder o es una abstracción teóricamente impertinente o un dato inmutable de la vida tal como es, y respecto del cual, en consecuencia, apenas tiene sentido ubicar sus intersticios más aptos donde jugar con la libertad individual, como lo propone hoy la lectura postmodernista de Foucault ?.

En la sociedad, todo poder es una relación social de dominación/explotación/conflicto. Esos tres elementos constitutivos de toda relación de poder están allí en medidas y formas diferentes cada cual, según las situaciones, los espacios/tiempos concretos. El poder que se articula en torno del capitalismo ha resultado ser hasta ahora más fuerte que sus adversarios. Eso no es necesariamente, sin embargo, una demostración de su invencibilidad, sino la indicación de una relación de fuerzas que lleva a indagar por la de sus adversarios: ¿dónde reside su debilidad ?.

Para comenzar esa exploración, sugiero partir de otra pregunta, indispensable: ¿podría un imaginario histórico, y “crítico” en particular, vivir y desarrollarse largamente sin referentes demostrativos, en consecuencia victoriosos, en la experiencia concreta? Probablemente, no. O mejor, sin duda no. Porque un imaginario histórico no es lo mismo que un imaginario místico o mágico sobre un universo que trasciende a la historia concreta. Respecto de estos últimos, la experiencia concreta o no es un referente demostrativo necesario, porque ese imaginario la trasciende, o es siempre, de todos modos, una continua demostración del imaginario. Por ejemplo, para quien cree que el universo ha sido “creado”, la experiencia es una continua demostración. Pero para quien cree en la “inmaculada concepción”, la experiencia es del todo irrelevante. Sin embargo, ambas creencias corresponden a una misma perspectiva de imaginario místico.



Desde ese punto de vista, no es arbitrario, ni impertinente, sugerir que entre el imaginario histórico-crítico y la experiencia histórica concreta, las relaciones originalmente ceñidas, casi podría decirse que simétricas si se considera los siglos XVIII y XIX desde la perspectiva europea, durante el siglo XX han tendido hacia un creciente desencuentro, el que ha ido llevando a la frustración continua y a la subalternización final de la subjetividad vinculada a ese imaginario. Es decir que una parte de la experiencia concreta, precisamente aquella vinculada a la fuerza hegemónica, responsable en consecuencia por las derrotas o las victorias, ha tendido a orientarse y a desarrollarse en una dirección distinta a la del imaginario crítico. Y en ese caso, las acciones destinadas a la materialización del imaginario eran o derrotadas o, mucho peor, precisamente las victorias mismas conducían a otra parte.<sup>3</sup>

Quizás es útil una corta historia. Desde comienzos del siglo XX y en especial desde la derrota de la República en España, se reduce el espacio del debate y de los movimientos sociales para los cuales la lucha por el control del Estado-nación no es el camino que lleva al horizonte de futuro donde la dominación y la explotación no son las que organizan la sociedad. Su espacio se reduce de tal modo que para una inmensa mayoría de la población mundial esas corrientes simplemente no existen. Se instala, en cambio, como mundialmente hegemónico el llamado “materialismo histórico” y desde la llamada Revolución Socialista en Rusia, en 1917, la vertiente que conserva su nombre político original como social-democracia cede su lugar en la hegemonía mundial a la que adopta el nombre de “marxismo-leninismo” y que pasa a ejercer el dominio mundial desde el nuevo Estado ruso, a partir de 1924.

Se sabe bien que ya desde 1917 algunas importantes minorías habían introducido críticas radicales sobre el carácter y el futuro del nuevo poder instalado en Rusia y que se reclamaba como revolucionario y socialista. Así, entre 1917-1918 Rosa Luxemburg denuncia el despotis-

<sup>3</sup> Fue quizás en el cine italiano, sin duda no por mera coincidencia, donde por primera vez y desde tan temprano como desde los 60s, comienzan a ser elaboradas las imágenes de ese desencuentro. Recuerdo sobre todo la devastada conciencia, atrapada entre el cinismo y la angustia, de *Nos habíamos amado tanto*.

mo, Anton Pannekoek la contrarrevolución burocrática, Rodolfo Mondolfo el capitalismo de Estado que usurpa el lugar del socialismo y desde 1927 sobre todo Trotsky y sus seguidores denuncian las “deformaciones burocráticas” en lo que, sin embargo, reconocen aún como “Estado obrero”.<sup>4</sup> Pero a pesar de las críticas, a pesar de la experiencia de los “procesos” de Moscú, del asesinato de Trotsky, de los campos de trabajo forzado, Rusia y los bolcheviques lograron establecer una auténtica constelación de prestigio sobre los revolucionarios de todo el mundo. En particular, su apoyo a las luchas anticoloniales y antimperialistas de todo el mundo hizo de Rusia un polo mundial de atracción y de dirección política, y su prestigio y su influencia no hicieron sino agrandarse después de la Segunda Guerra Mundial con la formación del “campo socialista” que incluía a todos los países de Europa Oriental, a China después de la Revolución China (1949) y a Cuba, después de 1962.

Sin embargo, no mucho después de la Segunda Guerra Mundial, en el “campo socialista” comenzó una secuencia de hechos que comenzaron a reintroducir dudas sobre el carácter real de dicho “campo” respecto del horizonte de futuro, del “imaginario crítico” anticapitalista. Desde entonces, las dudas no hicieron sino crecer y hacerse más profundas. Primero fue la ruptura de Tito y de Yugoslavia con Stalin y con la URSS y dentro de la propia Yugoslavia la disidencia que denuncia a la burocracia dominante como una “nueva clase” (Djilas). Luego fue la revuelta obrera de Berlín Este, en 1953, tan brutalmente

<sup>4</sup> Es interesante e intrigante que al final de su libro principal en ese debate, *La revolución traicionada*, Trotsky pareciera sospechar que quizás había algo más que una “deformación burocrática” en el proceso de Rusia. De otro modo no podría explicarse que sugiriera que si esa situación fuera a durar mucho tiempo, digamos unos 50 años, habría que pensar en que se trataba de otro sistema de dominación y de explotación. Pero no hay cómo inferir la propuesta teórica alternativa, ni la perspectiva de conocimiento a la cual dicha sospecha pudiera estar asociada. Sus seguidores, los llamados trotskistas, nunca recogieron esa propuesta, bien pasados esos 50 años, ni siquiera cuando se publicó el notable libro de Rudolf Bahro, *Die Alternative* (Europäische Verlagsanstalt, 1977, Köln, Alemania. En español, Editorial Materiales 1979, Barcelona, España) cuya tesis central es, precisamente, que el poder en Rusia y en el “campo socialista” no sólo no es socialista, sino que se trata de un patrón históricamente nuevo de dominación y de explotación. Véase también de Bahro: *El socialismo realmente existente. Seis conferencias críticas*. Prólogo de Aníbal Quijano y Mirko Laufer, Seric Debate Socialista No.3, Mosca Azul Editores, 198, Lima, Perú.

reprimida que Brecht no dudó en hacer pública su feroz ironía: ya que el Estado estaba tan descontento de sus ciudadanos, debería elegir otros. No mucho después, en 1956, fue la revolución en Hungría, en donde fueron los propios tanques soviéticos los encargados de la sangrienta represión. A esos hechos se añadieron pronto las repetidas revueltas de los obreros de Polonia, durante las décadas del 50 y del 60.

Tras cada uno de esos hechos, numerosos intelectuales ligados a los partidos comunistas en muchos lugares, especialmente en Europa, decidieron romper con el partido. Después de la revuelta húngara se estima en unos 6 mil los intelectuales europeos que abandonaron a esos partidos (pienso en el desolado balance de *La Somme et la Reste* de Henri Lefevre). La gran mayoría de ellos no dejó, sin embargo, de ser socialista y marxista. Las dudas se hicieron definitivas cuando a la muerte de Stalin comenzaron a ser confirmadas, desde dentro mismo de la fauna dominante, las acusaciones de despotismo, de criminalidad y de abusos del régimen staliniano. El célebre Informe Kruschev, ante el XX Congreso del PCUS, tuvo un efecto devastador, a pesar de que los partidos stalinianos procuraban embutir todo en la inefable fórmula de “culto a la personalidad”. Después vino la ruptura chino-rusa, la expansión de la influencia maoísta como la versión substituta del stalinismo. Pero la masacre de la Comuna de Shangai, en 1967, ordenada por el propio Mao, anunciaba ya la orientación y el desemboque futuros del régimen chino. La secuencia final que lleva desde la represión y ocupación de Praga 1969, por los mismos tanques rusos, liquidando lo que prometía ser una liberalización democrática del despotismo burocrático, pasando por la revuelta finalmente exitosa de los obreros de Solidarnosc en Polonia, 1976, a pesar del golpe militar staliniano del general Jaruzselsky, hasta la “caída del muro” en Berlin en 1989 y la desintegración del “campo socialista”, está sin duda fresca aún en la memoria de todos y no requiere más comentarios.

Esa secuencia fue en verdad suficientemente larga para mostrar al mundo la naturaleza real del patrón de poder impuesto en Rusia y en todo el “campo socialista” desde octubre de 1917. Su minoría dirigente –como es evidente por lo que ha hecho en todas partes

después de la “caída”— durante ese período estaba interesada cada vez más en la privatización del control del poder, no en su destrucción.<sup>5</sup> Y debido a eso las disidencias, como fueron llamadas las tendencias revolucionarias críticas dentro de los países del “campo socialista”, se ampliaron rápidamente y se hicieron explícitos los conflictos entre los controladores del poder y sus víctimas.

Fuera de esos países, los millones de trabajadores y de revolucionarios socialistas en todo el mundo continuaron combatiendo por las promesas del brillante horizonte de futuro asociado a la idea de socialismo. Y la crítica revolucionaria del poder comenzó a enfrentarse tanto al capitalismo como al despotismo burocrático dentro del “campo socialista”. Como Rudy Dutschke dijera en un mitin de Berlín poco antes de ser víctima de un intento de asesinato, era perceptible un poder despótico que comenzaba a extenderse desde Washington hasta Vladivostok y era urgente enfrentarlo antes de que se hiciera más fuerte.

Fue, pues, tanto al lado como separado de la hegemonía del “materialismo histórico” o “marxismo-leninismo”, que desde los años 60 se desarrolló en todo el mundo un nuevo movimiento social que se dirigía no solamente a la subversión del poder capitalista-imperialista, sino también a la del despotismo burocrático del “campo socialista”. Ya no se trataba solamente de la liberación de los obreros del trabajo explotador, sino de la liberación de las gentes, de todas las gentes, de la dominación y de la discriminación en cada uno de los aspectos de la vida humana en sociedad: de la mujer, de los homosexuales, de los jóvenes, de los discriminados por razones racista-etnicistas. Se trataba ahora de

<sup>5</sup> *Los peligros de la democracia es*, precisamente, el título del artículo de Gavril Popov, alcalde de Moscú, el primero electo de la historia de Rusia, después de la desintegración de la URSS. La ominosa tesis de Popov —profesor de Marxismo y Dialéctica hasta apenas la víspera de tal desintegración— es que la destrucción del «socialismo real» en Rusia fue la obra de una alianza entre las masas trabajadoras y la inteligencia soviética, pero que ambos sectores persiguen intereses opuestos: las masas quieren la democracia para conquistar la igualdad social y el control del poder, mientras que esa inteligencia está interesada en una nueva jerarquización de la sociedad. Es decir, cuanto más amplia sea la democracia las masas avanzarían en dirección de la igualdad social, en contra de los intereses de la inteligencia. Por eso, para Popov, la democracia es un peligro que es necesario controlar (“Dangers of Democracy”, en *New York Review of Books*, agosto 16, 1997, p. 27).

la plena liberación de la subjetividad, de la producción del conocimiento de sus ataduras en el poder, de la liberación de cada uno de los campos de la cultura, del arte en especial, de la defensa de la naturaleza frente a la depredación humana, capitalista en particular. Se trataba de la liberación de las gentes de la autoridad encarnada en la "razón de Estado".

La lucha por la ampliación y la profundización de la democracia en la sociedad, no sólo en el Estado-nación, no sólo como negociación de los límites y de las condiciones de la explotación y de la dominación, ni sólo como liberación del trabajo explotado, sino, ante todo, como la materialización de la idea de igualdad social de las gentes, como modo de las relaciones cotidianas entre las gentes, en cada ámbito de la existencia social, en todo el mundo, emergió como el núcleo más brillante del nuevo horizonte de futuro. Esas eran las propuestas y las imágenes de todos los movimientos de los jóvenes en ámbitos diversos, en Shangai en 1967, en mayo del París de 1968, en Tlatelolco en ese mismo año, en las calles de Praga en 1969, en la parte más activa del movimiento juvenil en los Estados Unidos, incluso en el medio millón de gentes que concurren a la fiesta de la subversión de Woodstock.

Un horizonte de futuro aún más encendido comenzó a instalarse. En otros términos, un imaginario crítico más radical y más global, que se enfrentaba al capitalismo y al despotismo burocrático del "socialismo real", al mismo tiempo.

Después de casi un siglo retornaba el debate sobre el lugar del Estado en la articulación del poder, liberarse del cual era el sentido de toda revolución. Se trataba, en suma, de un imaginario asociado a la liberación de las gentes del poder, de todo poder. Y como es normal en la historia, fueron la música, las artes visuales, la poesía y el relato las formas de expresión más ceñidas del nuevo imaginario.

Nada sorprendente, desde ese punto de vista, que los dos poderes, el del capitalismo privado y el del despotismo burocrático, actuaran de algún modo al unísono para derrotar ese nuevo asalto al cielo. Tuvieron entonces pleno éxito. Pero el resultado fue esta genuina catástrofe histórica que estoy aquí tratando de hacer perceptible: la derrota

de todos los movimientos, organizaciones, regímenes, opuestos a o rivales del capital y de la burocracia, en todo el mundo, hasta su virtual extinción. Y con ellos, la extinción también de todo horizonte de futuro, de todo imaginario crítico, el ensombrecimiento de un horizonte que pasaba a estar ocupado, total y únicamente, por las predatorias necesidades del capital financiero.

La derrota del movimiento revolucionario mundial fue también la derrota del nuevo "imaginario crítico". Este no tuvo la duración suficiente como para generar también su propio "pensamiento crítico" y su propia "teoría crítica" de la sociedad. Una década o década y media no son, sin duda, suficientes para pasar del nuevo imaginario a la producción de un nuevo modo de conocimiento. Es pertinente, en consecuencia, preguntarse también qué ocurrió con el llamado "pensamiento crítico" anterior y con su producto la llamada "teoría crítica de la sociedad". Primero, porque esa perspectiva de conocimiento era la que orientaba, conducía en la práctica, las acciones sociales hacia el horizonte de futuro. Y, segundo, porque era también ella misma el tribunal que juzgaba y evaluaba la orientación y la eficacia de las acciones.

Tampoco en este asunto quiero ir aquí más lejos. Me limitaré, por ahora, a reiterar lo que ya he tratado de mostrar en otros textos:

1) Que ese "pensamiento crítico" y esa "teoría crítica" de la sociedad se constituyeron dentro de la perspectiva eurocéntrica de conocimiento y referidas al poder social específico de Europa. Aunque ya con el atisbo de las principales dificultades epistemológicas de dicha perspectiva, las preguntas a la realidad y las categorías conceptuales básicas, fueron elaboradas en y para la experiencia europea.

2) La hegemonía mundial fue ganada por la más definidamente eurocentrista de las versiones de tal "pensamiento crítico" y de su respectiva "teoría crítica": el "materialismo histórico" o "marxismo-leninismo". Y fue esa versión la que tenía el dominio en la conducción de las acciones y en la evaluación de la orientación y de la eficacia de éstas desde el comienzo del siglo XX.



3) Esa vertiente del pensamiento y de la teoría social ha sido desde entonces alimentada, en lo fundamental, por la perspectiva cognitiva del eurocentrismo y su desarrollo ha corrido, por eso, ceñido a las tendencias de tecnocratización creciente de esa específica racionalidad.

Ese específico proceso de la versión mundialmente dominante del pensamiento y de la teoría social que conducía y evaluaba las acciones frente al poder, fue generando un desencuentro creciente entre el imaginario crítico, la experiencia social concreta y la teoría social. Ese desencuentro se hizo cada vez más perceptible, esto es para cada vez mayor número de gente, desde el fin de la Segunda Guerra Mundial.

Las tendencias más profundas del capitalismo (no sólo del capital) que han llevado a la situación actual ya estaban en visible curso desde mediados de los 60s: las limitaciones crecientes a la mercantilización de la fuerza individual de trabajo; la “desocupación estructural”; la sobre-acumulación en unas áreas y la sub-acumulación en otras; la fragmentación del trabajo; la tecnocratización del conocimiento; la reducción del espacio de la democracia. Pero todo eso estaba en conflicto con un importante proceso de desconcentración del control del poder, en la mayor parte de los casos, y de efectiva redistribución de ese control, en menos casos. Y finalmente, con una ola mundial de cuestionamientos de las bases mismas del poder del capitalismo, entre mediados de los 60s hasta mediados de los 70s.

Por eso, cuando estalla la crisis mundial del capital a mediados de los 70s, para la inmensa mayoría de la “izquierda” del mundo debió parecer que las victorias anticapitalistas estaban más próximas. Si no fue así, en consecuencia, no se debió a que las gentes hubieran comenzado a salir de los horizontes críticos del imaginario, sino a que la conducción intelectual y política mundialmente hegemónica había hecho más profunda y definitiva su pertenencia y su identidad eurocéntrica. Sugiero, por eso, abrir esta nueva cuestión en el laberinto: la derrota mundial en la dimensión material estaba ya dada, primero, en la dimensión intelectual-política. La derrota entregó a las víctimas del capitalismo, en su mayoría, a un vacío del imaginario. A una minoría, a ingresar en los caminos conformistas del imaginario. Pero a los

profesionales del conocimiento, a ellos, en su mayoría abrumadora, les llevó a fortalecerse en sus propensiones eurocéntricas y abandonar sin complicaciones psicológicas los elementos cognitivos de la perspectiva crítica de conocimiento.

### *A la hora de la resistencia mundial: ¿el regreso del futuro?*

Al terminar la década de los 90, también el tiempo de la derrota está comenzando a terminar. La resistencia contra las más perversas tendencias del capitalismo, lo que se conoce con el nombre de globalización, está ya levantándose en todo el mundo. En América Latina, en particular en América del Sur, ningún país está exceptuado de la creciente resistencia de los trabajadores y de la inestabilidad política que allí se genera.

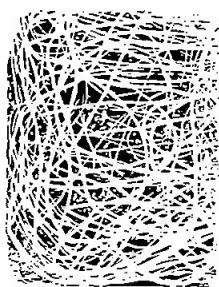
Ese nuevo período de acciones sociales que enfrentan el poder capitalista mundial, comienza a desarrollarse en un escenario casi totalmente cambiado, en su estructura, en sus elementos específicos, tanto en la dimensión material, como en la intersubjetiva de las relaciones sociales. En especial, en un tiempo de reconcentración casi total del control del poder, del lado de los dominantes, y de fragmentación y desconcentración social, en el lado de los trabajadores.

No es inevitable que las versiones eurocéntricas convencionales (el "materialismo histórico") obtengan la primacía inmediata en el comando de la resistencia. Pero casi siempre ocurre que las gentes comienzan a actuar no sólo frente a sus problemas y a sus necesidades, sino también apelando a su memoria para definir las nuevas situaciones y orientarse en ellas.

En todo caso, la resistencia mundial ya comenzada implica, o puede implicar, la reconstitución de un imaginario crítico, la reconstitución de otro horizonte de futuro, diferente del que se ha extinguido. Aún no está con nitidez a la vista ese probable horizonte nuevo. Pero si la resistencia no es aplastada pronto y del todo, esa será una indicación

de que hay, de todos modos, un horizonte de futuro en plena constitución. ¿Cuáles son, cuáles serán, las imágenes históricas que allí se instalen? Sobre ellas, por el momento, apenas puede tenerse sospechas de imágenes: *la que fue derrotada y parecía enterrada, la esperanza más iluminada de los años 60, la democracia como igualdad social, no sólo como ciudadanía en el Estado-nación, como legitimación de la diversidad de las gentes y de la heterogeneidad de sus creaciones,, como liberación de la vida en sociedad respecto de cada una de las formas y de los mecanismos de explotación, de dominación, de discriminación, como descolonización y liberación del conocimiento y del imaginario, como la co-presencia de la igualdad, de la solidaridad y de la libertad de todas las gentes en todas las sociedades, tenderá a buscar y a producir otro universo institucional donde pueda, realmente, ser expresada y defendida. Las disputas y combinaciones entre el moderno Estado-nación y la nueva Comunidad, serán quizás las que expresen la búsqueda de nuevas formas institucionales de autoridad donde el poder no esté presente o esté reducido y controlado su espacio.*

Lo que aquí interesa realmente es la exploración, por incipiente que pudiera ser, necesaria de todos modos, de un horizonte paralelo de conocimiento, de una racionalidad no-eurocéntrica, que pueda también ser parte del propio horizonte de futuro. En cualquier caso, hay una tarea planteada.



## RETRATOS / Carlos López Degregori

### ÚLTIMO RETRATO CON PURÍSIMA

Ahora avanzo, Purísima, a tientas por el río de sábanas  
y subo temblando por tus piernas.

Arriba,  
entre jirones de nubes y de labios,  
me despido de montañas, espaldas, astros, cuellos  
y escucho un estruendo de dientes  
o caballos enloquecidos  
y corro a esconderme en tu dedo enjoyado  
a colgar desnudo de tu trenza.

Ahora me asomo, Purísima, a tus ojos gigantes por última vez  
y caigo y me hundo en ellos  
ciego de vértigo  
y centellas.

## RETRATO DEL POETA Y SU PRIMERA ESPOSA Y LA HIGUERA

Acuérdate, mi primera esposa, de la higuera,  
de los pequeños murciélagos que volaban como chispas en la sombra  
para morder la pulpa rezumante de los higos.

El sueño eran sus chillidos.  
Y sus chillidos éramos nosotros  
ahuyentándolos dormidos con un palo.

Los años pasaron.  
La higuera ya no existe  
y con ella se fueron los murciélagos  
a su cielo sin cielo:  
hasta esta noche,  
en el cuadragésimo octavo año de mi edad,  
que quise regresártelos.

Mira, he levantado con mis brazos una higuera.  
Ahora escucha la música de los murciélagos otra vez.  
Sigue su ciega danza en la oscuridad.  
Duélete conmigo si se estrellan aterrados contra las ventanas,  
pero no salgamos con un palo.  
Dejemos que se sacien.  
Ellos han crecido  
y ya son iguales a nosotros.

## RETRATO AL FIN DEL MAR

### I.

Amanecen las Islas  
y sus lomos negros y húmedos brotan como flores o heridas  
que han dormido innumerables años bajo el agua.

Es ciego el sueño de las Islas  
y es sordo también.  
Un sueño sin luces ni sonidos que las empuja, las acaricia, las golpea,  
igual que un blanco corazón.

### II.

Desde este blanco acantilado al fin del mar  
atravesado de oscuras corrientes,  
hablo a las Islas que se alejan.

Las Islas vuelan a los pájaros que nunca descansan en la costa.  
Besan tormentas,  
soles líquidos,  
bosques abisales.  
Las Islas aman a los barcos que navegan perdidos:



les abren sus grutas olorosas,  
los estrechan en un estallido de rocas y de fierro  
y se hunden juntos  
acompañados por el bramido de las olas.

Las Islas temen a los faros:  
sangran cuando los alcanza su luz incomprensible  
y cargan una herida que nunca cerrará.

En los puertos les crecen piernas y brazos a las Islas,  
se cubren de andrajos y tatuajes:  
vociferan,  
maldicen,  
duermen ebrias en las plazas  
y en su sueño recorren la niebla de los muelles,  
los lechos incendiados de los dormidos,  
las barcas que se apiñan herrumbradas  
como estrellas o ángeles  
y señalan con su dedo de piedra  
a los futuros ahogados.

### III.

Las islas son el corazón del mar  
y el mar es mi corazón.

Las islas son la enfermedad del mar  
y el mar es mi enfermedad:  
cada pústula que crezco como un lirio es una nueva isla,  
cada fiebre o sangre mía alimenta sus jorobas.

Las islas son las palabras del mar  
y el mar se lleva mis palabras.

#### IV.

Desde este acantilado,  
con la sangre abierta al fin del mar,  
sean estas palabras perdidas en mi sueño  
iguales a ustedes.

Déjenlas sordas y ciegas que resuenen.

No importa.

Ellas sabrán acariciarlas, golpearlas, empujarlas  
porque son mi blanco corazón.

## PEQUEÑOS TRATADOS / Pascal Quignard

### TRATADO IV

#### *Sobre Johann Wolfgang von Goethe*

Un verso del último Goethe dice: “¿Estoy al borde del Neckar? ¿Estoy al borde del Eúfrates?” Hacia el final de su vida Johann Wolfgang von Goethe le enviaba cartas a su lámpara de cabecera. Luego jugaba al whist con su joven esposa. Aborrecía a los perros. Tomaba una botella de vino en cada comida. Goethe escribió: “Hay una parte totalmente anónima que vaga en los nombres”. A los 82 años mandó poner un apoyo para su cabeza en el respaldar de su silla de trabajo.

Un bonzo fue condenado al exilio por haber cometido un crimen. El juez mandó a que le inmovilizaran las manos. En su delante, en el recinto mismo del tribunal en que atendía, hizo asegurar con ayuda de una llave la canga de madera, extendió la llave a uno de los guardias y le encargó que condujera inmediatamente al bonzo al puesto fronterizo. El guardia, arrastrando al bonzo, partió sin dilación.

El camino que llevaba a la frontera era largo. Sucedió que se detuvieron en una posada.

Como sus manos y su cuello estaban presos, el bonzo le pidió al guardia si podía desanudar la bolsa que llevaba en la cintura porque tenía mucha sed y porque deseaba ofrecerle de beber, al mismo tiempo que bebería él mismo. El guardia del tribunal le agradeció al bonzo la intención, se inclinó y desató el cordón de la bolsa. El posadero trajo una botella de vino.

El guardia le daba de beber al bonzo llevando el bol hasta sus labios.

El mismo, libre en sus movimientos, bebía a fondo. El posadero trajo una segunda botella. Ni siquiera se había acabado cuando el guardia se durmió de un momento a otro, abatido por la borrachera.

En silencio, el bonzo se arrodilla; se ayuda con los dientes; despoja al guardia de las llaves que lleva atadas a la cintura; las pone en el piso de losetas. Estirándose en el piso, poniéndose de costado, el bonzo llega a tomarlas con la mano. Logra deshacerse de la canga. Se pone de pie. Desviste completamente al guardia del tribunal. Cambia sus ropas con las suyas. Afeita la cabeza del guardia. Le coloca la canga de madera, la misma que cierra con llave. Huye finalmente.

Al día siguiente, cuando el posadero despertó al guardia, este se levantó con dificultad porque todavía se encontraba atontado por el vino que había bebido. Mirando al posadero que tenía un aire asustado al verlo, trató de recordar lo que había hecho el día anterior. Recordó repentinamente al prisionero que el juez del tribunal le había dado en custodia.

Busca al bonzo por toda la sala. Pasa delante de un espejo. Ve su propio reflejo. Se acerca. Mira con atención el espejo de bronce que refleja la silueta de su rostro. Ve el cráneo desnudo. Ve la canga. Se dice: "Si el bonzo sigue aquí ¿entonces dónde estoy?".

## TRATADO VIII

### *El libro de las luces*

En el transcurso de la lectura, se dice que una voz silenciosa, algunas veces, se hace presente. Según toda evidencia, ésta no nace del libro. Pero el cuerpo no la articula. Se acopla al ritmo de la sintaxis y, sin darle sonido a las palabras, mueve sin embargo la garganta, la respiración, los labios. Se diría que todo el cuerpo, a pesar de estar inmóvil, sigue una cierta cadencia que no puede gobernar, sino una que el libro le impone: la lengua resuena en silencio en las marcas sintácticas, el cuerpo se estremece un poco y es un muy distante canturreo.

Se dice.

“Se dice” quiere decir: son cosas que uno escucha por ahí. Aunque nadie escucha los libros.

Si bien es cierto que la puntuación de un libro es más un asunto de sintaxis que de respiración, sucede que a veces una parecida voz ficticia recorre efectivamente el cuerpo. Incluso, cuando el libro es muy hermoso, da la impresión de que la lectura no está tan distante de la audición, ni el silencio del libro tan alejado de una *música extrema* —aunque haya que afirmar de inmediato que es imperceptible.

También se oye hablar de la puntuación como de una especie de cadencia, o más bien, de “movimiento de ejecución”. No se trata de un aire, o de una melodía: sino de un ritmo, que es abstracto, que cifra la presteza o la lentitud, solfeando los grupos de palabras, decidiendo los valores. De igual manera, ciertas puntuaciones se consideran como agitadas o contenidas, como graves, o inquietas, como fogosas, o secas, como domadas, o tumultuosas —es cierto que el rechazo de la puntuación, lejos de romper una regla, consiente un sacrificio que quizás apela menos a sus votos, si tiene como primer efecto restricciones suplementarias, privaciones exorbitantes. Advocándose a vivir con las justas, aumenta el grado de miseria. En el momento en que su ausencia podría distorsionar o bien trasgredir una ley convenida, llega a imponer, cualquiera sea el sueño que realice a la riqueza y a la variedad de las diversas proposiciones, una pobreza rítmica y una uniformidad sintáctica que van sin duda, por una parte, al encuentro del deseo que la habían originado, pero que lo traba en vez de liberarlo y que lo introduce a un orden aun más apremiante en tanto que éste reposa sobre recursos disminuídos.

Así, acaso un extraño vehículo se dirige del cuerpo del lector al libro que tiene abierto. Teje una red invisible, pone en oscilación una órbita oscura y, provocando una extraña metamorfosis, da libre curso a una alucinación que se experimenta como física. Así ofrece el ejemplo de una innegable “locomoción del cuerpo inmóvil”, a pesar que si uno toma en cuenta al lector de un libro y que éste pretende como palpitante, haya que conceder que lo que tiene entre las manos no emita los signos característicos de las criaturas vivientes y que él mismo, sentado

en su sillón, resopla poco y no pierde el aliento. Debo reconocer entonces el carácter inadecuado, o demasiado gráfico, de las expresiones que utilizo.

Sin embargo, al afirmar que el paquetito de papeles muertos que es un libro, puede por su sola disposición tipográfica echar por tierra lo viviente y desdoblar su soplo en esta especie de fantasma, de voz fantasma, me esfuerzo en describir el curiosísimo efecto que ejerce sobre mí el *Libro de las luces*, editado por Simon Piget, en París, el año 1664 y debido a Jean Gaulmin. Cada vez que lo tomo, mi expectativa es musical, es la cadencia de una lengua que busco, y cada vez, igual que la voz muda, desaparecida, se eleva sin romper el silencio que la protege, para levantar súbitamente a mi lado, en el aire, la sombra del cuerpo de Jean de la Fontaine.

Durante largo tiempo, en ocasiones diversas, leyó aquel libro. Tomó prestado sin contar, adaptando largos cuentos, transformando partes o el todo, realzando tal rasgo, amplificando tal giro, extrayendo tal intriga secundaria. Pero lejos de absorberse en el hábil labrinto de las ficciones que lo componen, se dejó llevar menos por la atracción de las aventuras consignadas, que debido a los poderes ejercidos por los sucesivos ritmos de las frases. Imagino ese cuerpo como más sensible que otros a esta suerte de intercambios. Cae a merced de la voz sin voz y del sonido no sonoro. Se libra al poder falaz de los signos de puntuación. Más allá del sentido, éste decide la atención, suelta la cantidad y el espacio del verso. Imprime sobre este cuerpo un movimiento tan intenso que, en efecto, la puntuación de una prosa se ha transformado de ella misma, en la disposición métrica de un poema. Este movimiento silencioso es tan irresistible y este cuerpo se une a él con tanta estrechez, que en efecto, el estado de una lengua encuentra ahí su ritmo más apropiado: al resonar se transforma en ella misma. Pero bordo con hilo atravesado. Una cadencia se resuelve en canto.

Anoto que esta voz no es ninguna voz. Hago notar que ningún soplo anima esta página. Pienso en que Jean Gaulmin no está muerto, pienso también en que Jean de la Fontaine no está más y finalmente pienso que sería ridículo que alguien sostenga que algún oído perciba



aún sus voces. El sonido que los libros producen no es un sonido y lo oigo. A medida que pongo atención y que mi cuerpo se pliega ante su poder, al vacío que hay en mí y por el cual resuena, reconozco que esta voz no existe.

## TRATADO XV

### *Un lipograma de Appius Claudius*

Appius formuló el deseo de que se abandonara la letra z. De esta manera esperaba preservar de la muerte la boca de los hombres. Imaginaba que así impediría que el contagio que rodeaba a esta letra se extendiera a aquellas que la precedían o la seguían en el alfabeto. Que, así como esta imprimía sobre el cuerpo de quienes la habían articulado la huella imborrable y peligrosa de la muerte, retendría este poder, o al menos lo suspendería durante un tiempo de la comunicación. Le parecía inútil apresurar su llegada al imitar sus efectos. Así mismo, pretendía que el uso de la máscara de la muerte y los rasgos para siempre fijos de los cadáveres, por culpa de un veneno de Nessus, amenazaba con corromper y consumir de a pocos la piel tersa y vivaz que reviste, en tanto se mantiene en vida, la cara de los vivos.

Su juicio no tuvo la secuela de efectos que esperaba. No llegó a cautivar la convicción de sus conciudadanos. Aunque Roma tomó en cuenta los argumentos que había adelantado, no publicó el edicto que proscribía dentro de las murallas de la ciudad la pronunciación de la letra incriminada. Agregó que, puesto que el anhelo de Appius Claudius no ofrecía ninguna garantía acerca de la eficacia que hubiera podido tener, poseía un carácter con seguridad paradójico: ¿Cómo podía uno estar seguro que la forma más segura de defenderse de la muerte consistía en mantenerla en silencio?

Sin embargo, la causa que defendía Appius no fue del todo inútil. Sin duda fue conservada la letra z. Pero su disposición en el abecedario atestigua el espanto. Se decidió que la letra z fuera removida al final del alfabeto. Puesto que, decían, “¿quién hubiera podido jurar que nada sostenía la veracidad de los temores que le inspiraba a Appius el

uso de esa letra? A los hombres, a quienes caracterizaba el uso de una lengua, ¿no los caracterizaría igualmente el rechazo a la muerte? ¿Alguien había ya dado pruebas de que el lenguaje no estaba ligado a ella? ¿A la ausencia? ¿A la disputa? ¿A la destrucción? ¿Al espanto?”.

\*

Es justo decir que no es fácil descubrir cuáles podían ser, en la cabeza de Appius, las ventajas y la protección que esperaba del abandono de la letra z. Sólo aquellos que desaprobaban el carácter, a sus ojos reaccionario, de la proposición de Appius han conservado efectivamente el recuerdo. Y las perfidia de las insinuaciones, las adhesiones violentamente modernistas, racionalistas, pro-atenienses de las posturas que defendían, e incluso la vehemencia de toda retórica que pusieron en la argumentación opuesta, impiden reconstruir al detalle el enfrentamiento. Acerca del rechazo de Appius de introducir la letra z en el alfabeto de Roma, sólo Martianus Capella ha dado una interpretación relativamente precisa.

El texto de Martianus es el siguiente: *z idcirco Appius Claudius detestatur, quod dentes mortui, dum exprimitur, imitatur*. Dice que Appius había formulado el deseo de que se vetara la letra z “porque al pronunciarla uno imita los dientes de un muerto”.

A medida que pasaron los siglos, los gramáticos, luego los filólogos, asumieron esta lección como pueril. O bien estimaron que era víctima de una superstición francamente risible y casi inverosímil. Algunos llegaron a rechazar esta lección. Pretendieron que había que decir *mordici* en lugar de *mortui* –prefiriendo así representarse ellos mismos, los “dientes de alguien que muerde” en vez de la espeluznante, dudosa y oscurísima imagen de los “dientes de la muerte”.

\*

Así como un poblado expulsa al extremo de la carretera, en la frontera de sus cultivos, el cementerio en cuya tierra hunde los cuerpos

que la vida ha abandonado, creyendo protegerse actuando de esta forma de lo imprevisible y de la indesligable descomposición que arrastra la muerte, y en la esperanza no razonable de dominar un desorden que en efecto nada humano o inhumano puede dominar (una violencia capaz de atrapar a toda velocidad a todos los miembros de una comunidad, en estado de alterarlo y destruirlo todo), de la misma forma, las más pequeñas unidades físicas a las que se reducen las palabras, que por sí mismas son absolutamente insignificantes, no solamente están ya evidentemente trabajadas por el terror, sino que además son sospechosas de una devastación y una tortura tan materiales en el rostro de los hombres, que pueden ser objeto de una obsesión maniática en la cabeza de un senador romano y finalmente conducir a proceder a un verdadero sacrificio gráfico. Sin duda, es de este modo que hay que representarse esta postura a veces milenaria de la z deportada, agazapada, sobresaliente también, como al aire libre, en el límite de los muros protectores del alfabeto latino, para inscribir la zeta, que figuraba en la sexta posición, entre épsilon y eta, al principio del alfabeto de los griegos.

Lechón, carnero, chivo dos veces emisario. Primero por la proposición de un sacrificio material —aunque es probable que los motivos de la controversia hayan sido parcialmente míticos. Segundo, por su repudio imaginario. La muerte expulsada al final del abecedario. Posición simbólica de la “boca de muerto”, según la escatología de las letras que uno utilice.

\*

Anoto que en Roma se tomaban en serio los problemas de gramática. Dispuesto a juzgar todo miedo como oportuno, demuestro que la mayor parte del tiempo un exceso de credulidad marca con su hierro lo juicioso inverosímil, pero simultáneamente también, la radical imposibilidad que resiente toda fe. No poseo los medios para contradecir aquello que me espanta. Un escolástico señala que Appius, mientras hablaba, se cubría de un sudor divino. Igual que ellos, pierdo toda concentración, como cuando se hallaban chocados de asombro con la idea de pronunciar letras que componían nombres. Igual que ellos, rechazo,

como ellos rechazaban, el destino que la muerte lanza sobre aquellos que hablan, es decir sobre aquellos que caen de este modo y con una evidencia que es excesiva, bajo su dominio.

## TRATADO XVI

### *Los primeros codex*

Nació el 1º de marzo, del año 39 o 40 d.J.C., en una pequeña ciudad de la Tarraconaise, Bilbilis, en las riberas del Saló. En el 64 partió hacia Roma. Ahí permaneció treintaicuatro años. Durante mucho tiempo vivió en un tercer piso del Quirinal. Luego –ya hacia el final– adquirió cerca de ahí (cerca del templo de Flora) una pequeña casa. Poseyó también, tempranamente, una pequeña granja, rodeada de cultivos y viñedos, cerca de Nomentum, con tejas poco seguras, que daba un poco de vino mediocre.

Viajó poco. Sólo le gustaba la capital. Leer poemas, tomar baños calientes, frecuentar los “agrupamientos” –los círculos, los libreros, las reuniones de letrados y de poetas, lo banquetes–, hablar bajo los pórticos y conceder a la salutatio, fueron lo esencial de sus ocupaciones. Permaneció soltero.

El año que llegó a Roma, vio la mitad de la ciudad en llamas. Asistió a la muerte de Séneca, a la construcción de la Casa de Oro, a la muerte de Nerón, a las revoluciones que entregaron el imperio a Galba, a Otón, a Vitelius, a los emperadores flavios. Hizo cumplidos de todo.

A lo “peor” lo llenó de elogios. Fue cliente de todos los protectores que pagaban. Alabó a los delatores. Entre todos los juegos gustaba de aquellos que eran más sangrientos. Ni Silus Italicus, ni Regulus, ni Atedius Melior, ni Arruntius Stella lo cubrieron de oro. De ellos no recibió mucho más que la sportula de cada mañana. Sollozó, lloró el tiempo de Augusto y el recuerdo del ministro Mecenas. Se puso del lado del emperador. Aduló a Domiciano. Cortejó. Lisonjeó. Fue el amigo íntimo de Juvenal. Fue un poco amigo de Plinio el Joven. No fue amigo de Tácito.

Tenía la barba tupida, los cabellos lacios, la voz potente y profunda, y todo su cuerpo traicionaba la España. No escribió como los que escribían en ese entonces: apasionado más bien de la precisión, del laconismo, buscando la expresión más limpia y más pulida, el episodio más atractivo, el más seco. Le dio la espalda a la poesía de su tiempo –a la declamatio y a las mitologías. Con respecto a la literatura del siglo I, esta es la obra más singular que haya habido. Contrasta no solamente por la precisión de su léxico, por la rabia de la elocuencia y de la imagen, sino por la firmeza, la violencia de la expresión. Especie de clasicismo que se hace barroco a fuerza de pureza. Tenía poca consideración por lo escrito. Arte de la concreto.

Demetrius –joven esclavo que poseía– recopiaba con esmero los epigramas que había compuesto y los transmitía a aquellos de quienes era el protegido. Fue bajo su pluma que el significado de la palabra epigrama experimentó su mayor metamorfosis. De “poesía breve”, pasó a ser sinónimo de “burla ácida, mordaz”. Al especializar el sentido, especializó la forma. Escena brusca y vivaz, agresivamente obsesiva –en español– por el “trazo final”, el “remate”; en latín: aculeus, acumen, mucro.

Del mismo modo, fue bajo su pluma que la poesía devino en una forma –por más letrada, por más sabia que fuera– de irrisión. Trabajo del ocio. En el libro XIII: “Es este papel el que me sirve de nuez, este papel el que me sirve de corneta: este juego no conoce ni pérdida ni ganancia”. A aquello que hizo le dio el nombre sucesivo de nугae, de cornete de pólvora, de camisa de rufianes, scrinia para mercaderes de salazón, papel de borrador para niños, toga para los alevines de atún, túnica de olivo.

Quid dentem dente juvabit rodere? “¿Qué placer encontraría el diente en roer el diente?” (liber XIII, II). El carácter tan singular de este arte consistió en la brutalidad de la lengua, de la expulsión sonora, del escupitajo sonoro, en la búsqueda de palabras rudasm crudasm contrastantes, en la brusquedad, la minucia y el estallido de las escenas más vivas, en la creación del objeto más encogido, de la expresión más encongida –la vida de Roma encongida en un libro. En el X libro:

Hominem pagina nostra sapit; "Mi libro tiene el sabor de aquello que es humano". Así mismo, no dejaron de surgir los eruditos: el especialista del fósforo de azufre, el especialista del vidrio, el apasionado de objetos arquetípicos, de los vendedores de guisados calientes y de salchichas humeantes.

Publicó sus epigramas reunidos bajo la forma de "volumen". Quintus Popilius Valerianus, Secundus, Atrectus y Tryphon editaron sus libros. Atractus era propietario de una boutique imponente en las cercanías del Forum de César, en cuya fachada se extendían los nombres de todos los autores prestigiosos del momento –vendía obras lujosas cuyas "cubiertas estaban cuidadosamente pulidas con piedra pómez y realzadas con púrpura". Tryphon vendía a dos sextercios los *Xenia* cuando Atrectus había puesto en venta a cuatro denarios un libro de epigramas. Conoció la celebridad. Fue leído a orillas del Danubio, en las riberas del Rihn y en Bretaña. Todas las ciudades de los galos lo leían.

Para la tradición, es el primero en haber tenido en sus manos un libro de apariencia moderna. Llevaba por nombre Marcus Valerius Martialis.

\*

Es en los "volumen" de Marcial que se halla por primera vez un libro mencionado como "codex". (O por lo menos el azar, las condiciones de conservación de los antiguos manuscritos, los juegos de transferencia del imperio, las destrucciones debidas a los ejércitos romanos –el juicioso desprecio con el cual son generalmente tomadas las cosas escritas– y la maldad y la voluntad de aniquilación de los cristianos, hicieron que los primeros testimonios antiguos del libro moderno –del "codex"– hayan sido conservados en un libro de M. Valerius Martialis.

En diciembre del 84 Marcial publicó los *Apophoreta*. Se trataba de una serie de 223 dísticos –igual que etiquetas de lotería dispuestas sobre las ofrendas durante las Saturnales.

Y sin embargo, le fueron ofrecidos libros extraños: libros hechos de “numerosas hojas de pergamino plegadas”. Esta nueva fabricación permitía –para sorpresa de Marcial y de sus contemporáneos– reunir en un solo y breve libro todos los escritos de Virgilio (XIV, CLXXXVI: *Vergilius in membranis*). Todo Homero, según llega a escribir (XIV, CLXXXIV), “in pugillaribus membraneis”, sobre “tabillas de piel”:

*Illias et Priami regnis inimicus Ulixes Multiplici pariter condita pelle latent.* Es decir: *La Iliada* y la *Odisea* están también puestas a salvo en los numerosos pliegues de esta piel (están escondidas en este laberinto de pergamino). El epigrama CXCII describe igualmente los quince libros de las *Metamorfosis* de Ovidio contenidos en un solo codex:

...multiplici quae structa est massa tabella (i.e. un grueso libro que está “construido” con “tabillas” de numerosos pliegues). Más precisamente aun, el epigrama CXC –que trata sobre Tito Livio– revela la estrechez, la “exigüidad” del formato empleado en el momento de la confección de los primeros codex:

*Pellibus exiguis artaur Livius ingens.*

*Quem mea non totum biblioteca capit.*

(“El inmenso Tito Livio, que mi biblioteca no puede contener entero, helo aquí atrapado en estas pieles exiguas”). Igualmente, la poca propiedad y adecuación de los términos utilizados por Marcial atestiguan acerca de la novedad del objeto y del desarrollo en el cual la aparición de los codex profundizó la técnica y el cuidado del libro romano.

Marcial escribía los “volumen”. Para tratar de sentir a la vez la estupefacción y el entusiasmo que le provoca –sin reserva alguna y a pesar de que son cosas “nuevas”– la forma del nuevo codex, hay que regresar sin duda a las frecuentes descripciones que da Marcial de sus propios libros: el volumen estaba hecho de una veintena de altas hojas de papiro reunidas y pegadas. Dividido en columnas verticales, el volumen se desenrollaba horizontalmente. Estaba escrito por una sola cara.

El título se hallaba al final o estaba inscrito sobre una etiqueta que colgaba del cilindro que formaba el rollo. Estaba escrito sobre pergamino con tinta escarlata o bermellón. (El uso del rojo sobre fondo blanco-amarillo para los títulos era lo tradicional.) Finalmente, se colocaba el volumen en un sobre de pergamino coloreado en púrpura o en amarillo de oro.

La columna de escritura se llamaba pagina o schida; las tablillas, pugilares; el estuche de estiletos, graphiarium; el pupitre, manuale; la caja del volumen, scrinium.

El copista se llamaba librarius, el escritorio, theca libraria, el acto de publicar, editio: existía un mercado de libros autógrafos o "cotejados", "corregidos", autógrafos; "original" se decía archetypus.

Finalmente, el volumen exigía la extensión lateral del texto enrollado; éste inmovilizaba las dos manos. Marcial anota repetidas veces este movimiento de las manos y el desgaste del rollo que frotaba la barba del lector —llamaba al libro nuevo (liber X, XCIII) un libro que "ningún mentón ha ensuciado". El volumen impedía tomar notas durante la lectura; impedía la facilidad en la consulta del texto anterior o el texto ulterior; hacía imposible la autonomía de cuatro márgenes para cada columna. Leer hasta el final un libro, era desenrollarlo "usque ad umbilicos" (liber IV, LXXXIX), es decir: hasta el cilindro.

\*

En Nomentum contemplaba la avenida de arbustos, los granaderos del jardín, al pequeña muralla. La amargura no cedía. La dependencia, la esclavitud a los patrones romanos, a sí mismo, a las lecturas hechas, a las ganas de escribir, el asedio de los ruidos, de las horas, de los pesares, de los recuerdos, de los amigos, pesaban hasta el disgusto. El asilamiento de sí, la sensación de pobreza, la vanidad de todo, estaban subrayados.

En el 88 tuvo deseos de abandonar Roma. Pensó en vivir en Ravena, en Aquilea, en Altinum. Retirarse. Con la llegada de Nerva, en la adopción de Trajano, hubo que partir. Regresó a España.



Plinio el Joven le pagó el viaje. Reencontró Bilbilis con alegría. Experimentó primero gran placer en levantarse a las nueve, en no llevar más la toga, en calentarse con madera de roble. La viuda Marcella lo hizo dueño de una propiedad más importante y de una renta más ventajosa que aquella que sacaba de Nomentum. Le dio un bosqucetto, un rosedal, un estanque cercado y un palomar blanco.

En el 98 estaba en Bilbilis y extrañaba Roma. En el 98 escribía a Terentius Priscus: “Si algo agradable se encuentra en mis libros, es que el lector me lo ha dictado (*dictavit auditor*). Los oídos de la capital me hacen falta. Me hacen falta esas reuniones en las que se siente tanto placer, que uno no se da cuenta del provecho que se saca de ellas...”. En el último libro que escribió, revisó minuciosamente las compensaciones que ofrecía Roma al escritor –más allá del desprecio que ésta le tenía y de la vida difícilmente soportable que le obligaba a llevar. Le ofrecía el auditorio, los amigos, las alabanzas, los buenos libros, los enemigos, las discusiones, los malos libros, la aspereza de la lengua, el sabor del día, las obras extranjeras, el refinamiento y la presteza del pensamiento– y aun más, los placeres que son propios de las grandes ciudades: la soledad, el anonimato, los círculos de lectura, la mortificación, las bibliotecas, los teatros. “Todas estas preciosas ventajas, de las cuales cometí el error –escribía a Terentius Priscus– de hartarme en el momento en que podía gozarlas, me hacen falta desde que las he perdido”.

Sintió el deseo de morir en Roma. Ni su fortuna, ni su edad, ni el tiempo lo permitieron. Permaneció en la ciudad que –por retomar una imagen que puede parecer sorprendente– lo había “visto nacer”. Sobrepassó el siglo (si al menos hubiera sido posible que sobrepasara aquello que no podía conocer como el siglo II d. J.C.). Envejeció aún más, pasó los sesenta años. Una carta de Plinio a un amigo, por encima de los siglos, sigue anunciándonos su muerte.

## TRATADO XVIII

### *Una rana de Ulubres*

Cicerón contaba a Caius Trebatius Testa entre sus amigos. Se escribieron cartas numerosas, dolorosas y también divertidas. El

tiempo, el azar o la gloria han conservado algunas de ellas. Le temía a las armas, al frío, a la provincia y al mar. Había nacido en la pequeña ciudad de Ulubres, en las marismas pontinas. Los romanos llamaban a los habitantes de esta pequeña ciudad, las “ranas de Ulubres”.

En Galia, por intermedio de Cicerón, C. Trebatius se hizo amigo de César. César murió. Cicerón murió. Bajo Augusto pasaba por un juriconsulto erudito y tenía celebridad. Había escrito dos tratados: *De jure civili* y *De religionibus*. Al envejecer se hizo amigo de Horacio. Horacio lo colocó en una escena de sus más bellas sátiras, en el segundo libro de las *Sátiras*, en la que evoca la incapacidad del poeta para hacer otra cosa que no sea jugar con las palabras –así como Milon baila, como César mata, como Nomentanus lame el sexo de las mujeres, como Castor adora a los caballos, como Cervius amenaza con un juicio o como Canidia envenena. Escribe, dice, “como el lobo ataca al diente, como el toro al cuerno”. Dice también: “como juegan los niños mientras esperan que las verduras de la comida estén listas”. Había conocido a Lucrecio. Había conocido a Catulo. A Virgilio, Trebatius le hablaba de Lucrecio. A Propercio, Trebatius le hablaba de Catulo. Chocheaba. A Tito Livio, Caius Trebatius le hablaba de Cicerón. No tenía conciencia de haber tocado con sus manos, con su nariz, con sus ojos y con sus labios, el aire y la luz de las dos épocas más ilustre de la literatura que fue escrita en la Roma latina. Adoraba el oro y la risa. Veía la sombra de la muerte en sus propios rasgos. Protegido por una columna de mármol, en la esquina de una calle, sacaba furtivamente un espejito de cobre que había deslizado en un pliegue de su toga. Examinaba con apuro los progresos de esa sombra en las líneas de su rostro.

Traducción de Rodrigo Quijano

## UNA LECCIÓN DE ESCRITURA: ESTILO Y ARMONÍA EN PASCAL QUIGNARD / Gilles Dupuis

**D**e Pascal Quignard no conocía hasta hace muy poco sino *La Leçon de musique*, publicado en Hachette, en 1987. Recuerdo que la lectura de este pequeño libro, casi un opúsculo, me había proporcionado mucho placer: trataba de un tema que aprecio y que cultivo a mi manera –la música– y me permitía descubrir un nuevo autor de talento en el panorama menos atractivo de la literatura francesa de los últimos tiempos. El descubrimiento tenía entonces algo de amor a primera vista.

Cuando me propuse elucidar mal que bien la relación que tenían la música y la literatura en la obra de Quignard, esperé que saltara el chispazo: en la relectura de la *Leçon*, por supuesto, pero también en la lectura de otros libros de Quignard sobre el tema de la música. Debo confesar que ese no fue para nada el caso: *Todas las mañanas del mundo* me dejó más bien frío; y si me gustó *La Haine de la musique*, no me gustó en el mismo diapasón al cual vibró mi primera lectura de *La Leçon*. En definitiva, esa “lección de música” permanece como mi opus preferido de Quignard. Pero, de manera más importante para nuestro propósito, se trata ante todo de una lección magistral de escritura.

Aquello que sobre todo me había fascinado de la lectura de la obra no era tanto que el tema fuera la música, sino que su composición fuera musical. Al leer a Quignard escuchaba cierta música –esa “musiquita” del estilo de la que habla Céline– y fueron las secretas armonías de ese estilo, esas pequeñas notas que suenan a vacío, apenas perceptibles, las que llamaron mi atención. Así le presté oídos a esa música. Del mismo modo, acaso es el fruto de esa audición el que trataré de transmitir aquí.

Comencemos por lo más evidente: el leitmotiv. Ese tema conductor que desde los poemas sinfónicos de Liszt y sobre todo las óperas de Wagner, sirve para caracterizar a un personaje, una abstracción o una acción, de manera que sean identificables a cada nueva recurrencia de la frase motivada. En la obra "musical" de Quignard, existe un cierto número de leitmotivs: la dimensión arcaica del oído, en relación a otros sentidos y en especial la vista, la atracción peligrosa que ejerce el llamado de las sirenas, el lenguaje asémico de la música. Pero el leitmotiv por excelencia es sin duda alguna la muda, el cambio de voz. Está presente tanto en *La Leçon de musique*, en todos sus movimientos, como en la *La Haine de la musique* o *Todas las mañanas del mundo*.

La muda es más que un leitmotiv en Quignard. Es una "idea fija", como la que atormenta al músico de la *Sinfonía fantástica*. Su obsesivo motivo compone, a mi juicio, las páginas más convincentes que Quignard nos haya entregado sobre el tema de la música. Tal vez porque el leitmotiv de la muda está situado en el cruce de dos prácticas complementarias: el hecho de convertirse en músico y la escucha psicoanalítica. El autor nos recuerda de entrada que si el cambio de voz interviene tanto en los hombres como en las mujeres, caracteriza de una manera más íntima y decisiva el destino de la voz masculina. En las mujeres, la muda se produce tardíamente, hacia la menopausia, y se reduce generalmente a una leve gravedad del registro vocal. La voz baja generalmente una octava: la soprano se convierte en contralto; la contralto en alto. Pero no hay realmente un cambio en la identidad. De manera opuesta, la muda masculina interviene desde muy temprano en la vida del hombre, en la pubertad, y está acompañada por el efecto contrario: mientras que la mujer sale del régimen de la fecundidad y la maternidad, el muchacho cuya voz muda, entra en aquel de la virilidad, de la fertilidad. Su voz se ve repentinamente sexuada. Y sobre todo, al entrar en el territorio del padre, el muchacho abandona el de la madre. Entonces empieza para él un duelo que no es siempre fácil de cumplir: el del soprano que lo identificaba aun, antes que la muda se adueñe de sus cuerdas vocales, a la voz de su madre.

Este motivo psicoanalítico de la muda, que se mueve en la diferencia de los sexos, pero también en aquel del doloroso duelo que lo

implica, ordena en el caso de Quignard toda una serie de reflexiones sobre el hecho de convertirse en músico. Es debido a que su voz había mudado y que había sido expulsado del coro de Saint Germain-l'Auxerrois, que Marin Marais, en 1672, habría elegido vengarse convirtiéndose en el más grande virtuoso de la viola da gamba:

“Marin Marais, al día siguiente de la muda, habiendo cancelado brutalmente la posibilidad de poder alcanzar el dominio absoluto de la voz humana y siendo expulsado de la maestría de Saint-Germain-l'Auxerrois por dicho motivo, habría buscado alcanzar el dominio de la imitación de la voz humana luego de la muda. Es decir, el dominio de la voz grave. De la voz masculina, la voz sexuada, la voz exilada de su primera tierra”. (LM, 16)

Más cercano a nosotros, Quignard nos recuerda que fue en Boloña que mudó la voz de Mozart:

“La muda de Mozart. En 1770, en Boloña. [...] Su voz muda y su padre advierte la tristeza del niño al no poder cantar lo que él mismo escribe. La voz está perdida. [...]. El niega la muda. Componer música, es recomponer un territorio sonoro que no se modifica.” (LM, 36-37)

Notemos de manera incidental que el mismo fenómeno conduce dos reacciones opuestas: Marin Marais, no niega la muda, sino que compone con ella. Es decir, ejecuta un instrumento cuyo registro es igualmente grave como su nueva voz. Forma filas al lado del lado del padre. De manera contraria, Mozart niega la muda y trata de reencontrar su voz infantil, el soprano cristalino, en el registro de la madre: serán las arias para *coloratura* o los aires de bravura para la voz de los castrati. El motivo psicoanalítico de la castración encuentra entonces aquí una explicación de orden sexual y musical. En *La Haine de la musique*, Quignard sintetiza magistralmente sus reflexiones alrededor de la muda al presentarnos los tres escenarios a los cuales da lugar:

“Entonces, o acaso los hombres, del mismo modo en que cercenan las bolsas testiculares, cercenan la muda. Es la voz para siempre infantil. Son los castrati.

O acaso los hombres componen con la voz perdida. Los llamamos compositores. Reconponen tanto como pueden un territorio sonoro que no muda, inmutable.

O acaso los humanos suplen con ayuda de instrumentos el desfallecimiento corporal y el abandono sonoro en el que la gravedad de sus voces los ha hundido. Alcanzan de esa manera los registros agudos, a la vez pueriles y maternos, de la emoción naciente, de la patria sonora. Los llamamos virtuosos.” (HM, 155)

En la segunda “lección”, *Un jeune Macédonien débarque au bord du Pirée*, que constituye un intermedio musical entre la suite dedicada a Marin Marais y el largo recitativo privado de aria de la coda oriental, el tema de la muda se convierte en un tema de variaciones. El tema y las variaciones es un forma musical muy ingeniosa. Contrariamente al leitmotiv que debe permanecer reconocible, el tema, a lo largo de sus variaciones, pasa por numerosas transformaciones –según cada momento, melódicas, armoniosas y rítmicas– que lo hace por lo general irreconocible. Es a través de una escucha atenta y reiterada que se reconoce la permanencia del tema bajo sus hábiles transvestismos. Ahí donde finalmente, cuando el tema, luego de numerosos avatares, se recita íntegramente, respondiendo de este modo al principio del eterno retorno. ¿Entonces, qué otro tema más de variaciones que el tema en sí mismo metamorfósico de la muda?

En ese intermezzo que nos cuenta un poco de la vida de Aristóteles, el tema ya ha variado (como en las *Variaciones Enigma* de Elgar): es la voz “grave y ronca” (LM, 86), mudada, en consencuencia, del jovencísimo Aristóteles. Luego viene la primera variación propiamente dicha: asociada a las primeras poluciones, la voz que ha mudado “bala como un carnero” (LM, 87). Eso nos lleva a la segunda variación: la voz quebrada es también el camino regio de la tragedia: “*Tragodia* quiere decir, literalmente, canto de carnero” (LM, 88). Entonces se acumulan una serie de variaciones etimológicas caras al autor: del teatro pasamos a la orquesta, para ir a dar a la escena (LM, 89). Luego está la variación en modo menor: la voz que muda es también el grito del sacrificio, el

paso iniciático del *muthos* al *logos* (LM, 91). Prosigue la variación de la máscara (LM, 91), la de la primavera (LM, 92) y la de la *manzana de Adán* (LM, 94), antes que la muda se convierta en “desquamation” (LM, 95), es decir que pase consecuentemente de la voz a la epidermis. De ahí saltamos al arte –los libros, las sonatas, las estatuas (LM, 96)– con el fin de llegar al conjunto de lo real. Así regresamos finalmente al tema aristotélico. “Es la última muda” (LM, 97), la cual da lugar a sutiles ornamentaciones en el arte de la conjugación:

“Luego de mudar en el aire atmosférico, en la pulmonación, el grito y la luz. Luego de haber mudado dos veces siete años. Luego de haber balado.

Antes que mudemos en la ausencia del tiempo. Antes que mudemos en la ausencia del lenguaje. Antes que mudemos en la ausencia del espacio. Antes que mudemos en la ausencia del cuerpo.” (LM, 99)

El recurso del subjuntivo aquí no tiene solamente valor gramatical. Mide una letanía de asonancias (mudamos, mudé, mudemos) y hace escuchar por simpatía, es decir por resonancia, la conjugación tácita del verbo morir (mudamos, muramos). Es exactamente eso lo que se produce: Aristóteles muere y con la descomposición de su cuerpo, la muda misma muta en su registro: “La voz mudada se convierte en algo menos ronco y menos desigual. El último vestido que es abandonado es la vida misma” (LM, 101).

Este tema y variación nos hace penetrar, con el virtuosismo del atajo que acabamos de imitar por arte de telescopio, en el corazón de la poética de Quignard: ahí en donde la asonancia llama a la significación, donde la etimología sirve de descanso metafórico en la elaboración del sentido (dado que una *metaphora* es un “viaje”, una “mudanza” (HM, 179)) y donde la reflexión se resuelve en ficción.

Otra técnica puesta en provecho por Quignard, desde la escritura de *La Leçon de musique* a la de *Todas las mañanas del mundo*, es el arte de la transposición. Transponer en música quiere decir reescribir

el mismo trozo en otra tonalidad. Bach transponía a menudo al clavicordio conciertos para violín de Vivaldi, o los suyos propios, cambiándoles de tonalidad: de ese modo si menor podía convertirse en la menor; re mayor en mi mayor. El cambio de tonalidad acarrearba otra transformación: modificaba el pasaje sonoro afectivo. A lo sumo, era toda pieza la que mutaba en otro registro: más grave o más agudo, más oscuro o más arriesgado. Sin embargo, en Quignard, la transposición no siempre está ahí en donde uno esperaría escucharla. Por ejemplo, entre *La Leçon de musique* y *Todas las mañanas del mundo*, el trozo transpuesto no es el episodio tomado de la vida de Marin Marais que se hubiera vuelto el pretexto de la novela de Sainte Colombe, sino la antigua leyenda china.

En efecto, varios elementos ya musicalizados en *La dernière Leçon de musique de Tch'eng Lien* modularán *Todas las mañanas del mundo*. Vayamos a contrapelo. Sainte Colombe le reprocha a su alumno, Marin Marais, de hacer música sin ser músico: "Usted hace música, querido Señor. No es usted músico." (TMM,47), "Su manera de tocar no está excenta de sentimiento (...) sin embargo no he llegado a escuchar música." (TMM, 53). Mismo toque de campana en Tch'eng Lien, el maestro de Po Ya: "¡Póngale más sentimiento a su manera de tocar música!" (LM, 107), "Está usted muy lejos aun de la música" (LM, 114). Además, en ambos relatos, los maestros se ponen de acuerdo en negar que la esencia de la música sea el silencio.

Hasta aquí la tónica no ha cambiado. Pero cuando el maestro trata de explicar en qué consiste la esencia de la música a su discípulo, la misma red de metáforas que aparece en ambos relatos está escrito en tonalidades diferentes. Sainte Colombe compara el viento al "aria que se desprende respecto del bajo" (TMM, 58), el sonido del pincel del pintor a la "técnica del arco" (TMM, 61), la declamación en el teatro al "énfasis de una frase" musical (TMM, 63) y el ruido de la orina caliente cavando la nieve al "desprendimiento de adornos" (TMM,63). Estas metáforas son dictadas por el maestro en un diálogo entregado a pedido del alumno. En el relato de la leyenda china, la técnica es más delicada. Nos es sugerido, en el transcurso de la narración, que el maestro al emocionarse le transmite al discípulo la quintaesencia de la metáfora



musical: “escuchaba el viento en las ramas y lloraba” (LM, 120), “se inmovilizaba de pronto, escuchaba el ruido de los palillos de madera tomando trozos de carne a la brasa o camarones secos y lloraba” (LM, 120), “esa gota de sangre, el grito de la prostituta, la almohada de madera que rodaba por tierra: Tch’eng Lien lloraba” (LM, 120-121), “un niño, con el vientre al aire, orinaba sobre una ruma de ladrillos rojos. Tch’eng Lien estallaba en sollozos” (LM, 121).

En este último pasaje, se escucha realmente música: el motivo repetitivo del ritornello —ese “lloraba” escandado tres veces— se halla seguido de un verdadero “descenso cromático” (contrariamente a aquel que está solamente evocado en *Todas las mañanas...*, pp. 63-64): Tch’eng Lien estalló en sollozos. Pero este cambio de registro es atribuible a un cambio sucedido en la técnica narrativa: a la descripción narrativa de *La Leçon* le sigue un diálogo, poco socrático, en el que el maestro decreta su voluntad.

Evocaré otra transposición que va en el mismo sentido. Cuando Sainte Colombe rompe la viola de Marin Marais, la escena está descrita con una violencia implacable y, sin duda, pueril. El mismo pasaje está descrito en una muy distinta tonalidad, cuando se trataba de describir la dureza inflexible, pero contenida, del maestro PoYa. En ambos casos la manera de proceder está justificada, pues la reacción se amolda al carácter del personaje y a la tonalidad afectiva del relato. Confieso de todos modos que prefiero la armonía sutil de la leyenda china a la ruidosa polifonía del dúo Sainte Colombe-Marin Marais. ¿Cuestión de gustos? Sucede a menudo que se prefiera en música la versión original a la versión retocada. Pero en este caso, tengo la impresión de que Quignard tuvo más éxito, a través del trucamiento de la leyenda china, en la encarnación del principio de la mayéutica socrática: el arte por el cual el maestro hace dar a luz al discípulo el deseo del cual es portador.

Terminaré esta seguidilla de reflexiones con una pregunta: ¿existe un contrapunto en Quignard, o hay que considerar que su escritura es antes que nada armónica, si no melódica? Si me atengo a las tres obras de la que he hablado, Quignard practicaría de hecho los tres tipos de escritura, pero prefiriendo la escritura armónica, según su propia confesión:

“Tengo para mí que la gama diatónica intensamente tonal del principios del siglo XVII hasta la primera mitad del XVIII en Europa, es de las cosas más bellas que hayan habido, por muy breves que éstas hayan sido”. (HM, 102)

El contrapunto está presente en *La Haine de la musique*, pero también en el “episodio extraído de la vida de Marin Marais” de *La Leçon*. Al tema Marin Marais, le opone el contratema: el autor mismo. El “yo” se perfila discretamente aquí y allá para puntuar el relato en el “él” de la vida del compositor. En el segundo tema –la muda, nuevamente– hace eco de su inversión: la castración. Se podrían multiplicar los ejemplos. En cierto modo, se trata de la escritura del fragmento, o más bien de la escritura en fragmentos, que termina por pulverizar el texto en un sabio contrapunto: el del relato ficcional que se alimenta del hecho real, combinado a aquel del ensayo personal que se nutre de las fuentes etimológicas.

*Todas las mañanas del mundo* es sobre todo un relato melódico en el que se alternan dos voces –la del maestro, Sainte Colombe, y el de su alumno, Marin Marais– antes de armonizarse en el final. Este final, en el que los músicos lloran en secreto concierto, permite oír algunos armónicos: la sonrisa que se transparenta entre las lágrimas, la connivencia que sólo dura lo que un recital improvisado.

Finalmente *La Leçon* es esencialmente de factura armónica, pero en el sentido en que la armonía permite calzar dos horizontes ditintos: el de la melodía y el del contrapunto. Diría incluso, y adelantaría para concluir, pero sin estar en capacidad de probarlo que la *Leçon de musique* responde a la lógica de la enarmonía. La enarmonía es un fenómeno muy curioso en música. La enarmonía nace con el sistema bien temperado, es decir con esa manera de afinar los instrumentos que se impuso con el desarrollo de los clavecines, en donde la gama está dividida rigurosamente en doce semitonos exactamente iguales, de modo que las notas no varían nunca en altura. El sistema natural, en cambio, preveía fluctuaciones de intensidad, sobre todo para la tercera y la sexta. Es decir que en el sistema natural existe una diferencia de altura

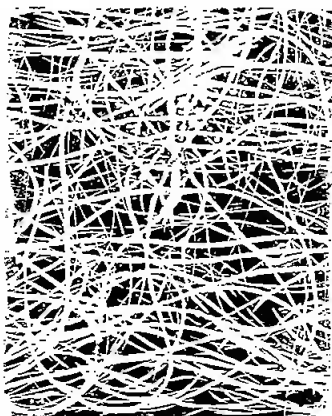
entre, por ejemplo, re sostenido y mi bemol. No es la misma nota. En el sistema bien temperado, re sostenido es estrictamente igual a mi bemol. Y, en consecuencia, si la diferencia entre re sostenido y mi bemol es inaudible, o sea inexistente desde el punto de vista del oído –no estoy de acuerdo con Pascal Quignard cuando dice “No hay punto de vista sonoro” (*HM*, 107)–, sí existe en el papel. El sostenido no tiene las mismas consecuencias que el bemol: se dice que el sostenido agría el sonido, mientras que el bemol lo suaviza. Además, re no es ciertamente mi. En fin, re sostenido no pertenece para nada a la misma tonalidad que mi bemol. Si se ejecuta en la bemol mayor, por ejemplo, esa nota se llamará mi bemol. No se convertirá en re sostenido a menos que utilice su eje para modular en un tono alejado: quizás si mayor o fa sostenido.

¿En otras palabras? Simplemente que la escritura musical de Pascal Quignard, sobre todo en sus pequeños tratados o en esa curiosa *Leçon de musique* que mezcla biografía, ficción, ensayo y leyenda, procede por modulaciones enarmónicas. Lo propio de la modulación enarmónica, respecto de las modulaciones tonales que se hacen en tonos vecinos y que en consecuencia no toman por sorpresa el oído (la famosa secuencia do-fa-sol de la sonata clásica), o respecto a las modulaciones espectaculares que impulsan la escucha a una tonalidad alejada (el paso abrupto del do mayor al mi menor al final del *Bolero* de Ravel), es pasar sutilmente de una tonalidad a otra que le es virtualmente opuesta en el papel, pero muy vecina en la escucha. La escritura responde a una lógica rigurosa, pero de la cual no llegamos siempre a descifrar las reglas de encadenamiento. El auditor puede ser desviado por esa sutileza. Incluso pueden pasar desapercibidas en sus orejas, pero el intérprete que se ejercita en el difícil arte de la lectura directa se verá atrapado por ese efecto caleidoscópico en el que vibra el espíritu, entre el ojo despierto y el oído atento.

Un ejemplo particularmente encantador de escritura enarmónica es el sexto *Momento musical* de Schubert. Hay que descifrarlo al piano para darse cuenta hasta qué punto la música es también un objeto visual. Y sin embargo, es esta connivencia enarmónica entre la vista y el oído la que más me gusta en Quignard: la complicidad que

efectivamente ha realizado “de acordes de tiempos gramaticales e instrumentos de música” (HM, 49). Sucede, como nos lo recuerda bien el autor, “que las orejas no son párpados, y que en consecuencia son vulnerables; de ahí a veces “el odio a la música”. Pero para quien quiera reencontrar el deseo de la música, basta con cerrar los ojos y escrutar con el oído. Entonces, como dice otro autor que muestra afinidades electivas con el nuestro, “igual que un ojo cubierto por sus párpados a la vida empieza, un espíritu puro crece bajo la dureza”.

Traducción de Rodrigo Quijano



## SUITE DE TÁNGER / Rodolfo Häsler

### EL POETA EN TÁNGER

Todo aquel que estudia poesía  
anuda en primer lugar la esquina de su turbante,  
solitario y azul en torno a la cabeza.  
Lo que dice quiere ser diáfano, en palabras cíclicas  
que nunca aclaran el enigma, quizá por culpa de la luz  
o de tanta desesperación que aflora en ávido tacto.

El signo caritativo del pez o de la flor,  
seres escasamente humanos en una línea que no pretende  
el arabesco, sí la libertad presente en la escritura.  
Las formas se diluyen por las cuevas de la ciudad,  
en la pincelada arenosa de muchas de sus calles,  
por haber transitado siempre el camino intacto.

## SOUK-EL-HAMRA

Si hubiese creado el mundo abigarrado  
y alguien me exigiese cuentas por ello,  
lo llevaría a oler la fruta aplastada en el suelo.  
Desde el inicio tenía la certeza de que las hormigas  
recorrían continuamente mis piernas, decididas,  
como luna inmóvil en el recuadro de la plaza.  
La mancha verde del gomero, por encima de la puerta,  
hundida en la sombra, es testigo de mis visitas,  
y el joven que soñaba con el cansancio de sus amantes,  
regateando a gritos, como mercadería,  
es vendido ante mis ojos en la impiedad de un gesto,  
casi pornografía.  
Qué alivio que esos aburridos europeos  
hayan dejado de fotografiar la mezquita del viernes.  
Metamorfosis de la vida,  
así nombro lo que los muros atesoran,  
pues una vez conoces el precio de las manzanas en el zoco  
y qué dátiles transparentan la luz,  
no hay modo de olvidar  
ni razón para exaltar mayor encantamiento.

## EL INQUILINO

*(a Paul Bowles)*

Sonaba en la calle una grabación de la cofradía gnaua  
en un charco turbulento  
y el inquilino se despertó confuso,  
con profunda sensación de desamparo.  
Paseó la vista por la habitación en penumbra  
y advirtió que aún faltaba hasta que le sirvieran  
su acostumbrada infusión de especias,  
y con el corazón fúnebre de una rosa  
me confesó que se durmió vestido.  
Le dije que yo también me despertaba  
con sabor a arena en la boca  
y que nunca había asistido a una ceremonia secreta  
de ñáñigos en Cuba. Él sí.  
El día había comenzado con signo favorable  
y de nuevo se escuchó la música en la calle,  
un grito de mujer, y las palabras dejaron de contar  
para ser dulce deleite del idioma  
en el bochorno salobre de la tarde.

Rodolfo Häslar

# UNA QUIETA BARBARIE: NOTAS EN TORNO A "GAMBITO DE REY" DE RODOLFO HINOSTROZA<sup>1</sup>/ Magdalena Chocano

**E**l ajedrez se asocia a la inteligencia, la concentración mental y la capacidad de cálculo. Se cree que jugar este juego desarrolla la habilidad para la política, para la guerra o para la diplomacia. Es decir, todas aquellas actividades en que la manipulación y la agresión deben estar a la orden del día para ejercer el poder. Comparar estas actividades con un juego de inteligencia las prestigia y les da una cierta limpidez, a la vez que procura un viso de utilidad a este juego, que pese a la seriedad y el silencio que debe rodearlo es sólo un juego. El único problema de esta comparación es que el ajedrez es un juego "cerrado" o de información perfecta, mientras que, en aquellas actividades con las que se le suele comparar, las posibilidades de controlar todas las variables son mucho más restringidas. En el bonito y emocionante poema "Gambito de rey" (con el que Hinostroza da inicio a su poemario *Contra natura*) se cuestionan estos supuestos. A la vez que avanza la partida que articula el poema se va indagando en el dilema del desenvolvimiento de la historia como evolución original o simplemente repetitiva de opciones recurrentes. Pero la partida es la puesta en práctica de unos principios y movimientos fijos, en cambio la historia es un juego (por llamarlo así) en que prima la maleabilidad y volubilidad de sus actores.

<sup>1</sup> Me complace recordar que Michele Zumarán me dio a conocer la obra poética de Hinostroza. Un primer examen de los poemas de *Contra natura* lo motivó mi participación en el taller "Poesía: Formas de lectura" (Londres, 7 de abril de 1996, Conferencia: "New Ways of Working in Latin American "Cultural Studies"), coordinado por Luis Rebaza Soraluz y William Rowe, en que participaron también Ina Salazar, Anna Soncini, Arthur Terry, y Jason Wilson.



\*\*\*

El ajedrez como motivo literario no es una novedad aportada por Hinojosa. Las enciclopedias mencionan tratados morales y poemas alegóricos en los que campea el simbolismo de las piezas. El dominico Jacobus de Cessulis escribió una obra latina, *Scacorum ludus seu de moribus et officiis nobilium*, traducida al castellano con el título de *Dechado de la vida humana moralmente sacado del juego de ajedrez* (Valladolid, 1549). En palabras del licenciado Reyna, traductor de la obra, se dice que “en juego de tanto artificio se debuxan e representan todas las personas que a de aber en un reyno. Ansi las que gobiernan como las que son regidos y gobernados y la manera como cada uno a de usar y exercitar en su oficio y el arte de conversar y contratar que an de tener entre sí mesmos que es la materia en que trabajaron Sócrates y Platón... Aristóteles y Plutarco en la instrucción de Trajano y Isócrates, regimiento de príncipes, Erasmo instrucción de la república”.

La utilidad política y la enseñanza moral atribuidas al juego lo alejan de la pura diversión. El ajedrez representa “la manera del regimiento y la doctrina de la contienda o batalla del humano linaje”. Cada pieza se identifica con valores y atributos sociales. Así, los peones son la “gente popular”, y la dama es la reina, “casta honesta” y “que guarda secretos”. Cada uno de los ocho peones corresponde a un oficio, el peón de la torre (roque) del rey representa a los labriegos leales que han de estar contentos con su oficio; el peón del caballo del rey personifica a los carpinteros, y así sucesivamente con los demás peones y oficios. Los movimientos de los peones retratan asimismo la suerte de la gente pobre y trabajadora: “siempre son pisados y acogeados de los ricos y derribados y menospreciados”... Aunque advierte que si ganan alguna cosa y se transforman en ricos (como en el peón coronado en dama) son capaces de ejercer la rapiña y el poder de modo más despiadado que si hubieran tenido un origen verdaderamente rico y noble. El ajedrez de Cessulis es congruente con los valores de la sociedad estamental cristiana que aspira sin más a un orden rígido y sacralizado, dentro del cual, aunque se puede ejercer la crítica del poder, se valora ante todo el acatamiento como muestra de una virtud más alta.

Magdalena Chocano

\*\*\*

Pero no sólo la prosa moral se valió de la expresión ajedrecística. *Schachs d'Amor* ["Escacs d'amor"] un poema de sesenta y cuatro coplas escrito en catalán por tres poetas valencianos Francesc Castellví, Narcís Vinyoles y Mossén Bernat Fenollar representa una partida entre Marte y Venus, arbitrada por Mercurio<sup>2</sup>. Castellví juega con las blancas y representa al dios Marte mientras que Venus juega con las negras y se expresa por Vinyoles. Comenta la partida Mercurio con versos de Fenollar. A las piezas se les atribuyen los valores tópicos de cada uno de los sexos. Los trebejos de Marte son: "el rey es razón/ la reyna, voluntad/ los roques, deseos/ los caballos, loores/ los alfiles, pensamientos/ los peones servicios"; en cambio los de Venus: el rey es honor/ la reina, belleza/ los roques, vergüenza/ los caballos, desdenes/ los alfiles, dulces miradas/ los peones, cortesías". Como es de esperar, se impone Marte. La partida está organizada de tal modo que el jaque mate a las negras tenga como precedente la pérdida de la reina, cumpliendo así con el precepto vigente en el ajedrez de esta época que obligaba que quien perdiera a la Dama se retirara del juego (aun cuando no se hubiera dado un jaque mate). En suma, una tradición de política social y sexual incide en el uso literario y poético del ajedrez. Estas referencias eruditas pueden dar un vago "contexto" para nuestra lectura de "Gambito de rey", pero sería más adecuado verlas como un contrapunto, pues en el poema de Hinostroza antes que la fijación de roles sociales o sexuales, lo que conduce el verbo del poeta es el problema del destino individual en una historia predeterminada.

\*\*\*

Una descripción ajustada, aunque no completa, de "Gambito de rey" sería decir que en su transcurso dos jugadores se enfrentan en una insólita partida de ajedrez donde las blancas van perdiendo todas las ventajas y, como es de esperar, concluye con el jaque mate al rey blanco (aunque el fin de esta partida no significa el fin del poema). "Gambito" no se

<sup>2</sup> Publicado en R. Miquel i Planas, *Bibliofilia*, Barcelona, 1911-1914, vol. 1, pp. 413-439, con una traducción castellana y diagramas de las jugadas. Agradezco a la profesora Margalida Tomás Vidal la referencia a esta obra. Véase también su artículo en *Gran Enciclopèdia Catalana* (Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 1974), vol 6, p. 727.

empeña en cantar las convencionales glorias del ajedrez, tampoco presenta una partida especialmente bella, sus movimientos son los siguientes:

1. P4R P4R (esta jugada no aparece en el poema, pero es la que corresponde al primer movimiento del gambito de rey);
2. P4AR PxP ["Y continué P4AR", es el primer verso]
3. C3AR A2D [sic] ["...y esa es/ Defensa Cunningham/ de largas consecuencias", debe tratarse de una errata ya que la única jugada posible es A2R y es la que coincide con la descripción técnica del gambito o defensa Cunningham]<sup>3</sup>;
4. A4AD A5T+ [jaque];
5. CxA DxC+ [jaque];
6. P3C PxP;
7. D2R P7C;
8. R1D PxT;
9. D1A, D5C+ [jaque];
10. A2R DtxD++ [mate].

\*\*\*

La apertura gambito de rey que da título al poema estuvo en boga en el siglo XIX. En su novela testimonial *Fata Morgana* (Lima: ASA Ediciones: 1995, p. 121), Hinostroza dice que se trata de una jugada antigua que en un determinado momento le permite sorprender a un jugador mediocre. Efectivamente, los estudiosos señalan que el apogeo de los gambitos de cualquier tipo (hay gambito de dama, el Evans, etc.)

<sup>3</sup> La defensa o gambito Cunningham para responder a una apertura con gambito de rey es: 1. P4R P4R; 2. P4AR PxP; 3. C3AR A2R; 4. A4A A5+; fue mencionada por primera vez en *The noble game of Chess*, de Joseph Bertin (Londres, 1735) (véase R. Ibero, *Diccionario de ajedrez*. Ediciones Martínez Roca, Barcelona, 1977. Colección Escaques). Coincide exactamente con las primeras jugada que aparecen en el poema de Hinostroza, salvo la 3. ...A2R, que atribuyo a una errata por ser imposible realizar el movimiento A2D que propone el texto. Esto no ha sido corregido en las sucesivas ediciones y reimpresiones de este poema.

tuvo su máximo esplendor en el siglo XIX. Entonces los ajedrecistas consideraban que era importante lanzarse al ataque directo contra el rey. Sin embargo, Wilhelm Steinitz (1836-1900) llegó a la conclusión de que la ventaja que daba este movimiento se debía a la insuficiente *precisión* en la defensa. De modo que cuando se afinaron las técnicas defensivas, el gambito de rey cayó en desuso. Con todo, esta apertura reaparece de vez en cuando y sigue planteando problemas importantes<sup>4</sup>. Pero, en el momento en que Hinostrza publica su poema, el gambito de rey es, en todo caso, una apertura en franco retroceso. Hay otras variantes para responder al gambito de rey, pero una bastante rara es la “defensa o gambito Cunningham”, la elegida justamente por las negras en la partida de “Gambito”.

El juego actual parte de otros presupuestos: estrategia, sentido posicional y aprovechamiento de jugadas imprecisas. A esta luz la “resonancia” de ciertas palabras empleadas en el poema es evidente: “Y salieron mis escuadras imprecisas”. Tal imprecisión e inseguridad del jugador-poeta de las blancas se reitera a lo largo del poema y va apuntando el dilema de la “construcción” de un ego en un contexto de conflicto y destructividad.

\*\*\*

En este poema-partida se manifiestan tres personajes definidos: el Maestro, el jugador de las blancas y el Negro (el que juega con las negras). El jugador de las blancas es, en principio, el narrador de la partida y de sus incidencias, transcribe los diálogos intercambiados durante ella, citando sus propias palabras, las del Maestro y las del Negro. Su voz inicia el poema: “Y continúe P4AR”. Pero además, al cabo de unos quince versos se manifiesta otra voz que tutea al jugador-poeta: “Algo hay, yo te diré...” Este alter ego recuerda, sugiere y precisa pero parece difuminarse a medida que el poema avanza.

<sup>4</sup> En 1977, la partida Plannic-Gligoric en que las negras desarrollaron una original defensa planteó el difícil problema a los teóricos de revalorizar el juego de las blancas. Se la considera una de las más bellas de gambito de rey (Federico Braunberger, *El gambito en el ajedrez*, Editorial de Vecchi, Barcelona, 1989, p. 52-55).

El ajedrecista de las blancas es un jugador inexperto o cuando menos anticuado. El Maestro que observa la partida le prodiga sus advertencias. Cuando mueve P4AR, señala: "Jugada peligrosa [...] de la escuela romántica. Andersen [sic]/ sale así en la Inmortal. Cuide Ud. 4T y tal vez haga tablas". Efectivamente, P4AR corresponde al segundo movimiento realizado en el tablero por Adolf Anderssen en la partida contra L. Kieseritsky, llamada la Inmortal porque los entendidos la consideran una de las más bellas partidas de la historia dada la hondura de su concepción estratégica<sup>5</sup>. Anderssen "fue un romántico propiamente dicho, volcado al heroísmo, la combinación como fin en sí mismo y la creación de belleza"<sup>6</sup>. En la Inmortal, Anderssen realizó una serie espectacular de sacrificios perdiendo casi al hilo un alfil, las dos torres y la reina, mientras las negras sólo perdieron tres peones. No obstante, las blancas de Anderssen se alzaron con la victoria con un espectacular jaque mate. Otra característica del ajedrez romántico es el sacrificio inmediato de los peones, pues se los considera piezas que estorban las jugadas más audaces. Se entiende que esta concepción ha sido superada por el pensamiento estratégico moderno, más concentrado en la efectividad, para el cual los peones son piezas muy aprovechables... Estos aspectos técnico-históricos del ajedrez iluminan los versos de "Gambito" con una luz exterior, pero interesante, porque Anderssen al ser nombrado por el Maestro insinúa la imitación del artista romántico como un camino posible para el poeta-ajedrecista al inicio de la partida. En todo caso, el Maestro siempre tiene a mano los referentes de la tradición y ninguna catástrofe lúdica lo hará perderlos en el transcurso del poema.

\*\*\*

Pero las blancas no continúan con A4AR como en la Inmortal, sino que juegan C3AD, contrariando deliberadamente la expectativa romántica que se cernía sobre sus jugadas; el poeta-jugador es presa de "cierto impulso/en la materia humana [que] la conduce a negar el

<sup>5</sup> Natividad Ramini, *Cómo jugar y vencer al ajedrez*, Barcelona: Editorial de Vecchi, 1970, p. 335. Publicado posteriormente con el título: *El gran juego del ajedrez*.

<sup>6</sup> Lincoln R. Maiztegui Casas, *El País* (suplemento de Pasaticmpos), 22 de noviembre de 1996.

pasado". Esta negación del pasado (de la romántica Inmortal, en este caso) lo lleva a preguntarse: "¿Cómo voy a seguir? / Qué decir de la Historia si es licencia poética/ decir que se repite, que el incesante error de los vencidos se repite, que el Poder del Imperio se/ repite?". En esta interrogación se conjuga la incertidumbre de no seguir ya el guión romántico, y la imposibilidad de hablar de la historia mediante la licencia poética de la "repetición". Queda entonces la alternativa de callar, o de buscar otra manera de hablar de la historia. En este desamparo de lo imprevisible, se escucha una voz que tutea al jugador y asevera:

Algo hay, yo te diré  
que te conduce a afirmar el pasado y a repetir un acto  
[equivocado  
para sentir que existes /porque eres desdichado por ejemplo/  
y es inútil el acto, pero no obstante obligado  
de repetir, pudiera ser que en el siguiente ciclo  
se abran las puertas de la justicia  
o de la paz  
Ah ¡Esa repetición spengleriana! /Espanto lúdico  
perdido en sus orígenes.  
Gigantesca esfera de leyes implacables  
Nunca nadie jugó dos partidas iguales: así creer  
en la repetición histórica es pura necesidad. Mira bien: ...

Este alter ego irónico y seguro menciona un "Algo" tan poderoso que a la vez que doblega la voluntad del jugador, se opone a la "impetuosa fantasmagoría" que es la Realidad. Es una voz que se burla suavemente de los condicionamientos que someten al jugador, dejando entrever una única esperanza en que "en el siguiente ciclo/ se abran las puertas de la justicia/ o de la paz". Afirma que la repetición histórica no es una verdad, sino una creencia necia desenmascarada por el hecho de

que nadie jugó dos partidas iguales. Y además lo exhorta a mirar bien los movimientos de su adversario.

\*\*\*

Pero el poeta-jugador no parece prestar demasiada atención a esta voz. Su atención se concentra en la evocación ahora: "Supuse que volviendo/ agradecería a todos..." Repasa las frustraciones que le trajo su regreso, que aunque no es sinónimo de repetición, la sugiere: "todo se ha perdido, aunque haya bautizado este regreso/ con un sonoro nombre griego: NOSTOS". Al parecer, "Nostos" es una transcripción de la palabra griega que significa: fácil de conocer, comprensible, claro; conocido, migo; distinguido, ilustre, principal<sup>7</sup>. Las palabras directamente derivadas de esta raíz griega en castellano tienen un matiz más filosófico: gnosis, gnosticismo, gnóstico, aunque la palabra conocer conserva los sentidos de descubrimiento intelectual, y de relación social.

El verso siguiente nos informa, empero, que el poeta-ajedrecista se ha engañado. Su regreso-reencuentro está dominado por la extrañeza, lo opuesto al conocimiento y a la amistad: "Extraño/ en/ Ecbatana/.../el regreso no significa nada, la miserable comunión de los cielos/ con cualquier otra cosa jamás se ha producido..." No hay conocimiento en el sentido de relación afectiva y de coincidencia anímica, la misma naturaleza es ajena a cualquier confluencia constructiva ("los cielos"). Antes bien, el que retorna se encuentra con un "algo/ que acelera la fuerza de las cosas: una quieta barbarie de los tuyos/ oculta entre palabras y unos gestos ambiguos". A estas alturas del poema, ese algo indefinible a que se había referido la voz del alter ego parece ya encarnado (se repite el tuteo) en "una quieta barbarie de los tuyos". No es una barbarie abierta, no se expresa de manera dramática, no sale a la superficie sino de forma velada e indirecta: "Nostos:/ destierro del amor. Adiós gran árbol que ibas a florecer y te quemaste;/ adiós frutas enanas, parábola de Anteio, etc." Con este "etc." se sintetiza el cansancio de referirse a las figuras que plasman

<sup>7</sup> *Diccionario manual griego-español*. José Pabón S. de Urbina. 10ª ed. Barcelona: Bibliograf, 1978, p. 121.

la sensación de infelicidad y aislamiento. La curiosa referencia a Anteo, el gigante al que Hércules derrotó al levantarlo de la Tierra, su madre, privándolo así de la fuente de su fuerza, recalca la paradoja de que el regreso no permite un contacto o una cercanía verdadera y, por lo tanto es, en realidad, un destierro.

Que la barbarie sea quieta, no quiere decir que no golpee, que no tenga un impacto destructor y, más exactamente, cegador (con lo cual impide también el conocimiento): “las gentes/ echan tierra a tus ojos, y esa es toda la tierra que te han dado.” Son versos muy desgarrados que los comentarios de la obra de Hinostroza suelen pasar por alto. Esta violencia sutil y disfrazada desencadena un vendaval de advertencias paranoicas: “Cuidate del ridículo/ Cuidate del epíteto./ Cuidate de la verdad en boca de los niños.” Vendaval que se detiene con el recuerdo de un lema que devuelve al poeta al hilo de la partida: “Audacia, más audacia, siempre audacia”, recordé haciendo A4AD. El Maestro insistió: “4 T está desamparada”. La atención del ajedrecista que juega con las blancas está a años luz del tablero, las negras lo acorralan y golpean con jaques sucesivos... Amenazas mortales que desembocan en una situación de duelo: “la hora de velar al gran amor”, recalcada con una cita invertida de los versos de *Hamlet*: “Así llegó la hora de velar al gran amor. Los manjares del banquete nupcial sirvieron para el banquete de difuntos/ Hamlet, act I, viceversa...”<sup>8</sup>

\*\*\*

La muerte ha sorprendido al poeta-jugador que creía habitar “la casa del amor, del olvido, de la reconciliación”. Se manifiesta la conciencia del dolor: “Eso dije y los pájaros picotearon mis riñones/ y creo que el pórtico de una casa en mi espíritu se derrumbó”. A Prometeo los buitres le comían el hígado en castigo por haber entregado el secreto del fuego a los hombres; al poeta-ajedrecista su descubrimiento del desamor y la

<sup>8</sup> En el texto original *Hamlet* le dice a Horacio: “... Los manjares cocidos para el banquete de duelo sirvieron de fiambres en la mesa nupcial” (William Shakespeare. *Obras completas*. Trad. Luis Astrana Marín. 15ª ed. 2ª reimp. Madrid: Aguilar, 1972).



muerte le gana picotazos en los riñones, como una especie de Prometeo vuelto de espaldas, y su sufrimiento no tiene el consuelo de haber descubierto algo útil para otros, sino la amargura de un descubrimiento que destruye el espíritu.

Interviene de nuevo el Maestro con su salmodia "en un tablero lejano", le habla de la dialéctica o "alquimia del espíritu", a todas luces un método para recuperarse de los golpes recibidos: "Enroque Ud. consolídese/ conózcase a sí mismo/ no juegue ningún rol sea Ud. todas las piezas del tablero/ sienta la amputación de un miembro/ cuando cae un peón. Un Yo compacto, un Yo/ visible, si no revierte sobre la propia Historia/ es un poder desperdiciado, una pura metáfora hedonista. Observe Ud. la armonía/ de la Defensa India del Rey". El Maestro plantea un programa de regeneración del ego que sintetice juego e historia, pero el desconcertado poeta-jugador no parece estar en capacidad de absorber sus enseñanzas, sino que, desesperado, formula una nueva pregunta: "Pero quieren decirme de qué juego me hablan?", sin obtener más respuesta que los "horribles aullidos de castrati" emitidos por "los últimos cisnes". La castración de por sí es una práctica de extrema violencia, al ser realizada en pro de un imperativo estético musical adquiere si es posible un retorcimiento más tenebroso. Debe recordarse que se realizaba antes de que los niños alcanzaran la pubertad (la voz de los castrati fue introducida en el siglo XVI cuando se prohibió la inclusión de las mujeres en los coros de la iglesia y en los teatros), y en este sentido desbarataba la formación de un ego masculino según los parámetros establecidos. Los siempre bellos cisnes cantan con estos sonidos "horribles" que contrastan con los armoniosos y sólidos consejos del Maestro. Y anuncian las jugadas indecisas de las blancas que ya llevan las de perder: "Y todo fue arriesgado /y todo fue perdido."

\*\*\*

El angustiante desbaratamiento del ego del jugador-poeta deja paso a un escenario épico donde "ellos los audaces" se lanzan a encender "lo que se dice el fuego incorruptible" y donde pululan "descomedidos campesinos" y "brutales manadas de los satisfechos

que imaginan tomar parte en el banquete!" (¿tal vez en el banquete de difuntos que siguió a los jaques previos?). Este panorama sólo resulta visible al jugador-poeta a partir del momento en que se hace patente la total indefensión de sus piezas. Es como si el peligro de inminente destrucción hiciera que su mirada busque una dimensión más amplia en la que fijarse y sobrevivir. Sin embargo, esta expectativa no se cumple, los héroes "caen como una estampa bíblica/ con la sal en el rostro" y son abandonados. El suicidio "entre el murmullo de las ametralladoras" parece una alternativa para acabar la vida con dignidad en medio de la derrota: "el minuet se enfrenta al infinito/ sabiendo de antemano que será derrotado/ y así fue el canto/ de la revolución, amor, amor." Minuet, danza primorosa y galante, o movimiento sinfónico ligero y rítmico, que contrasta con los "horribles aullidos de castrati" que antecedieron a sus malas jugadas.

El infinito como dimensión hostil absorbe y propicia la muerte de la revolución, se reanudan las jugadas ineficaces de las blancas y a estas alturas de la partida por primera vez se escucha la voz del adversario, que se digna a dirigirse al confundido jugador de las blancas:

"Sabes a lo que jugamos?" preguntó el Negro

"Qué?" dije estúpidamente. "Tu fe. Y tu futuro."

Por fin llega la respuesta a la pregunta que se había formulado después de la perorata del Maestro, como si el Negro tuviera las claves exactas del sentido final del juego y por tanto de la victoria: "Utopía se cae, se cae." La caída de la Utopía es descrita con escenas apocalípticas que coinciden con la derrota del ego: "...ruedas ardientes giran con los descabezados/ Mi escuadra!/ Mi orgullosa escuadra!/ Mi querido Yo Mismo!" Es imposible definir si estamos ante un síntoma de egocentrismo extremo o ante el rastro de identificación altruista entre proyecto colectivo y proyecto personal. El naufragio ajedrecístico propiamente dicho ocurre, en todo caso, "[e]ntre la música de los escupitajos y los murmullos de los paterfamiliae", obvias figuras patriarcales que parecen presidir una suerte de indefinida reunión. A la muerte del héroe entre "el murmullo de las ametralladoras", sigue la debacle lúdica entre "los

murmullos de los paterfamilias". Por fin tras "[u]na fangosa eternidad de espera"... "Mate! aulló el Negro/ derribando las sillas escarlata." La actitud del triunfador (sumada a "la música de los escupitajos") sugiere más un ambiente de cantina que el distante y compuesto de las partidas de ajedrez. La partida ha terminado, el jugador-poeta ha sido vencido, su ego ha quedado por los suelos. Pero el poema continúa.

\*\*\*

### La implacable esfera

las leyes implacables. 64 escaques  
y el universo se comba sobre sí mismo. No hay afuera, no hay  
escape hacia otra dimensión donde todo esto sea  
la historia del reptil, la historia del anfibio, la pura prehistoria.

Estos son los versos que siguen a la aplastante derrota. Las leyes implacables a las que se refirió el irónico alter ego (y que desde entonces ha enmudecido), vuelven a ser nombradas ya incorporadas al discurso del poeta. El tablero es un universo que cierra las salidas a otra dimensión. La prehistoria no ha sido superada por la historia, la historia del reptil y el anfibio evoca el "Espanto lúdico/ perdido en los orígenes" del que hablaba la voz del alter ego. Una superación de "todo esto" se reclama pero no se avizora. Ha perdido su fe y su futuro. Son versos de perdedor, el que triunfa lo ha dicho ya todo sin casi recurrir a las palabras. No tiene que superar el juego, ni cuestionar sus reglas, se atiene a ellas como a un territorio propio y dominado.

Este hilo de reflexiones, que vinculan la voz del poema con la de un silenciado alter ego, es interrumpido por la voz del Maestro: "Pero vuelva a jugar [...] una partida es sólo una partida. La especie humana/ persiste en el error, hasta que sale/ una incesante aurora/ fuera del círculo mágico". Persistir en el error es practicar la repetición, de modo que el Maestro se sigue permitiendo la "licencia poética" de hablar de la historia como repetición. El jugador- poeta comienza una nueva partida, aunque lo cíclico de la historia lo sigue atenazando por todas partes.

Como si el único saber posible es saber de antemano que se será derrotado: un reflejo de la derrota del héroe. Sólo la voz del alter ego ha desdeñado esta sabiduría, pero ya no se le escucha más en el poema. La esperanza insinuada por el Maestro no es propiamente histórica pues no parece obra humana: sólo "una incesante aurora" romperá la persistencia del error. Esta idea de la historia humana como cadena (¿repetida?) de errores podría desembocar en una concepción más bien religiosa. Pero esto no está decidido en el poema. La nueva partida renueva el dilema.

\*\*\*

El jugador-poeta comienza su nueva partida con las blancas (lo cual subraya que se trata de una segunda oportunidad): "a la partida siguiente/ jugué 3) ASC." El comentario del Maestro: "Ruy López? [...] Usted aprende" da por concluido el poema. El Maestro aprueba que opte por una de las aperturas más usadas en los juegos del ajedrez, es decir, que siga una ruta de probada eficacia para un posible triunfo. Es la postura de un crítico siempre pendiente de las referencias canónicas y el poema le concede la última palabra. Sin embargo, "Gambito de rey" no entona ningún canto triunfal al aprendizaje logrado. Casi se podría decir que lo denuncia como mero entrenamiento para la repetición. La constatación de que "[n]o hay afuera/ no hay/ escape hacia otra dimensión" no cancela el ansia de escapar y hallar ese afuera donde no imperen las reglas del claustrofóbico tablero y sus mortíferas amenazas.

## TRES ENCUENTROS CON EL DIABLO / Michel Braudeau

No recuerdo exactamente la fecha de mi primer encuentro con William Burroughs, de finales de los años sesenta probablemente; era un momento de grandes encuentros. Había hecho religiosamente una visita a Henri Michaux, en su departamento de la avenida Suffren, con un amigo, y el mandarín nos había abierto sin decir palabra, obligándonos a dejar nuestros bolsos y abrigos en la entrada, antes de pasar a la pieza de al lado, bien cerrada, para estar seguros de no ser fotografiados ni grabados. Luego, en privado, comenzó a hablar con mucha naturalidad, escuchando con la cabeza inclinada como una gran ave china un poco escéptico (“esos pequeños jóvenes no dudan en nada...”) mas se había mostrado acogedor y me había alentado a tomar LSD cuando yo vagamente le evoqué la idea, deseándome luego un “buen viaje” bastante cordial, como un primogénito guía los pasos de un neófito.

El día del encuentro con Burroughs, llamado Oncle Bill, siempre en compañía del mismo amigo, estábamos en Londres; era un hermoso día, el cielo azul entre los muros de ladrillos. Burroughs vivía en el departamento 22 del nº 8 de la calle Duke, en St. James, en lo alto de una escalera estrecha pero limpia, más limpia que todo lo dicho sobre el Hotel Git-le-Coeur, la rada mítica y sucia de la madre Rachoux en París. En el segundo o tercer piso, una puerta se abría sobre un pequeño salón estrecho lleno de desperdicios. Dos sillas y una mesa eran apenas algo mejor que un departamento tipo de H.L.M. zen. Oncle Bill era de un recibimiento glacial, vestido de traje gris, encorbatado, raya al costado; tenía el aspecto de un empleado de pompas funerarias, de un médico loco que miraba no de costado pero sí de través como un radiólogo. Me

dijo un poco aturdido (vaya uno a saber por qué, todo esto tenía que ver con la búsqueda de sus ancestros) que no tenía sino algunos días de diferencia con mi padre, él también nació a principios de 1914. Algunos días y mucho de heroína. Un océano nos separaba, y yo quería ver el mar.

Había imaginado confusamente que un gran camé, homosexual famoso, debía verse de una u otra manera. Que debía tener aspecto extravagante y confuso, estar lleno de tics. Nada de eso. Uncle Bill era un muro gris, un gentleman de Missouri imparable, bastante siniestro, de un género que anuncia que tus últimos resultados son bastante malos. ¿Resultados de qué? Poco importa. Él tenía una cabeza de juez, de un examinador. Yo rememoraba algunas escenas de *Festin Nu*, que acababa de leer, y que me había removido, pero no, nada que hacer; yo veía la droga, las jeringas, la máscara médica de Bill, y no me lo imaginaba como un ogro carnal haciendo su desayuno de los buenos trozos de Johnny.

Nos invitó a sentarnos en la mesa, él mismo sentado frente a la ventana, con su sombrero en la cabeza, y no comenzó a hablar sino cuando estuvo seguro de que el magnetófono funcionaba. Nos mantuvo cerca de él casi dos horas, sin cesar de hablar, con su bella voz grave y nasal de Missouri, interrumpiéndose sólo para escuchar nuestras preguntas, beber el agua, o prender uno de sus tantos Player's. Tenía el aire de un ser fatigado y triste. ¿Tánger, qué Tánger? Sí, siempre la misma cosa. "A junkie is a junkie". Habían millones de drogados con opio en China antes de Mao; toda la gente consideraba eso normal. ¿Quién sabe si el viejo Mao no se armaba un tronchito con esos millones de personas gritando su nombre en las calles de Pekín, de Shanghai, de todo un continente en trance?

¿Las influencias literarias? Malcolm Lowry, Joseph Conrad, Jean Genet, Denton Welch. Nombró también por cortesía a Rimbaud, a Proust (que él había leído íntegramente durante los cuatro meses que esperó a que lo reformara el ejército), y a Celine a quien había ido a ver, camino de Gardes, en Meudon en 1958, omitiendo decir lo que contó luego a Víctor Bockris, uno de sus biógrafos, que Celine estaba rodeado de una jauría de perros que no cesaban de ladrar, y que él decía llevar consigo

cuando iba de compras al pueblo, “a causa de los juuudiós” (judíos). Pero es hacia Conrad, Joyce y Beckett a los que él se volteó en el momento de escribir. ¿Los surrealistas? Todo aquello que fuera escritura automática, etc., no podía desembocar sino en un callejón sin salida. Y ese Bretón que pasaba su tiempo excomulgando a sus compañeros, era un francés... Tristan Tzara era el único original de la banda. En cuanto a la novela francesa contemporánea (el “nouveau roman” de la época) él esbozó con su mano un gesto como si espantara una mosca ya muerta. ¿La generación beat? Claro que la había conocido. Ginsberg, Kerouac habían sido, eran aún sus amigos, mas no veía las cosas de la misma manera que ellos. “Siempre he estado interesado por la lingüística, como los ingleses lo están por la comedia de costumbres, por ejemplo. La sintaxis es el corazón de mi escritura mientras que a Kerouac le importa un bledo”.

Trabajaba por ese entonces en una película, lo que le parecía muy diferente a escribir un libro. Había que saber exactamente lo que iba a montar y de qué forma, de qué punto de vista. Él se preocupaba mucho de poder transmitir en el cine la impresión de “déja-vu”. Consideraba el cine de Warhol superior a su libro *A*, y al hombre aún más extraño que su obra, imposible de atrapar. Citó también a Kenneth Anger del que le gustaba *Scorpio Rising*. Anger estaba realizando una película sobre Aleister Crowley, un brujo satanista inglés de fines de siglo, muerto en los años cuarenta, que había pertenecido a la orden de la Golden Dawn, una confraternidad extraña que persistía todavía, y a la que Kenneth Anger se obstinaba en pertenecer. Por su parte, él acordaba más crédito a la magia tal cual se practica entre las mujeres marroquíes; además prefería también la música marroquí, o hindú, al rock and roll. Incluso la música clásica o el viejo jazz. ¿Las convenciones de Science-Fiction? No, ya no iba más desde que los Hell’s Angels habían amenazado con palos de billar a todos aquellos que pidiesen recitales de poesía.

En esa época, él veía todavía alguna cosa positiva en la revolución cultural china. Él mismo había sido criado por padres agnósticos pero en un ambiente religioso. Por eso creía que la revolución cultural era buena

porque descondicionaba a la sociedad de la religión, de la familia, de la patria, de toda esa mierda. “El cristianismo es bueno para tirarlo a la basura (garbage), no sé qué pondremos en lugar de esos viejos conceptos pero difícilmente puede ser peor. Miren a este país, a Inglaterra con su Reina. Eso es ridículo. Debiéramos poner a esa familia afuera.”

La droga según él no había sido sino un medio –cruel y decepcionante medio– de su empresa de descondicionamiento. Si se pudiera alcanzar el mismo resultado sin ello, sería mejor. Él estaba contra las drogas duras, contra las curas de methadona, esta otra droga utilizada para combatir a la heroína. El Dr. Dent lo había sustraído a quince años de uso de la heroína gracias a su descubrimiento de la apomorphine. El problema era que nadie quería escuchar hablar de la apomorphine. Las leyes contra la homosexualidad eran tan estúpidas como aquellas sobre la sexualidad o los juegos de azar. “Nunca me han fastidiado por ello. Legalmente en ciertos estados americanos uno puede recibir veinte años por sodomía, y muchos meses por una *proposición indecente*. Pero bueno ... No hay que meterse con menores, eso es todo. En Marruecos, podría ocurrir que a uno lo detengan con un chico de catorce años metidos en la cama, pero eso puede arreglarse. En cambio, lo que no les gusta para nada es que se tomen fotos inmundas (dirty pictures). Puedes ser sancionado con cinco años; en fin, digamos cinco meses en capilla.” Había estudiado de cerca el asunto a lo largo de sus numerosos viajes. Todo iba bastante mejor en Europa desde el Código de Napoleón, y sus inspiradores particularmente iluminados.

En cuanto a la prisión, preguntó mi amigo, líricamente, ¿el Marqués de Sade no escribió toda su obra en prisión?

–Hitler también– replicó Uncle Bill.

Cuando al final de la entrevista yo le hice la misma pregunta que a Henri Michaux, él puso una cara aún más catastrófica que aquella de afligido con la que nos había soportado hasta aquí.

–Sobre eso no puedo aconsejar nada. Vea usted, joven hombre, a mí el LSD me da cosquillas, eso es todo.



Durante tiempo, yo vi en esto una prueba de sus poderes necesariamente diabólicos.

\*

Mi segundo encuentro con ese gran disconforme tuvo lugar una decena de años más tarde, en junio de 1981, en su bunker del 222 de Bowery St. en el sur de Manhattan. Era un antiguo gimnasio sin ventanas, un local de concreto armado pintado en colores gris claro, iluminado con neones blancos, al que se accedía sorteando no pocos clochards tumbados a la entrada. Uncle Bill observaba por una mirilla y abría o no la puerta. Yo estaba con una amiga, la fotógrafa Dominique Nabokov; pero Bill toleraba bien la presencia de las mujeres, sobre todo fotógrafas. Todo New York se había hecho fotografiar ya con Bill en el bunker, había millares de clichés de la prensa chic subterránea donde se reconocía a las falsas glorias, a las antiguas esperanzas, a guitarristas filósofos, a pensadores desafinados, poco importa quién, a David Bowie, Mick Jagger, Susan Sontag o Patti Smith, todos en un estado más o menos ruinoso al lado de Bill, impasible, siempre con el mismo aspecto derrumbado, ruina inmutable de Williams Seward Burroughs, caballero del mítico Sur.

El mobiliario era de lo más sucinto. Algunas sillas, un escritorio metálico de segunda, una vieja Underwood sobre la que Burroughs escribía todos los días de cara contra la pared. Detrás de él, del otro lado de la pieza, había engrapado algunas siluetas humanas de cartón que sirven de blanco en las salas de tiro. Pues cada cierto tiempo dejaba su Underwood, se apropiaba de un fusil y amoblaba de plomo algún enemigo invisible del bunker. Para no perder la mano, decía él, dejando para más tarde o más temprano que usted le vuelva a hacer la pregunta a la cual estaba cansado de responder: había deliberadamente matado a su compañero Joan Vollmer en setiembre de 1951, en Méjico, después de haberle propuesto jugar a Guillermo Tell con un vaso de Martini en equilibrio sobre la cabeza (habría que añadir que lo había derribado con una bala en plena frente, disparada a seis pasos, lo que no se consideró como un elemento más de la mala suerte, o del azar). ¿Fue el estado de ebriedad? ¿O un accidente? "Un accidente".

Y las carabinas, los blancos humanos, el enclaustramiento en el bunker, eso creaba un ambiente. Sí, sí, él se acordaba de nuestra conversación, del ácido que cosquillea. ¿Qué hay de nuevo? Los viajes en el tiempo; eso caminaba cada vez mejor. Como la telepatía, él la practicaba sin cesar. Sus técnicas de recorte y doblado de textos (*cut-up* y *foldings*) eran excelentes herramientas premonitorias; él había visto previsto así los problemas de la familia Getty, por ejemplo.

Regresó brevemente al tema de la apomorphina del Dr. Dent para asegurarme que estaba en presencia definitiva de un complot. “Créanme, si alguien encuentra algún día un tratamiento eficaz contra el cáncer, será un desastre económico”. Habría que hacer siempre la diferencia entre los que saben, y lo que ellos creen saber. “Las personas que vivían al borde del mar en le Medioevo sabían que la tierra era redonda, pero ellos creían que era plana”. Un escritor debe hacer a la gente consciente de lo que saben sin saberlo. Cuando Cézanne pintó sus primeras manzanas no se veía nada. Ahora un chiquillo sabe mirar a Cézanne”.

¿Por qué vivía en ese barrio sórdido? ¿Por qué amaba eso? Porque no tenía mucho dinero. “Mucho tiempo mi familia me envió 200 dólares por mes. En Tánger era bastante, en New York insuficiente. Mis libros no se venden todos bien. Debo hacer lecturas públicas, giras, para ganar mi vida”. Así dio giras como un cantante pop por los Estados Unidos, Europa, Roma, Zurich, Berlín. En octubre de 1981 hizo en escena una lectura verdaderamente magistral de sus escritos en el Palace de París, amplificando su voz cuánto quería con la ayuda de lo que los guitarristas llaman un pedal wa-wa. Y a partir de eso, ¿cómo iba el mundo? Nada excepcional. El Oeste iba a conocer una gran inflación. Marx se había equivocado de cabo a rabo. Él había establecido una teoría contra algo ya muerto. Y no había previsto la llegada de la clase media americana, la más reaccionaria del mundo jamás vista. De todos modos eso no tenía importancia. Aquel que declaraba voluntarioso: “Yo no soy mi cuerpo, así como el piloto no es el avión” se había convertido en un adepto de las transplantaciones. Después del viaje en el tiempo, la transplantación de otro cuerpo en sí, o de sí en otro cuerpo, era el mejor truco que se podía encontrar para no ser para nadie.

Algunos diez años más tarde lo volví a ver en París. Él había envejecido al fin; caminaba con bastante dificultad con la ayuda de un bastón. Mas ¿podíamos pensar que esa noche estaríamos con él? Nos pareció que él recibía en el hall del Hotel Montalembert, cuando había un bar en el semisótano y se discutía un poco de literatura. No había después de todo muchas preguntas que yo no le hubiera hecho hacía ya treinta años. Y él ya no era muy paciente ni estaba muy presente. Había dejado el bunker de New York y se había mudado a un rancho en Kansas, creo. Él tenía un aspecto bastante despreocupado para su edad y aparentaba esa felicidad absolutamente irresponsable de los viejos, se burlaba de todo, respondía de buena gana cualquier cosa, incluso a preguntas que no se habían formulado. ¿Escribía acaso un nuevo libro?

—Tengo un hermoso perro negro.

¿Y cuál era en su opinión la situación de la novela europea, francesa, entre otras?

—Todas las mañanas voy al campo y disparo con la carabina.

Después que ha muerto, he vuelto a pensar sobre todos los coloquios de literatura, sobre todas las emisiones televisivas o radiofónicas consagradas a definir la literatura de hoy día, de ayer, y no he encontrado nada mejor que decir esto:

—Tengo un hermoso perro negro. Y todas las mañanas voy al campo y disparo con la carabina.

Traducción de José Bonilla Amado

# ABRÚMATE SUSPIRO / José Aburto Zolezzi

## I.

*Medio siglo  
y en el límite blanco  
esperamos la noche.*

*El pórtico  
con perfume de algas,  
el último mar.*

José María Eguren

Todo el día oigo el rumor de las aguas  
Y de los grillos.  
Saludo de un sombrero a la mañana del parque  
A los cantos que no le han venido todavía  
Y me siento con los bolsillos llenos de migajas  
Con el periódico de hoy.

Pareciera estar dentro  
De alguna caja de sombreros  
De algún vaso con agua  
Lejano y ajeno este canto de grillos  
Que es el canto de las aguas  
El mismo apartado sonido de una gota contra  
La cuerda de una guitarra.

Que me disculpen los parques  
Por tomarlos por verde, humedad y ternura  
Sólo espero que sepan su final, que lo conozcan  
Porque mientras haya un abismo  
Que a la medida resista  
Yo los seguiré tomando  
Por verde, humedad y ternura.

Cada vez que el sombrero se me quiere volar de esta cabeza  
Que se me cuelga mal al cuerpo  
Hacia no sé qué esquina que se anda doblando  
Porque le han colgado muy pesada una aorta  
Vienen las aguas  
Para pasarme por debajo.

Ni mar de paseo  
Para arrastrar las colillas  
Los periódicos viejos y las cáscaras de las manzanas  
Cargando ciudades en sus lomos  
Barriendo lo último para ser lo primero  
Casi lo único  
De donde vino todo lo demás  
*el asesino el asesino el asesino el asesino el asesino el asesino el asesino el asesino el*

Ahí vienen de nuevo las aguas  
Para pasarme por debajo  
Y me encuentran  
Calato con las manos en los bolsillos

No sé si esperándolas  
O mirando la sonrisa del parque en brotes.

Aún no vienen los pájaros  
Pero su canto ya empezó  
Lejano y ajeno  
El mismo apartado sonido  
Que hacían los grillos  
Que es el canto de las aguas.

Las ramas de los arbustos crecen enlazándose  
Promesa de cavidad, frazada nacida de madre  
Canasta por venir para un bebé  
Salvación de las aguas.

Ya es hora de bajar la mirada llena  
Por el peso delgado del pecho en la espalda  
De doblar el periódico y olvidarlo en esta banca  
De remangar los pantalones hasta las rodillas  
Para que no se echen a perder en las aguas  
Y de dejar a un lado los pies  
Ellos sí que conocían su lugar  
Sin decir nada se entregaron  
A ser salidas, porque para ellos  
Todo camino es una salida  
Y toda estela en el mar su motivo.  
Pero ahora se han cansado.  
Camino al camino, vuelo al vuelo  
Pecho a tierra.

Siempre que una voz se inclina  
Dentro de un vaso de agua  
Asoma una cabeza bostezando  
Con el mismo apartado sonido  
De una gota contra  
La cuerda de una guitarra  
Pues los pájaros no le cantan ya  
A las almas que van bajando  
Sino a las migajas de mis bolsillos.

Un grillo es aquello que nace de sus patas  
Hostia, sal no venida de las aguas

Estas aguas no son el mar  
Ni río  
Ni nada nacido de madre  
Por eso no valen maldiciones para ellas  
Estas aguas no son nada.

Ni mar de paseo  
Ni río desbordado en su altura  
Por eso no traen el sabor de la sal consigo  
Tampoco ruido de guijarros  
Solo el saberse diferente  
Menos que el mar y más que un río  
No la muerte No una vida.

Los grillos que vinieron  
Saltan

Yo los atrapo al vuelo  
Y me los guardo en los bolsillos  
Así por lo menos dejan de hablar  
Sobre el borde de las aguas  
Del paraíso que queda  
En la medida del abismo.

Nadie sabe la pena, *iCon qué pena!*  
Me ofrecen sus voces  
Convencidos de que iré hacia el borde  
A tierras más firmes, menos parque  
Donde construir algo para el futuro  
El único sitio por donde caer  
O sea casi casi salir

## II.

*El agua sube ya, cubriendo  
los días  
y las horas*

Lucho Hernández

Casi la altura de una niña pequeña empinándose para ver la procesión  
por la ventana

Tienen estos brotes

Que asoman sus tímidas puntas

Por sobre las aguas

Van sus órbitas hacia lo que más brilla



Que es siempre lo que no se tiene.  
Naturaleza pura de parque  
Crecen y de ellos amanece una sombra  
Una sombra hecha de hueso  
De ansias de tenerlas todas consigo.

Los niños, los brotes  
Pañuelos sin agitar.  
Baja una mano fría  
Y baja con la firme convicción  
Del cariño que da lo suave de su piel  
Tierna pastura  
Pequeños músculos de paño, de manzana.

A vista y paciencia  
Nunca habían sido dados a la luz  
Y ahora buscan lo que no se tiene  
Primero intentan avanzar, multiplicarse  
Y crecer contra corriente.  
*¡Ay de ti genital de niño!*  
Tu vida aparece tan corta  
No sabes otra cosa que la corriente  
Yo te miro y no te creo.  
A las migajas y a los grillos bajan los pájaros  
Mis manos juntas y a punto de desbordarse  
Llenas de su alivio, de su lugar  
Una catedral para el espíritusanto

Una gota y otra de verde agua  
Y por sobre todo, flameante, una bandera desde mi pecho!

Mi camisa llena para los niños  
Váyanse a hacer caer otro parque en manzanas  
*iLargo!*

Que aquí solo queda mi pecho  
Y lo poco que hay dentro no es para ustedes  
Vuélvanse sordos a este esperar mío  
A este estar alimentando palomas

El agua que se le hecha al agua  
Y la llena  
El vaso que se abre al verterse a sí mismo  
Sorberse dentro del líquido  
Mojándose sin conocimiento  
Quejándose medio lleno  
Y de nuevo medio vacío.

Baja una mano fría  
Y baja con la firme convicción del alivio  
Me das miedo pequeño pene  
    Pequeño ser vivo  
Tierna pastura  
Que te me cuelgas mal al cuerpo  
Fruta debiste ser, pulpa latiente:  
De ti, yo sé, debió salir  
Una cometa  
Y no esto, nunca esto.

Las alas de las palomas  
Se empinan sobre los árboles  
Que crecen hacia ellas

*¡Pero no!*

Les dicen  
Muestran su cuerpo inmóvil en pañuelos  
En nieblas secas, blancas, grises

Ningún río vuelve a su fuente  
Su camino es único y directo  
No puede alzarse en vilo y dar media vuelta  
Nunca la vuelta o el retorno:  
Único camino hecho y no conocido lo suficiente.

*¡Que con manos como parques alguien me saque una bicicleta del pecho!*

Fue difícil aprender  
Que por más que se jalen  
Los niños no crecen  
Que por más migajas y grillos que me meta  
Las palomas no hacen nidos  
En los bolsillos de mi pantalón.

El sedoso aleteo de las palomas  
Sobre todo  
Son las manzanas que caen  
Las que no nos necesitan ya más  
Los pañuelos hacia el mar

Desde la ligera loma  
A los veleros  
Las almas que suben  
El aleteo puede ser lo que se fue.

Estoy tanto, lo suficiente  
Como para sacarme algo del pecho.  
Se me abre un caño en los pulmones  
Necesario para lavar la palabra

*¿Que no ven mi boca?!*

*¿Que no ven les pide algo del pecho?!*

Rotundas cavidades, gruesas frazadas  
El baile de los árboles al alcanzar  
Al fruto y a la paloma  
Duro jarrón de porcelana lleno de margaritas  
Pesada canción de bajo profundo  
Nunca pensada para lo recién lleno  
La altura mayor y más lograda de lo nacido  
    Los límites de las nieblas  
Que solo saben dormir a la sombra  
Una sombra hecha de huesos.

En la sombra una manzana  
Y otra solo en intención  
Los árboles

Orgullosos son nuestros Nuevos Cielos  
Encabritados padres que yo antes acariciaba  
Naturaleza pura de parque  
Órbita constante de las aguas  
¡Todo con ellos!  
Verticales horizontes desde ahora  
Mayor peso  
Los niños han crecido  
Como mala yerba.

Una raya fina sobre mi camisa  
Parecida a una cuerda al corazón  
Una pitita rodeándolo  
Pabilo de cometa el nivel de las aguas  
Haciéndome recordar  
Que aquí solamente queda mi pecho  
Y lo poco que hay dentro esta a punto de ceder.

Las manzanas se empinan  
Ven la altura de lo más crecido  
Ellas son lo que cae  
Las palomas  
*Lo de antes*  
Solo que conocido  
Eso que se empoza en la mirada  
Cuando ya se nos hace familiar *lo amado*

### III.

*Moriré ahogada,  
me alragantará  
una palabra*

Alejandra Pizarnik

Ahí explota mi pecho arrancado  
De un coletazo cruel  
Mi camisa al color de los peces dorados, la bandera henchida y  
[flameante desde mi pecho

lo rojo

Brama a partir de ahora el nuevo matiz del tiempo

*La tarde*

Lo oculto ha venido

Y su brillo nada en las aguas.

Entre lo verde agua

El pececito abre los ojos

Para comerse un parque.

Ya leído el periódico, ya doblado

Olvidado en alguna banca, ya pasado un día

No hay nada que hacer, ni forma de regresar

Lo inútil se queda así

Ya jalada la cadena nada vuelve.

Un parque nacido de sus arboles

Espera desde ahora mi silencio

Que es mi canto

Peces que comen raíz sin saber motivo  
Sin mantener circunstancia  
No median para ellos la pompa o los cielos  
Son los cuchillos  
Sus estómagos los altares

Los *infiernos* hechos carne y movimiento  
Incipientes intentos  
Que al final terminan  
Cargando ciudades en sus lomos  
Y buscan ser la sal no traída  
que nos mata lo que nos mata mata lo que nos nos mata que nos mata  
mata que nos mata  
Dentro nuestro ahora fuera  
Lo que hace y es limite en sus dientes:  
LAS PALABRAS.

Las aguas no son nada salido de madre  
Son el trozo de mar que lleva una botella  
Con un mensaje  
La honda del río al tirarle una piedra

Los arboles que cobijaron, que fueron cesta  
Que salvaron de las aguas  
Ellos eran el mundo  
Y los peces los tomaron

Les dieron nombre y límite en sus entrañas.

Esos árboles

Ya no tienen *ninguna con ellos*

—Adiós a los niños—

Baja una mano fría

Y baja con la firme convicción

Del alivio que da el final de la sombra

Una sombra de huesos

*¡Pero no!*

Ni río desbordado en su altura

Solo peso eso son estas aguas

Akilatamiento de lo ido

Y volcado en nuestros párpados

Porque las aguas nada llevan

Todo traen y todo empozan

No conocen límites

Solo el peso específico de lo no venido

Y el saberse diferente

Mucho han aumentado las aguas

Con este engordar de los peces dorados

Ballenas de Jonás para el mundo

Son el final del parque

Hecho a punta de buscarlo



Quien busca crea  
Y a infiernazos estos peces me han llevado  
A la noche de lo sabido  
Al abismo que contiene medida *fin*  
Al monstruo sin enigma.

Pero no es tiempo de fuego  
A no ser por los peces dorados  
Que se pasean  
Casi a la altura de una viuda desnuda empinándose para ver  
[la procesión por la ventana  
Son farolitos chinos dando vueltas  
En el verde oscuro de las aguas  
En lo negro conocido  
Ellos se llevaron los arboles  
Y nos dejaron sombra a la que echarnos.

Peces extraños: pobres signos del agua  
Ahora todo busca el final  
De los cantos.

#### IV.

*El mar se ha deslizado en el poema como en su cueva y refugio natural sin tener en cuenta la diferencia de proporciones. Cuando cedan las costuras bajo el peso, ¿Adonde irá a desaguar todo el azulverde acumulado?*

Emilio Adolfo Westphalen

El tiempo toma su peso en vilo  
Y cambia  
Ya no es *la tarde*.  
El saberse diferente es ahora  
El conocimiento del límite  
La medida del abismo.

Sabemos ya el final  
Aun así inmenso es el fracaso.

Las aguas se te meten por cada agujero del cuerpo  
Hasta que tu cuerpo es una botella con mensaje  
Una piedra hundiéndose en el río.

A los ojos me llega la línea de las aguas  
Se le empoza a uno a estas alturas lo verdeoscuro  
Un sabor de llegar al sitio de donde se salió  
De regreso, río que retorna a su fuente  
Ahora ya salado y conocido medio mundo.

Doble demonio  
Manzana no sólo prohibida sino caída  
Por el peso específico de lo no venido  
Que en ella es lo que no se tiene  
Y aunque de risa  
Sigue siendo lo más brillante.

Medio lleno

Y de nuevo medio vacío.

Ni vida, ni muerte

Sólo lo no venido de un intento

Eso soy yo en las aguas

Sólo canto, sólo silencio

Un sombrero que se cree paloma

Y ahora con ésta nos vamos

Nosotras las aguas

a la nueva mañana del parque.

## IMPUNIDAD / José B. Adolph

Cuando Werner Schnabel volvió de la selva, había cambiado: el extrovertido, hablador, cínico periodista y cazador de nazis no solamente había adquirido una rojiza quemazón y rotundos picotazos de los zancudos sino una melancolía que nos sorprendió.

“*Was ist los?*”, le pregunté desde mi escritorio vecino a su oficina en el diario. Sonrió ligeramente, reconociendo mi intento de alegrarle en alemán.

“Nada, Bernd”, me respondió en castellano. Frases como esa, simples, le salían correctas.

Se dirigía a desempeñar sus poco claras tareas como asesor de la dirección. Nunca supimos sobre qué podía asesorar a un diario peruano un periodista nacido en Munich, que no dominaba el idioma local y que me dictaba una ocasional columna de ácido humor sobre la condición humana que yo obedientemente traducía. El resto del tiempo desaparecía del diario (ahora sé que investigaba, entrevistaba y preparaba su expedición) o se encerraba largas horas con el director. Cuando llegó, unos seis meses antes de partir hacia Pucallpa y de allí al interior en busca, decía, del famoso Dr. Mengele, le conocí en una recepción por el décimo aniversario del periódico, propiedad de un magnate minero. El director, un periodista y político conservador, me presentó a Werner Schnabel. Le aseguró que yo era un casi compatriota, descendiente de judíos alemanes emigrados en 1935. Pareció divertirse que mis familiares hubieran venido de Stuttgart.

“Ah”, dijo Werner. “Casi compatriotas. Los Schwaben como ustedes son vecinos de los bávaros.”

Desde el comienzo nos hicimos si no amigos –Werner exhibía bajo su cortesía y su humor una permanente frialdad, como si se resistiese a provocar demasiados afectos– buenos colegas e intercambiadores de bromas, generalmente de humor negro. Otros, y otras, me confirman esa impresión de distanciamiento que dificultaba o hacía imposible una amistad más íntima. Werner Schnabel, como supe después, había vestido sus desilusiones con el ropaje de la reserva o el del cinismo.

Era alto, pero ligeramente encorvado. Físicamente parecía por ello tenso y tímido, como quien ha sido agredido temprano con consecuencias permanentes. Eso no le facilitó las cosas durante su extraño encuentro en la selva. Quijotesicamente delgado, rubio casi albino, con ojos de azul brillante, hubiera hecho las delicias del *Institut für Erbbiologie und Rassenhygiene*, el Instituto de Biología Hereditaria e Higiene Racial, del que el Dr. Dr. Josef Mengele, doble título de filósofo y médico, había sido destacado miembro desde los años treinta. Werner Schnabel era, sin duda, un ario nórdico más perfecto no sólo que Mengele sino que la mayoría de dirigentes nazis incluyendo al propio Adolf Hitler. Alguna vez, en la cafetería del diario, me confió –seguramente estimulado por mi ascendencia hebrea y mi vaga simpatía por las izquierdas– que uno de los motivos de su presencia en Lima (el verdadero motivo, comencé a intuir) era el de contribuir a que viejos nazis fugados de la justicia fueran hallados. Le pregunté si él había intervenido en la espectacular captura de Adolf Eichmann en la Argentina. Secuestro, lo llamaron muchos; violación de la soberanía argentina, dijeron otros. Eichmann fue juzgado en un pequeño Nuremberg israelí, condenado a muerte, ejecutado, cremado, y sus cenizas dispersadas. Pero prácticamente todo el mundo estuvo, tenía que estar de acuerdo: Eichmann había sido el gran organizador burocrático de la matanza.

“¿Tú participaste en esa acción, Werner?”, le pregunté.

“Yo trabaja solo”, respondió.

Mi siguiente pregunta era inevitable, aunque sabía perfectamente que era absurdo formularla.

    “Perseguir nazis es una aventura costosa. Wiesenthal desde Viena y desde los Estados Unidos, con su Centro de Documentación del Holocausto, nunca tuvo suficiente dinero pese a los millones que, dicen, fluyeron. El grupo Eichmann entiendo que fue financiado por el Mossad. ¿Y tú, Werner? ¿Eres también Mossad, o CIA, o BND, o KGB o Stasi, el servicio secreto de la RDA?”. Estábamos en 1971 y Alemania, por supuesto, estaba dividida. Uno de los más persistentes rumores lo vinculaba justamente con la República Democrática Alemana, de la cual se afirmaba haber sido más consecuente que la Alemania Federal en la purga de nacionalsocialistas después de la guerra. Por lo menos no se conocían casos como, precisamente, el de Josef Mengele, a quien nadie impidió volver a Günzburg en Baviera, su pueblo natal, en 1945 y reabrir la empresa de su padre, Carl Mengele e Hijos y hasta viajar varias veces a Sudamérica. Pero por otra parte, la RDA era una sociedad cerrada: ¿cuántos pasaron de la Gestapo al Stasi y cambiaron la svástica por el martillo y el compás?

    “*Ach, Bernd,*” respondió a mi pregunta sobre su afiliación a algún servicio secreto, sonriente y con ese chispear de sus ojos azules que denotaba una gran diversión interior, “*das kannst du mich doch nicht fragen.*”

    “*Touché,*” respondí cosmopolitamente. Era evidente que no podía preguntarle eso.

    “Yo conoce tu próximo pregunta,” añadió. “No hacer.”

    “¿Y cuál es?”, pregunté, sonriendo a mi vez.

    “Próximo pregunta: *die Rolle des Zeitungsinhabers und des Direktors.*”

    Claro: el papel del dueño y del director del periódico.

    Brevemente me dijo solamente que había algunos intereses comunes. Un ex nazi, minero y exportador en el Perú actual, vinculado en los años 40 a una operación de falsificación de libras esterlinas y

luego fugado, se había convertido en incómoda competencia para el propietario de nuestro periódico.

*“Eine Hand wäscht die andere”*, rió Werner. Una mano lava a la otra. Tú me ayudas a eliminar a mi competencia, y yo te ayudo a buscar a tu pediatra. Porque los mortíferos experimentos que el Dr. Mengele realizara en Oswiecim, Polonia, que la historia prefiere registrar como Auschwitz, se centraron sobre todo en niños.

Todos creen que Mengele está en Paraguay o Brasil, me contó Werner. Todavía no se había escrito “Los niños del Brasil”, de Ira Levin, ni mucho menos rodado la película, en las que Mengele les crearía ojos azules a los niños nativos de la Amazonía, una invención que siempre me pareció, pese al talento de Levin, un poco *too much*, como dicen los norteamericanos. *“Aber ich glaube, er ist hier in Peru.”* Sí, aquí en el Perú, y golpeó levemente la mesa con la mano abierta, ratificando su convencimiento. No quiso decirme, periodista al fin, cuál era su fuente. Personalmente, y no creo cometer una infidencia, sospecho de algún miembro, alfabetizador y misionero, del Instituto Lingüístico de Verano de Yarinacocha, a 8 km de Pucallpa. Ellos tienen el conocimiento y los contactos necesarios. Nadie, ni las autoridades peruanas, sabe más sobre ese inmenso territorio verde y quiénes lo habitan. Recordé la historia de Werner Schnabel y su certeza cuando, en 1979, se reportó la muerte de un anciano que podría tener los entonces 68 años de Mengele en una prosaica muerte accidental por ahogamiento en una playa brasileña. Si he de creer en Werner Schnabel, y lo hago, ese hombre no era Mengele. Si la supuesta muerte en 1979 hubiese sido un prosaico y frustrante anticlímax, ¿cómo calificar lo que a su retorno de la selva me contó Werner? El Dr. Dr. Josef Mengele, el ángel de la muerte, como se le llamó en otra película hoy difícil de hallar, debe haber muerto ya si los chamanes o la automedicación no le han conservado en vida y salud hasta los casi noventa años en un insalubre y recóndito agujero a unas seis horas en lancha motora (*peque-peque*) del puerto de Pucallpa.

El fugitivo suele ser más interesante que el perseguidor, en la televisión y en el mundo real. Pero en cierta forma a mí me fascina Werner Schnabel más que Mengele: que un criminal se esconda es razonable, y

recitar el catálogo de sus acciones me parece morboso fuera de un tribunal de justicia. Quizás esté equivocado y la humanidad necesite tal recitado en la esperanza de eliminar futuros crímenes similares. No comparto esa esperanza, y la historia universal después de 1945 me da la razón: castigo, sí. Ejemplo negativo, definitivamente no. El conflicto a que se enfrentó Werner en el departamento de Ucayali se expresa exactamente en esos términos: perdón, olvido, impunidad, justicia, cobardía, venganza.

Durante varias semanas después de su retorno, enterado ya del motivo del desgarramiento interno de Werner, escuché su fragmentado relato autobiográfico. Infancia en la Alemania nacionalsocialista (*Hitlerjunge*); adolescencia en Baviera, tierra rojinegra de católicos y comunistas que en 1919 había sido, por varias semanas, escenario del único territorio comunista en Alemania hasta 1945; en el colegio, le habían mostrado los crímenes del Tercer Reich, pero la praxis de la República Federal le pareció insuficiente; por otro lado, la rígida dictadura de Walter Ulbricht en el trozo comunista de Alemania le resultó inaceptable. Mas bien le fascinó el sionismo, siendo cristiano, porque le pareció la única respuesta concreta al holocausto. Los sentimientos de culpa alemanes, tan parecidos a los judíos, impulsaron a Werner Schnabel a contactar, desde 1949, a cuanto israelí en Alemania tuviera acceso. Alguien, en alguna parte, tomó nota. Su aspecto extremadamente ario sin duda le fue de gran ayuda para los trabajos que se le encomendaron. Hasta allí el relato de Werner en muchas sesiones en la cafetería y en otros lugares de Lima. No quiso contar ni identificar nada más.

Entiendo, además, que ni siquiera la pareja peruana que adquirió, una hermosa e inteligente criolla, supo más detalles. Ahora que ella ha muerto de una enfermedad incurable, nadie podrá insistir en arrancarle información. En realidad, tampoco creo que alguien hubiese querido hacerlo, tal como terminaron las cosas. Las frustraciones –fracaso no es la palabra precisa– no hacen noticia, ni para los periodistas ni para los historiadores.

Sobre la expedición y su resultado, Werner me contó lo siguiente, en un amasijo de oraciones alemanas salpicadas de palabras, sobre todo interjecciones, en castellano:



Había seguido la ruta que alguien le sugirió, partiendo de Pucallpa, Ucayali abajo, hacia la confluencia de este río con el Marañón. Tras seis horas y media arribaron a un pequeño, no muy visible, embarcadero. Desde allí, Werner y su pequeño grupo de tres conocedores del lugar emprendieron la marcha a la vera de un río afluente del Ucayali, marcha que duró unas ocho horas. Werner iba armado con una imponente Luger, dos cámaras fotográficas, una Leica y una Hasselblad, y una grabadora portátil; hoy llevaría una videocámara. Los otros no portaban más armas que sus machetes. La información recibida por Werner afirmaba que el Dr. Dr. Josef Mengele, experto apoyado en su momento por la *Deutsche Forschungsgemeinschaft*, institución científica del más alto nivel en el Reich de los Mil Años, experimentador especializado en niños gemelos y liliputienses que, sin embargo, no se ocupaba de la eliminación posterior de los mutilados cadáveres de aquellos contribuyentes involuntarios al progreso de la ciencia, vivía con una comunidad de nativos de la etnia shipiba. No se decía en la información si los shipibos conocían la biografía del Dr. Mengele.

Ahora bien: los shipibos no son, desde ningún punto de vista, gente alejada de la civilización. Menos aún se les puede calificar de "salvajes", si es que ese término es válido para grupo alguno. Los shipibos muchas veces visten ropa "occidental", a menudo visitan o aun residen en ciudades como Pucallpa y, en todo caso, suelen comerciar activamente con sus productos, incluyendo una hermosa artesanía. Muchos leen y escriben no sólo en su lengua sino también en castellano. Quiero aclarar esto, porque el Dr. Mengele no se había ocultado en algún lugar inaccesible, solo o rodeado de personas aisladas y por lo tanto incapaces de divulgar la existencia entre ellos de un más o menos misterioso extranjero. Por lo demás, en esta zona y en otras mucho menos accesibles, es frecuente la aparición y aun la permanencia de misioneros de diversas religiones y de otros foráneos.

"¿No es este un caso inexplicable de *jutzpe* más bien judía?", recuerdo haberle preguntado a Werner.

Lo recuerdo porque la pregunta le provocó una de sus célebres sonrisas, en un tiempo en que éstas prácticamente habían desaparecido de su rostro.

“Sí y no,” respondió. Añadió que era una suerte de *jutzpe*, de insolencia, de “concha”, para usar un peruanismo más parecido al *jutzpe* judío. Pero que también era una forma quizás más efectiva de mimetizarse con el medio, como el perseguido que se esconde en una casa colindante con una estación policial.

Conforme se acercaban al lugar donde supuestamente se encontraba el supuesto Mengele, una extraña calma iba reemplazando la nerviosidad, la ansiedad de Werner. Una sangre fría aprendida sin duda en “trabajos” previos y en entrenamientos varios (son deducciones más que él no desmintió) comenzaba a dar frutos. La pasión es enemiga de este tipo de misiones: el espionaje y sus derivados son tareas despersonalizadas que, como se dice del plato llamado venganza, se comen frías.

Llegaron al atardecer a la aldea, que ostentaba el cristiano nombre de San Hilarión. Fueron recibidos con la habitual, sonriente cortesía de los shipibos, quienes probablemente creyeron en un principio que se trataba, si no de algún misionero, de un turista particularmente esforzado al que se le podría vender algo. La primera, prosaica impresión de Werner en San Hilarión fue la especial ferocidad de los zancudos. El repelente que liberalmente se había aplicado resultó ineficaz.

Preguntó por el alcalde de la comunidad. Se entendieron pese a las dificultades lingüísticas debidas al poco castellano de Werner más que al del joven shipibo a quien se dirigió, acostumbrado a entender gringos de variados orígenes. El shipibo llamó a gritos a un tal Pablo. Desde diversas chozas, niños y mujeres, nada tímidos, se acercaron y rodearon a Werner. En sonriente silencio, esperaron. Posiblemente la conversación iba a ser tan interesante como la televisión en blanco y negro que ocasionalmente lograban captar entre la nevada electrónica en la choza del jefe, quien dijo llamarse Pablo Amasifuén.

“Señor Amasifuén,” comenzó Werner, extendiendo la diestra que don Pablo cogió con entusiasmo, “mi nombre es Werner Schnabel, de Alemania. En Europa,” añadió innecesariamente, como demostró rápidamente el jefe que lo interrumpió sin mala voluntad para revelar que conocía muy bien la existencia de Alemania.

“*Natürlich*,” dijo Werner, “perdóname usted.”

“Muchos creen,” dijo don Pablo, “que somos como en las películas de los gringos.”

Ambos rieron cordialmente, y el corro de mujeres y chiquillos rió igualmente. Quizás por contagio, razonó Werner, que no creía que todos hubiesen comprendido el intercambio.

Werner explicó, no sin problemas, que era periodista y que estaba interesado en la vida y problemas de los shipibos y de otros habitantes de esa región, tan bella exteriormente y tan pobre y difícil en la realidad. Don Pablo asintió gravemente.

“Eso es verdad”, dijo. “Muchos sólo ven que todo es verde. Pero tienen que venir aquí para darse cuenta que la vida es muy dura en la selva. Estamos a sus órdenes, señor Echnabel.”

“Muchas gracias,” respondió Werner. “Y hay uno otro asunto también importante por mis jefes. Dicen mí que uno otro alemán ser aquí. Uno señor alemán muy, muy viejo. ¿Ustedes conoce el señor alemán?”

Para sorpresa de Werner, que no creía que las cosas funcionarían con tanta facilidad y rapidez, don Pablo respondió sin vacilar que sí, efectivamente, había tal alemán, que era *bastantito* viejo, que vivía en una choza al final del pueblo y que era médico.

“¿Cómo ser nombre?”, preguntó Werner, mientras una de las señoras se adelantaba para ofrecer una bebida a Werner y a sus acompañantes. Su pregunta era un riesgo y Werner lo sabía.

“Nosotros le hemos bautizado doctor Fritz”, respondió el jefe. “Como en los chistes de Otto y Fritz que me contaron una vez en Pucallpa.” Ahora las risas de todos fueron mayores.

Yo, en Lima, sentí un escalofrío interno: el monstruo transformado en personaje de chiste étnico. Werner, en San Hilarión semanas antes, mantuvo la misma expresión de sonriente aplomo, de inderrottable serenidad. Todo dependía de los próximos minutos.

“¿Cómo ser nombre de Fritz antes?”, preguntó, siempre sonriente.

“¿Por qué no se lo pregunta a él?”, le invitó don Pablo, y a continuación, con un gesto de *sígame* se dio vuelta y comenzó a caminar en dirección contraria al río.

“*Alles klar,*” murmuró Werner y comenzó a caminar detrás de don Pablo seguido por toda la población, ahora también la masculina, de San Hilarión. Sentía en su cintura el peso de la Luger oculta bajo su camisa tipo guayabera y pensó que esperaba no tener que usarla. Los pobladores seguían mostrándose amables y un hombre de 60 años no era rival físico para Werner y sus acompañantes. Fue durante esa caminata que Werner comenzó a comprender que un elemento inesperado iba a complicar las cosas.

“El doctor Fritz,” iba diciendo el jefe mientras avanzaban sobre la tierra, fangosa tras la más reciente lluvia, “es un hombre muy bueno. Nos cura, nos cuida, sobre todo a los niños de la comunidad. Es un verdadero ángel.”

*Angel*, pensó Werner en San Hilarión y pensé yo en Lima. No era la primera vez que a Mengele se le llamaba “Ángel”.

Werner gruñó una respuesta. Don Pablo continuó caminando y elogiando al angélico doctor Fritz. Dijo que en los años que había pasado en San Hilarión la comunidad había aprendido a quererlo y a admirarlo. “Pocos gringos se han portado tan bien y sin ningún interés. No nos explota, no nos roba, no nos hace trabajar, no nos quiere convertir a ninguna religión. Nunca hemos conocido a un hombre tan caballero.” Si Werner detectó una actitud sutilmente defensiva en estas declaraciones, no lo dejó entrever.

“Usted conocen qué hace doctor Fritz antes, en Alemania?”, preguntó.

“Era médico de niños”, respondió don Pablo, inconciente de su ironía.

O sea pediatra, como en ese arranque de humor negro del director de nuestro diario. Claro, tuvo que pensar Werner, las piezas iban encajando, con o sin humor. Pero ¿encajaban realmente, o se estaba abriendo una puerta en dirección inesperada? Claro que sí.

La comitiva llegó a una choza, igual a las demás por fuera.

“¡Doctor Fritz!”, llamó Pablo.

Se abrió la maltrecha puerta y allí estaba. Werner no dudó un solo segundo: supo que se enfrentaba al Dr. Dr. Josef Mengele, médico de las SS, torturador de Auschwitz, ex miembro del *Stahlhelm*, los paramilitares ultraderechistas en la república prehazi de Weimar.

“¿Sí?”, preguntó Mengele, parpadeando en la luz. El interior de su choza estaba oscuro. Dormiría.

“*Guten Tag, Dr. Mengele.*” saludó suavemente Werner.

El silencio, el famoso, ocasional obsesivo silencio de la selva, comenzó a durar. Y duró, aparentemente, los veintiséis años transcurridos desde 1945. Debieron ser los segundos más largos en la vida de Werner y, quizás, de Mengele.

“*Wer sind Sie?*”, preguntó secamente el Angel de la Muerte. Quién es usted.

“*Mein Name ist Werner Schnabel. Ich verhafte Sie im Namen der Menschenrechte.*” ¿Podía hacer eso Werner Schnabel? ¿Arrestarlo en nombre de los derechos humanos? Supongo que no. Pero opino que sí.

Sea como fuere, la reacción de Mengele fue una sonrisa. Dejó de mirar con sus ojos acuosos, pero también fríos, a Werner y los fijó en los de don Pablo. A él le dijo:

“Este caballero ha venido a arrestarme.”

“¿Cómo?”, preguntó el jefe.

“Sí, a ponerme en la cárcel.”

La actitud de don Pablo y, segundos después, de los demás pobladores cambió inmediatamente. En tono frío y amenazante se dirigió a Werner.

“¿Usted es policía?”, preguntó.

“No,” respondió Werner. “Pero este hombre está uno criminal. Mata mil niños, torturas, homicidios. Años. ¿Comprende? Tiene pruebas.”

“Usted está loco”, dijo don Pablo. Volviéndose hacia Mengele, Fritz para él, le dijo:

“No le haga caso. Y usted,” dirigiéndose nuevamente a Werner, “se estará yendo de nuestra comunidad.”

“¿Ustedes sabe nombre verdad de esto hombre?”, preguntó Werner.

“Eso a usted no le interesa”, respondió Pablo. “Y a nosotros tampoco. Si quiere, que se llame Satanás. Para nosotros es un hombre de bien, un hombre que ha venido a este culo del mundo a ayudarnos y a morir entre nosotros. Váyase, mister.”

Aquí Werner interrumpió su relato, quizás por piedad hacia sí mismo. En Lima hubo otro silencio, de otro signo pero de similar peso. Werner debe haber intentado seguir explicando, en su fallido castellano, la verdad histórica, la necesidad de castigar crímenes horrendos, la injusticia de la impunidad, el llanto de millones de sobrevivientes y la incapacidad de llorar de millones de muertos, la miseria del olvido. Don Pablo y sus paisanos, a su vez, deben haberse encerrado en un mutismo cada vez más agresivo y reiterado con creciente fuerza su exigencia de que Werner se fuera por donde había venido. Como intento final, Werner debe haber preguntado con desesperación e incapaz de claridad en la expresión si nunca en todos estos años alguien había buscado y quizás encontrado a este miserable asesino, a este pobre y angelical Dr. Fritz, pediatra de San Hilarión y comunidades cercanas. El rostro gris, los ojos apagados, Werner Schnabel, en Lima, revivía esos momentos que habían trastocado, posiblemente destruido, su vida. Sentí su cansancio,

su *¿para qué seguir?*. Ese para qué seguir no sólo se refería a la continuación de su relato. Claro que hubiese podido, apenas llegado a Lima, iniciar un escándalo internacional, denunciar a Mengele a todas las policías del mundo, notificar a diversos gobiernos, movilizar a la prensa. Pero, y a partir de aquí dejo fluir a mi imaginación porque Werner me obligó a respetar su extraño, siniestro silencio, las carcajadas de Mengele y la hostilidad de los beneficiarios de su filantropía mataron algo en Werner y lo reemplazaron por otra cosa.

Ahora bien, ¿qué reemplaza a la sed de justicia? ¿Qué reemplaza a la verdad?

Más de un cuarto de siglo he convivido con estas y otras preguntas. He debido enfrentarlas solo, porque días después de nuestra última, incompleta conversación, Werner Schnabel desapareció. El director del diario, que se había hecho muy amigo de Werner, hizo algunas averiguaciones y me contó que Werner aparecía cada cierto tiempo en diversas partes del mundo combinando extraños aunque legales negocios (como, por ejemplo, la venta de piezas y accesorios usados de avión) con aisladas campañas periodísticas en defensa de gentes injustamente detenidas o de denuncia de crímenes impunes. Pero, me pregunto, entonces ¿qué vio en el rostro maldito de Josef Mengele, en el de Pablo Amasifuén, en el reflejo de su propia alma, qué escuchó o supo que lo paralizó y devoró por dentro hasta hacerlo huir de San Hilarión, de Lima y de su vida anterior? ¿Algo le dijo Mengele que Werner no pudo digerir? Mis propias, obsesivas investigaciones del pasado de Mengele y, aún con más ahinco, del de Werner Schnabel sólo me condujeron a un nombre, a un cargo y a una fecha:

El nombre: Karl Schnabel, nacido en Baviera en 1912, casado con Erna Schnabel, de soltera Hubermann, un hijo, Werner; el cargo del padre de Werner Schnabel: *Obersturmbannführer* de la *Waffen-SS* destacado en Auschwitz como asistente médico; la fecha, marzo a diciembre de 1944. Desaparecido desde 1945. Detuve mi investigación en ese punto. Simplemente no quise proseguirla.

## LA TUMBA DE CELESTE EN LA CALLE DEL INFIERNO / Fernando Carvallo

**E**l 15 de octubre de 1819, Francois-René de Chateaubriand y su esposa Celeste fundaron la enfermería Marie-Thérèse, en cuyo recinto habrían de vivir hasta 1838. La restauración borbónica resultó cruel con el ilustre enemigo de la revolución y de Bonaparte, porque destituido de su cargo de Ministro de Estado, Chateaubriand tuvo que vender su magnífica propiedad en el Valle de los Lobos y algunas estatuas romanas para adquirir una nueva residencia. Cansado de viajes, honores y pasiones, lo mejor de su tiempo lo dedicará en adelante a lo que alguna vez denominó “el malvado hábito del papel y la tinta que hace que uno no puede evitar vivir haciendo garabatos”. La enfermería, concebida como asilo para “ancianos sacerdotes y damas nobles arruinadas por la desdicha de los tiempos”, recibió el respaldo de la princesa Marie-Thérèse de Angulema, la sufrida hija de Luis XVI. La venerable institución ha sobrevivido a repúblicas, imperios, guerras y revoluciones y ha llegado al nuevo siglo acogiendo clérigos cargados de años y de recuerdos. Pero ya no queda en la zona semi-rural, cuyo silencio y cielo despejado atrajeron a los Chateaubriand. Hace tiempo que París la integró a su distrito catorce y si bien subsisten en las cercanías la entrada a las catacumbas, el cementerio del sur y la aduana de una de las puertas de la ciudad, los bulliciosos automovilistas que recorren la antigua calle del Infierno, no imaginan la vida al otro lado del muro. En lo que fue un amplio espacio verde con huertas y granjas, hoy funciona el asilo de curas, pero también una escuela para ciegos, un orfanato, una capilla con torrecilla y campanario y el hospital San Vicente de Paúl. Desde hace poco, este hospital forma parte del patrimonio cultural latinoamericano porque en



él murió torpe y trágicamente la bella Nena Daconte, mientras su joven esposo descubría con horror las miserias del barrio. Así concluyó uno de los más desafortunados viajes de bodas a París, según ha narrado Gabriel García Márquez, en el único relato que ha consagrado a la esquivia capital francesa.

En su nueva residencia, Chateaubriand escribió la mayor parte de sus *Memorias de ultratumba*. El libro XXXVII contiene un inesperado pasaje en el que el autor evoca las incertidumbres y los azares de la literatura: "He tomado la pluma para escribir. ¿Sobre quién y a propósito de qué? Lo ignoro". La respuesta fue una detallada descripción de su nuevo hogar, que culmina con la proclamación de grandes preguntas insatisfechas: "Mis árboles no se enteran si sirven de calendario a mis placeres o de actas de defunción a mis años. Cada día crecen del día que yo decrezco... Desde aquí no se divisa ninguna edificación. A doscientas leguas de París me hallaría menos separado del mundo. En mi dormitorio escucho el balido de las cabras que alimentan a los huérfanos abandonados. ¡Ah! Si yo hubiera vivido como ellos, en los brazos de San Vicente de Paúl, nacido de un desliz, oscuro y desconocido, hoy sería un obrero anónimo, sin tener nada que arreglar con los hombres, sin saber por qué ni cómo vine a la vida, ni cómo y por qué debo retirarme de ella".

Chateaubriand manifestó siempre una particular afición por los árboles y los paisajes y se deleitaba haciendo fructificar semillas recogidas en el curso de sus viajes: "Mis árboles son de mil tipos diferentes. He plantado veintitrés cedros de Salomón y dos robles de druidas... Pero no los he escogido como en el Valle de los Lobos, en memoria de los lugares que recorrí: el que se complace con los recuerdos conserva sus esperanzas. Pero cuando se carece de hijos, juventud y patria, es inimaginable el apego que se puede tener a los árboles, cuyas hojas, flores y frutos ya no son las cifras misteriosas empleadas en el cálculo de las épocas de ilusión".

Pese a todo, un animal con biografía parece haber aportado consuelo y diversión al inspirador del romanticismo francés: "Tengo por compañero a un gran gato rojizo con rayas negras, nacido en el Vaticano, en la galería de Rafael. León XII lo crió entre sus faldones,

donde llegué a verlo durante las audiencias de Embajador que me concedió el Pontífice. Cuando falleció el sucesor de San Pedro, heredé ese gato sin dueño... Las almas piadosas le guardan suma consideración y yo trato de hacerle olvidar el exilio, la Capilla Sixtina y el sol de la Cúpula de Miguel Ángel, bajo la cual solía pasearse lejos de la tierra”.

Tampoco los pájaros están ausentes de la mirada extasiada del memorialista: “Los mirlos silban, las currucas gorjean y los ruiseñores compiten con los himnos”. Y las noches recuerdan al autor de *René* y de *Atala* los años pasados en lugares remotos, reponiéndose de los estragos que le causó la revolución de 1789: “Mi morada está orientada hacia el occidente. Cuando cae el sol, la cima de los árboles iluminados desde atrás graba su silueta negra sobre el horizonte de oro. A esta hora regresa mi juventud, resucitando los días que el tiempo ha convertido en fantasmas sin sustancia. Cuando las constelaciones atraviesan la bóveda azul, me viene a la memoria el espléndido firmamento que solía admirar en el regazo de los bosques americanos o en el seno del Océano”.

Mientras Chateaubriand cavila y escribe, la hacendosa Celeste se ajetrea para producir y vender el chocolate que financiaba sus múltiples obras de caridad. El escritor, su esposa y las religiosas de la enfermería lograron constituir una eficiente empresa humanitaria: “La madre superiora dice que bellas señoras vienen a misa con la esperanza de verme. La industriosa madre superiora saca provecho de su curiosidad y prometiéndoles mostrarme las atrae al laboratorio. Una vez que han caído en esta trampa, de grado o fuerza, reciben por su dinero las drogas de azúcar”.

Sin embargo, Víctor Hugo no guardó un buen recuerdo de la estrategia comercial de Celeste. En *Cosas vistas*, aquel que comenzó su carrera literaria proclamando “¡quiero ser Chateaubriand o nada!”, la describió sin la menor complacencia: “Era muy buena, lo que no le impedía ser muy malvada. Poseía la bondad oficial, sin desmedro de la maldad doméstica. Fundó un hospicio, la enfermería Marie-Thérèse, visitaba a los pobres, vigilaba las cunas, presidía oficinas de caridad, socorría a los enfermos, daba y rezaba. Y al mismo tiempo maltrataba a

su marido, a sus parientes, a sus amigos y a su gente. Era agria, dura, mojigata, maldiciente y amarga. El buen Dios tendrá que sopesar todo eso en los cielos... Desde que yo era adolescente solía ir a casa del señor de Chateaubriand. Ella me recibía muy mal o más bien, no me recibía del todo. Yo entraba, la saludaba, pero ella no me miraba, aterrorizándome. Estos terrores convertían mis visitas al señor de Chateaubriand en verdaderas pesadillas, que se prolongaban durante quince días y quince noches... Una sola vez en mi vida y en la suya, fui bien recibido por la señora de Chateaubriand. Un día entraba como de costumbre, pequeño pobre diablo, bien desdichado, con aire de escolar asustado, entortillando mi sombrero entre las manos... Ella se hallaba en el salón que antecedía el despacho de su marido. Era una mañana de verano. Un rayo de sol se reflejó sobre el suelo de madera, pero lo que me deslumbró aún más que el sol fue la sonrisa en el rostro de la señora de Chateaubriand!... —¿Es usted, señor Víctor Hugo?— me dijo. Me creí en pleno sueño de las *Mil y una noches*. ¡La señora de Chateaubriand sonriendo! ¡Pronunciando mi nombre! Era la primera vez que se dignaba manifestar que tomaba en cuenta mi existencia. La saludé hasta los suelos. Ella retomó la palabra: —Estoy encantada de verlo—. Yo no creía mis oídos. Pero continuó: —Lo estaba esperando. Ya hace tiempo que usted no venía—. Comencé a creer que debía haber alguna perturbación en mí o en ella. Mientras tanto, me señaló con el dedo una pila que había dispuesto sobre una pequeña mesa y dijo: —Le he reservado esto, pensando que le gustaría. ¿Usted sabe de qué se trata, no es cierto?— Era un chocolate religioso que ella protegía y cuya venta se destinaba a obras de caridad. Lo tomé y lo pagué. En esa época, yo vivía quince meses con ochocientos francos. El chocolate católico y la sonrisa de la señora de Chateaubriand me costaron quince francos, es decir veinte días de alimentos... Es la sonrisa de mujer más cara que se me haya vendido jamás”.

La tumba de la buena y malvada Celeste se halla todavía bajo el altar de la capilla de la enfermería. Sobre su techo a dos aguas, un cedro del Líbano perpetúa el recuerdo de su marido, quien lo plantó en 1823, usando una semilla traída de Tierra Santa. Lo más lejos posible de su esposa, Chateaubriand prefirió para su tumba anónima un peñasco de

la costa bretona, desde el que sigue anunciando a los pasantes que aspiraba a limitarse a “escuchar el viento y el mar”. En París, tras el muro de la calle del Infierno, el robusto cedro sigue temperando los ardores del verano y delatando los embates del viento que sopla sobre las llanuras de la Isla de Francia. Pero algo sorprende a los raros visitantes que se aventuran a atravesar el césped y detenerse delante del abandonado laboratorio de chocolates: una pajarera con aves latinoamericanas, que parecen salidas de dibujos de Humboldt o códices mexicanos. Loros, pericos, aras y papagayos han transformado la melodía septentrional que inspiró las ensoñaciones de Chateaubriand en concierto tropical en pleno distrito catorce. Ancianos sacerdotes se sientan en torno a la majestuosa jaula, mientras que algunos se distraen haciendo desfilar las cuentas de sus rosarios. El estanque de peces rojos se halla siempre solo y los actuales gatos sin aura ni historia observan la pajarera con deseo y resignación. La madre superiora los alimenta cada día con comida enlatada, adquirida en la vecina avenida del general Leclerc, el liberador de la ciudad de París.

¿Su nombre? Sor María de los Ángeles Buenaventura Obregón. Nacida en fecha indeterminada en los alrededores de Santa Marta, República de Colombia. –No, ya no funciona la fábrica de chocolate y aquí no leemos a Víctor Hugo. Pero dígame, su merced, ¿ha oído hablar de un obispo secuestrado? Vayamos a la capilla, que los muros tienen oídos y el lugar más seguro de nuestra casa es el que escogió Celeste para reposar durante toda la eternidad.

ETERNO PRÍNCIPE DE NADA /  
José Ignacio Padilla



Solo, flotante, abstraído, el nudo en la carátula del libro no es un adorno; su presencia y ubicación responden a la clarificada voluntad del autor, su título *–Nudo–* es un no-título, por lo que perfectamente podríamos asignarle el rótulo *sin título*: única designación posible cuando la metáfora del nudo es la metáfora de la existencia.<sup>1</sup>

\*

ante el nudo siento la extrañeza del mundo, su presencia frontal, clara y absoluta; caigo incapaz de dominar lo sensible, mientras que, por su parte, Eielson transita por infinitos descubrimientos, no vividos como tropiezos:

\*

espuma, sangre, botella, todo, nada, siempre, solamente:

\*

un pañuelo mil veces anudado: en el centro del nudo: todo: nada.

\*

podría proponer una simplificación que opusiera, de un lado, el goce estético occidental como un momento de luminosa fractura y, del otro, la disolución del goce estético oriental en una cierta continuidad, un tanto opaca, aun si rica en matices; podría confesar, también, que tal simplificación es negada desde dentro por la sola utilización de una palabra: *goce*.

<sup>1</sup> Jorge Eduardo Eielson: *Sin título*. Valencia, Pre-Textos, 2000.

\*

anhelar el brillo de los metales preciosos o gustar de la densidad de la pátina; la transparencia y los destellos del cristal o la opacidad del cuarzo; ruptura o continuidad; una intensidad puntual y breve que vacía de arte la vida o una duración delicada y extensa que disuelve la oposición entre arte y vida en un viaje infinito.

\*

*Sin título* no acoge ni un extremo ni otro: su lugar está en el eterno centro del centro: el vacío más allá del vacío.

\*

de nuestro lado, la ruptura, el destello que irrumpe y enceguece quebrando el discurrir normal y vacío de nuestra vida: el momento estético que, como un sol de sentido, sólo puede distinguirse sobre nuestro fondo mediocre y opaco; el fulgor de lo estético, percibido sólo entre el gris continuo que lo precede y sigue, en una discontinuidad tan intensa que nos fractura, en ese destello, menos *durativo* que *puntual*, destinado a pagar la belleza de su intensidad cegadora con su breve extensión en el tiempo y en cuyo interior encontramos una totalidad pura y sin matices, que no por intensa es aprehensible y que, al ser inaprehensible, se acerca dolorosamente a la nada, castigando con el vacío nuestro gusto exagerado por esa intensidad extrema y condenándonos a reencontrarnos, después del brillo, con el gris doblemente gris de nuestras vidas.

\*

quebrados: faltos de luz: ciegos de luz.

\*

del otro lado, *una suerte de continuidad* donde el goce estético se extiende calmadamente, con brillo moderado y opacidades, sobre los modestos matices de nuestra vida, sin dolorosas fracturas, sin conde-

nas, sin anhelos desesperados ni viajes entre una orilla y la otra, donde todo se olvida; *una suerte de continuidad* porque, como he dicho y como es sabido, dentro de lo continuo no hay lugar para la percepción ni el sentido, y porque, contrariamente, hace falta la discontinuidad para que este último exista: *un fondo*, si se quiere, del que se distinga aquello que percibimos; *una suerte de continuidad* que es, en realidad, una serie infinita de discontinuidades suaves, en la que no cabe la brutal fractura del destello y en la que el momento estético se difumina, confundiéndose con la vida.

\*

y en medio, Eielson, uniendo todas las aristas en un nudo cuya topología difícilmente podríamos describir y que jamás podremos representar de un modo finito.

\*

la carátula del libro es compleja: nudo: máquina de sentido: única abstracción poderosa que, no pretendiendo *representar* la realidad ni *decirla*, puede equivaler a una visión completa y armoniosa de la misma, *postulando* una estética y *presentando* el mundo en un hilo de extremos y matices: color y negro, hilo abstracto hecho de discontinuidades, continuidad que comienza donde termina, y que, curiosamente, sólo podemos distinguir sobre una discontinuidad elemental: el fondo blanco, sobre el que se despliega el hilo anudando una dialéctica de lo continuo y lo discontinuo, de lo fracturado y lo integrado, y, aun, de la presencia y la ausencia, porque el centro del nudo total y presente, sólo puede ser una ausencia: el vacío.

\*

con un pie aquí y otro allá, la estética de Eielson no intenta *poetizar la vida* –lo que equivaldría a entender poesía y vida como entidades separadas y distintas– porque la vida misma, como en los mundos precolombinos y orientales, tiene siempre algo de sagrado, ritual, cruel y poético; esta estética modula una continuidad heterogénea,

hecha de discontinuidades a la vez duras y suaves, cerca y lejos de la fractura; un hilo deshaciéndose y rehaciéndose a cada instante, infinitamente, ante nuestros ojos; una tensión entre la cohesión y la desagregación:

\*

*cohesión*: como en lo que hemos querido reconocer *oriental*: la continuidad del goce estético, la co-extensión de las dimensiones vital y poética en un hilo indistinto y anudado, donde se disuelve su oposición y, por lo mismo cada categoría –*no hay poesía hay solamente vida*;

*desagregación*: como en lo que hemos querido reconocer *occidental*: los destellos, el fulgor y el brillo de los amaneceres; la sangre y el trono púrpuras; el azul, lo hundido, lo enterrado: discontinuidades duras que, sin embargo,

*cohesión*: no pertenecen a las estéticas de la fractura –*Antígona, Rolando*, por un lado; *Reinos, Bacanal, Doble diamante*, por el otro, donde el goce estético como fractura surge, incorporado, problematizado, desde dentro del poema– sino que son recogidas en el hilo de luz, en un haz cromático donde caben todos los colores, y aun la sombra –*un animal que nos protege del exceso de luz*.

\*

frente a la obra total de Eielson –autoreferencial, nudo de nudos, gran red de manifestaciones semióticas donde se disponen numerosos puntos de contacto–, querer decir *todo* y decir: *nada*; empezar donde todo comienza: donde se termina.

\*

su primera poesía, la de los fulgurantes castillos de palabras, pertenece a las *estéticas de la fractura*: el hermoso brillo de la alta cultura, del mito y la literatura lejos de la opacidad de lo biográfico y lo cotidiano; como si el lenguaje se detuviera tras las imágenes brillantes, donde quiera que comience la vida real, aunque sólo sea para deshacer, progresi-



vamente, los límites entre cultura y vida, cuando algo oscuro –*Bacanal, Doble diamante*– se sitúe tras esa deslumbrante belleza y asistamos a un despliegue de lujo verbal en imágenes a la vez muy brillantes y sombrías; o cuando la lucha desemboque en el despojamiento de este lujo –*Habitación en llamas*–, acercando lo artístico, antes encerrado dentro de la cultura, hacia el espacio vital cotidiano, en un primer gesto de *desasimiento* que es también, claramente, una crítica del lenguaje.

\*

hacer un recorrido lineal por la poesía de Eielson es inútil: no sólo las fechas son engañosas, sino que su poesía tiene tantas magnitudes –más allá de la escrita– que hace imposibles los deslindes; sin embargo, estando aquí, sigamos:

\*

el conflicto con el lenguaje está resuelto, en buena cuenta, en *Noche oscura del cuerpo*, una red de puntos que incluye opuestos contradictorios y complementarios, todos presentes simultáneamente; un hilo continuo que diluye todas las oposiciones;

oposiciones cuyos términos ya no sirven –ni cultura, ni vida, ni cotidiano, ni luz, ni sombra– para hablar de *Sin título*, hilo infinito donde *la poesía es vida solamente* y donde, lejos del absoluto lujo discursivo y de los experimentos formales, con la serenidad del que ha vivido y del que descubre que *la poesía es el estado permanente del universo*, sin ningún esfuerzo, como quien respira, Eielson, *eterno príncipe de nada*, nos extiende una mano abierta –gesto arquetípico del desasimiento– por la que pasan toda la arena y todos los astros del universo.

\*\*\*

lector: un pequeño obsequio: dos poemas de Eielson posteriores a los que hacen *Sin título*:

POEMA DE TODOS LOS DÍAS  
Y DE SIEMPRE

Extrañamente todos tenemos una luz  
En la cabeza un corazón en el pecho  
Y no nos damos cuenta. Nos peinamos  
Los cabellos largos o cortos  
Como si fuéramos caballos  
Y no nos damos cuenta  
Todos los árboles los animales  
Las montañas y las nubes  
Hasta las últimas hormigas  
Han sido hechas para nosotros  
Y no nos damos cuenta  
Nos lavamos los dientes con esmero  
Y no nos damos cuenta  
Que estamos sólo limpiando  
Nuestra pobre calavera. Ahora mismo  
Mientras escribo estos versos  
El lado izquierdo de mi cuerpo  
Se vuelve de oro puro  
Y tampoco me doy cuenta.

*La Gaceta del FCE, 343 (1999)*

SEGURO REY DE  
TU AMOR

Cansado de saber que eres ceniza  
O que eres solamente luz  
Vestida de carne y hueso. Cansado  
De saber que todo pasa  
Que todo lo que vemos y tocamos  
Ya no es nada. Cansado  
De verte brillar como un diamante  
En la palma de mi mano  
Sabiendo que mi mano  
Es sólo la mano  
De un esqueleto que tropieza  
Y que ya no te acaricia. Cansado  
De tanto número insondable  
De tanta palabra vacía  
De tanta tierra que se mueve  
De tanto cielo imposible. Comienzo  
Nuevamente donde todo se acaba  
Renazco de tu amor como un mendigo  
De la tierra como un rey que no reposa  
Enjoyado para siempre  
Por tu propia ceniza.

*Letras libres, 15 (2000)*

## CORRESPONDENCIAS NUMÉRICAS EN LAS BUCÓLICAS / Julio Picasso

**E**n las Bucólicas de Virgilio existe una serie misteriosa de correspondencias numéricas. Para poder observarlas a la perfección es menester reconstruir un poco el edificio. Hay que hacer solo tres hipótesis indoloras y muy aceptables:

que faltarían tres versos en la III bucólica;

que faltaría un verso en la VI bucólica;

que sobraría un verso en la VII bucólica.

Con estas suposiciones tenemos:

### Bucólicas

|      |                                      |     |  |
|------|--------------------------------------|-----|--|
| I    | diálogo suelto                       | 83  |  |
| II   | monólogo                             | 73  |  |
| III  | diálogo amebeo                       | 114 |  |
| IV   | monólogo de Virgilio                 | 63  |  |
| V    | diálogo amebeo modificado en dístico | 90  |  |
| VI   | monólogo de Sileno                   | 87  |  |
| VII  | diálogo amebeo                       | 69  |  |
| VIII | monólogo (doble)                     | 110 |  |
| IX   | diálogo suelto                       | 67  |  |
| X    | conclusión                           | 77  |  |

Veremos que si se suman los números de versos de ciertas bucólicas, correspondientes de alguna manera, el resultado siempre será 333 (tres veces el número pitagórico perfecto):

$$I + II + VIII + IX = 333$$

$$II + IV + VI + VIII = 333$$

$$I + III + VII + IX = 333$$

$$III + IV + VI + VII = 333$$

$$I + II + III + IV = 333$$

$$VI + VII + VIII + IX = 333$$

$$2 (I) + V + X = 333$$

Si damos una lectura algebraica al número de versos de cada bucólica, podemos explicar muy bien el cálculo de Virgilio para las seis primeras equivalencias. Sabiendo que:

$$a + b = f + g \qquad a + c = b + h$$

$$c + d = h + i \qquad b + d = g + i$$

tenemos necesariamente:

$$a + b + c + d = f + g + h + i$$

$$a + b + h + i = c + d + f + g$$

$$a + c + g + i = b + d + f + h$$

La última equivalencia no se relaciona con estas fórmulas. Simplemente el número 333 está dividido por la mitad: 166 + 167. El doble de a, es decir del número de versos de la bucólica I es 166, y la suma de los versos de la bucólica V y de la X es 167.

Las Bucólicas, pues, rinden un abierto homenaje al pitagorismo, pero también a Octavio y a Roma. El número de César era el 333 por ser la suma numérica de sus letras griegas:

K = 20

A = 1

I = 10

$\Sigma$  = 200

A = 1

P = 100

A = 1

Además, según las leyendas contadas por el propio Virgilio, (Eneida, I, 265-272), el reinado de Eneas en el Lacio duró tres años; el de Ascanio, 30 años; y el de otros descendientes de Eneas hasta Rómulo, 300 años. Es decir que el reinado de los Enéadas había durado 333 años en total.

P. Maury, en 1945, fue el descubridor de una parte de estas alternancias numéricas. Nosotros creemos haberlas completado, explicado más científicamente y corregido en parte.

Las equivalencias numéricas y la alternancia diálogo-monólogo nos confirman en la convicción de que el punto de partida de las Bucólicas no fue cada poema aislado sino la idea misma de un conjunto, estructurado en sus mínimos detalles. Uno de los detalles era, paradójicamente, que cada poema fuera lo más diferente posible de los otros. Es valiosa la observación de Servio: *Qui enim bucolica scribit, curare debet ante omnia ne similes sibi sint eclogae* (Quien escribe bucólicas debe procurar por encima de todo que las églogas no sean parecidas entre sí).

# DANTE Y YO. DEL FUEGO A LAS CENIZAS / Jorge Wiese Rebagliati

A Carlos Gatti Murriel  
A los amigos de la Lectura  
Dantis

**E**n retrospectiva, pienso que una observación de Borges –que no es solo de Borges, aunque lo sea en los detalles– quizás dé cuenta de mi primera fascinación por la *Comedia*. Dice Borges<sup>1</sup> que una novela contemporánea requiere quinientas o seiscientas páginas para hacernos conocer a alguien, si es que lo conocemos. A Dante le basta un solo momento. En ese momento el personaje está definido para siempre. Esta fascinación puede contribuir a explicar el soneto que escribí sobre Pia de Tolomei (*Purg.*, V, 133-136) y que circuló entre el grupo de la Lectura Dantis de 1992.

Otro recurso que me parece fundamental para explicarme a Dante es el de la *contaminación*, la *contaminatio*, por medio de la cual la *Comedia* es casi equivalente a la literatura, a toda la literatura (en tanto este procedimiento crea una dinámica de remisiones y alusiones que incluye a la literatura anterior a Dante y prefigura la posterior a él). Según Lázaro Carreter (*Diccionario de términos filológicos*, s.v. *contaminación*), la *contaminatio* es una particularidad de la transmisión de un texto consistente en que el copista sustituye lecturas auténticas por otras halladas en los márgenes de su modelo o ejemplar de copia, tomando por lecturas válidas lo que pueden ser simples anotaciones o conjeturas de un copista anterior. Para la crítica dantesca –y para la praxis del propio Dante–, la *contaminatio* es un fenómeno de “cruce” de lecturas: una “contamina” a la otra hasta que las dos se sintetizan en una imagen, por ejemplo. Es el caso de la pena de los simoníacos: aquí, Dante

<sup>1</sup> ‘La Divina Comedia’ En: *Siete noches*, p. 20; y el prólogo a *Nueve ensayos dantescos*, p. 89.

mezcla un pasaje de los *Hechos de los Apóstoles* (las lenguas de fuego sobre las cabezas de los miembros de la primitiva comunidad cristiana en el Pentecostés) con otro de la *Visio Alberici* (el espectáculo de los simoníacos que se queman en un incendio) para producir, poéticamente, la llama que lame los pies de los condenados.

Por supuesto que Dante es mucho más que sus recursos, pero estos dos me seducen —me han seducido de una manera especial. El primero puede explicar, en mi experiencia de lector, una preferencia particular por el momento lírico, por el punto exacto en el que ocurre la epifanía lírica, y se revelan de manera intensa y para siempre el personaje, la situación, el objeto, la emoción. Es lo mismo que me captura, en otro ámbito, cuando escucho las piezas breves de Schumann o las arias de Mozart.

El segundo recurso resulta capital para entender que la tradición, en la literatura y en el arte, es una tradición operante, vital, que sirve para crear objetos nuevos. En este sentido, Dante enseña que nada queda igual después de su traducción a y por una conciencia y que, propiamente, no existe la repetición. Podría sostenerse sin hipérbole que la actualización de lo tradicional es, en Dante, un fenómeno radicalmente original.

Hace aproximadamente dos años recuperé una ruta y un poema. El regreso al norte del Perú (el espacio de mi infancia y de mi adolescencia, revivido ahora por gracia de amistad) y la relectura de la *Comedia* me removieron de tal modo, que la creación poética, una actividad que en mí se había manifestado antes casi lúdicamente pasó a cobrar tal centralidad que aún no salgo de la sorpresa. Otro convencimiento me asaltó: razoné que a lo fundamental —a lo que nos fundamenta— había que responder con todo. Y mis respuestas a lo artístico se habían reducido —hasta aquella época— a la fugacidad del gozo estético inmediato o a la sequedad de los análisis de la razón. Pensé —con Steiner— que la mejor crítica es aquella responsable, aquella que responde con la totalidad de la persona, que la única respuesta total a una obra artística es otra obra artística, tal como lo entendieron Franz Liszt y muchos otros artistas. Que, dentro de este contexto, el temor al ridículo era un mal

menor. Que no había –no debía haber– diferencia sustancial entre traducción, obra de arte literaria y crítica.

Sin intención de banalizar la *Comedia* mediante comentarios inflacionarios o bizantinos, quise apropiarme de sus procedimientos para ir respondiendo a las solicitudes que me llegaban desde las obras que amaba: la misma *Comedia*, un cuadro de Piero della Francesca o de Ricardo Wiese, un aria de Saint-Säens, una película de Zurlini, una novela de Margueritte Yourcenar... Y quise que todo ello se agrupara bajo un sintagma dantesco: *Vigilia de los sentidos*, que es como Ulises define a la vida en el canto XXVI del *Infierno*.

No quiero usar demasiadas palabras; pero estas líneas no estarían completas si no presentara un ejemplo de lo que he querido hacer. He escogido, precisamente, el primer poema de la colección, el lema, el que incluye el título del libro y a la vez lo explica. Se trata del siguiente soneto:

#### EL VIAJE

*...und öfters über des kühnen  
Herkules Säulen hinaus, zu neuen seligen Inseln  
Tragen die Hoffnungen ihr und des Schiffes Flügel. ...*

(Hölderlin, Der Archipelagus)

*...wir sind es, wir; Frucht von Hesperien ist!*

(Hölderlin, Brot und Wein. An Heinze)

Soy Nadie y les ofrezco mis palabras,  
Piedras lustrosas mil veces lamidas,  
Arenas que se escurren mientras brillan,  
Sutiles variaciones de la nada.

Hermanos: Ya las velas remendadas  
Están; por sal y por luchas, curtidas



Las manos; firmes aún las rodillas.  
¿Y sigue en el puerto la corva barca?

Que los días que queden de esta breve  
Vigilia de los sentidos den fruto;  
Para ir más allá del occidente

Hemos nacido y un destino único  
Dirige nuestra proa: tender redes  
En mares siempre al norte del futuro.

Prescindiré, por el momento, de referirme a los epígrafes de Hölderlin.

Quizás convenga empezar por hacer notar el contraste entre el primer cuarteto y el resto del poema y, también, por señalar la relación entre el primer sustantivo del citado cuarteto ("Nadie") y el último ("nada"). Ulises —el "Nadie" de la *Odisea*— solo ofrece palabras ("piedras" lamidas por el mar —"sassi che il mare ha consumato", como dice la canción de Gino Paoli); arenas fugaces como el "libro de arena" borgiano, destinado al olvido, es decir, "nada", en una equivalencia que podría ser mallarmeana, tanto en su oposición a lo material o a lo objetivo, como en la melancólica afirmación de la fragilidad del espíritu. Quizás el hiato entre esta y las siguientes estrofas resulte demasiado evidente, y hasta forzado o irreal. No obstante, la caracterización de Ulises como hombre maduro que reflexiona de manera ácida o decepcionada sobre lo que más le ha servido en su vida —la lengua— no deja de tener cierta verosimilitud.

Lo que sigue remite directamente al paso de la *Comedia* en el que se relata el último viaje de Ulises. El vocativo es el mismo: "Hermanos" ("Fрати"), aunque la descripción específica —la referencia a las rodillas firmes o a la corva barca— tenga más sabor a la *Iliada* que a la *Comedia*. No se ha obviado el hecho de que los objetos y las personas ya estén

usados, de que sean maduros o viejos: las velas remendadas, las manos curtidas por la sal marina de muchos viajes anteriores, y también por esfuerzos y luchas.

Es a ese grupo de compañeros –que Borges<sup>2</sup> ha comparado con la tripulación del *Pequod*, que fatigó los mares en busca de la ballena blanca, y con la sublime locura de la aventura atlántica europea (recordemos a Darío: “mientras haya una América oculta que hallar, vivirá España”)– al que Ulises se dirige animándolos al viaje.

Y lo hace con las mismas palabras que el Ulises dantesco (aunque los encabalgamientos –y, por tanto, los énfasis– resulten distintos): los días que queden de esta breve vigilia –“picciola”, dice Dante– deben ser útiles y productivos, deben dar fruto –lo que significa que deben emplearse en hacernos crecer en experiencia, en conocimiento y en sabiduría. Ulises invoca a “ir más allá” del occidente, a pasar el estrecho de Gibraltar, las columnas de Hércules (recuérdese la divisa de Carlos V: “Plus ultra”, enlazada en las columnas de su escudo) y a surcar con medios propios mares desconocidos. La imagen final está calcada de un verso de Paul Celan (en *Atemwende*). Puesta en boca de Ulises refuerza el tono nobilísimo de su argumentación.

Dante emplea 52 versos en relatar esta aventura. A mí se me concedieron solo los 14 del soneto. Sin embargo, cuento con él, con Dante. A él me remito, a él me refiero. Por él sabemos que el viaje termina en un naufragio o, en clave alegórica, que la razón por sí sola, sin la ayuda de la gracia, no puede alcanzar eternidades.

El peligro que presidió la empresa de Odiseo late en toda empresa humana, hasta en la más noble, como la poesía; y en todo instrumento humano, hasta el más noble, como el lenguaje.

En este sentido, no es impertinente empezar el poema con la aguda conciencia de la irrealidad de las cosas de la que uno se percata

<sup>2</sup> En ‘El último viaje de Ulises’ en: *Nueve ensayos dantescos*, p. 118; y ‘La Divina Comedia’ en: *Siete noches*, pp. 30-31.

con frecuencia, pero especialmente cuando se siente autor: también Shakespeare es un Nadie, también Pessoa es un Nadie, también Machado —el de Juan de Mairena y Abel Martín— es un Nadie. Todos ellos son un conjunto de personajes, un conjunto de máscaras (en latín, “persona” significa ‘máscara’). Son, como el Nadie odiseico, una identidad frágil, elusiva, inatrapable. Y el lenguaje, en efecto, es “nada”: “nada”, porque es viento y es espíritu; “nada”, porque —a pesar de sus aproximaciones— no es la realidad; “nada”, porque también aleja, también separa, cuando debería aspirar a unir; “nada”, porque somos inexpresables.

El “Hermanos” colocado en un poema inicial (es decir, al inicio del libro, como prólogo o lema) tiene un precedente célebre: el verso final de *Au lecteur* en *Las flores del mal* de Baudelaire: “—Hypocrite lecteur, mon semblable, —mon frère!” (Hipócrita lector, mi semejante [“mi igual”, traduce Nydia Lamarque] —¡mi hermano!). Esta remisión apunta hacia los lectores potenciales. En efecto, el discurso de Ulises podría valer también para los lectores del soneto, que se identificarían con la malhadada tripulación de la “corva barca”.

La invitación al viaje —otra reminiscencia baudeleriana— es una apelación a dejar la comodidad y la seguridad del puerto de una existencia tranquila para emprender una “travesía a extremares”, como diría Martín Adán (otra referencia a un conjunto de sonetos que hablan de la poesía y del lenguaje a través del viaje marino).

“Vigilia de los sentidos” puede también predicarse del poema, en tanto momento epifánico de especial y rara lucidez y de pluralidad cuasi infinita. “Fruto” y “occidente” remiten a las citas de Hölderlin<sup>3</sup> y a una manera particular de entender la tradición literaria (ya presente en el primer cuarteto mediante las “piedras lamidas” —las palabras gastadas por el uso, pobres materiales de una creación efímera): al pasar las Columnas de Hércules, nosotros nos convertimos en los

<sup>3</sup> Federico Gorbea traduce el primer epígrafe así: “[...] a menudo, sus esperanzas y las alas del navío lo llevan más allá de las columnas de Hércules, hasta nuevas islas, las Afortunadas”; el segundo, así: “nosotros —¡nosotros!— somos el verdadero fruto de las Hespérides” (Friedrich Hölderlin, *Poesía completa*. Barcelona: Ediciones 29, 1977, pp. 277 y 323).

verdaderos frutos de las Hespérides (aquí habría que recordar la distinción, operativa en las traducciones de Hölderlin, entre los "áticos" y los "hespéridos"). Somos los hijos de la tarde, los que viven en una época final; somos la última frontera de Occidente y, por ello –como Irlanda, como Rusia– nuestro destino es ir más allá de él, pues las fronteras son siempre inestables e incorporan todas las tradiciones con las que están en contacto.

Los "mares al norte del futuro" aluden, ciertamente, a la condición "futuriza" y "proyectiva" de lo humano y reelaboran el fragmento odiseico-dantesco que alude a la nobleza del espíritu humano frente a la brutalidad de lo animal. Pero aluden también al lenguaje –"mar castellano", dice Pedro Salinas en *Todo más claro*–, que lanza redes –es decir, crea conceptos– para comprender la realidad.

En síntesis, el poeta invita a sus lectores a emprender una aventura de conocimiento. La aventura, sin embargo, está signada por el fracaso de un naufragio final. La palabra –tan noble, tan elevada– no puede, por sí sola, habitar en lo arcano de los mares al norte del futuro. Debe apoyarse en la gracia del Verbo que, desgraciadamente, parecería no morar en este Occidente de frutos pasmados que es el mundo que nos ha tocado vivir.

Y, a pesar de todo, vale la pena el viaje. Por lo que a mí respecta, le he concedido mucho más valor al proceso que al producto, que a mí no me cabe juzgar. Siento que crezco cada vez que lo inicio y esta experiencia basta para ayudarme a vivir.

Debo agradecer a Dante por todo lo que me ha dado. Sé que le devuelvo ceniza en lugar de fuego, pero así es la amistad. Como la amistad, la *Comedia* es una vocación. Dante nos interpela. Algunos respondemos, bien o mal. Eso es todo.

## DISCOS CON MÚSICA PERUANA / José Quezada Macchiavello

**E**n un medio como el nuestro, en el cual los intérpretes peruanos casi no tocan y en consecuencia no graban música peruana, resulta muy positivo y halagüeño el esfuerzo que realiza el Centro de Estudios, Investigación y Difusión de la Música Latinoamericana de la Pontificia Universidad Católica del Perú

Un CD impecablemente realizado con obras del compositor arequipeño Roberto Carpio, aparecido en conmemoración al centenario de su nacimiento, motiva y abre este comentario.

Roberto Carpio fue un compositor de muy alto valor, quizás el más importante de su generación. Su estética se vincula más al concepto de música chola –sugerido por Carlos Raygada– que al indigenismo; sin embargo si se habla del indigenismo americano de las primeras décadas del siglo XX, la obra de Carpio aparece como una expresión de sumo interés en ese gran contexto, particularmente en el ámbito de la música pianística y vocal.

El CD producido por la PUCP incluye varias obras pianísticas que dan cuenta de la maestría y originalidad de Carpio: *Suite Hospital* en una lograda versión de Juan José Chuquisengo –anteriormente aparecida en un CD propio–, *Tres estampas de Arequipa*, *Suite para piano*, *Tríptico* y *Danza e Interludio*, ejecutadas con solvencia por Carmen Escobedo y *Payaso* grabado por Gustavo La Cruz con la excelencia que caracteriza a este notable pianista peruano.

El arte lírico del compositor arequipeño está bien representado con las *Cinco Canciones* grabadas por Josefina Brivio acompañada por

Fernando De Lucchi. Se trata de un registro de indiscutible nivel profesional y remarcable valor artístico. El Coro de Madrigalistas de la PUCP, bajo la dirección de Antonio Paz, hizo un buen aporte con las muy apreciadas *Tres Canciones Corales* del maestro arquipaño.

Carpio incursionó en el campo de la música de cámara en pocas oportunidades. Dos piezas de este género aparecen en el disco: *Aire de Vals* para violín y piano, en registro con brillantez artística realizado por el violinista Carlos Johnson con el acompañamiento al piano de Rieko Yoshizumi, y *Allegro para cuarteto de cuerdas* ejecutado con alto profesionalismo por el Cuarteto Lima de la PUCP

Es deseable que el esfuerzo del Centro de Estudios, Investigación y Difusión de la Música Latinoamericana de la Pontificia Universidad Católica del Perú prosiga en esa línea, llenando un vacío en lo que concierne a la difusión de la música de los compositores peruanos, que es tal vez el más importante por sus alcances, ya que se trata de grabaciones que se pueden adquirir con relativa facilidad y que llevan la música de nuestros compositores a las casas.

Siguiendo en cierta medida en el tema, destaco algunas grabaciones recientes. Primero dos realizadas recientemente en Europa por intérpretes que aparecen en este CD dedicado a Roberto Carpio.

Gustavo La Cruz grabó en Alemania un CD con muy buen nivel artístico, como de alto estándar técnico en lo referente al registro y la edición. La Cruz incluye en su logrado CD obras del propio Carpio, Luis Antonio Meza y Rosa Mercedes Ayarza, entre otros compositores peruanos.

El violinista peruano Carlos Johnson, actualmente *concertino* en una importante orquesta alemana, grabó recientemente un CD que sin duda se puede considerar notable. Incluye *Recitativo, Arioso y Toccata* para violín y piano de Luis Antonio Meza, obra que por sus méritos intrínsecos y la estupenda versión de Johnson, destaca con nitidez en el CD en referencia.

El interés en la música peruana es creciente, a pesar de que no existe aún una política de Estado para su promoción local y sobre todo

en el exterior. Con seguridad la creación musical de nuestros compositores a lo largo de la historia, que puede ser tal vez dispareja, pero en todo caso con obras de indudable interés, puede ayudar a proyectar una imagen más positiva de nuestra sociedad y nuestra cultura que, por ejemplo, la que se percibe en las producciones de los *talk show* peruanos de tan dudosa calidad estética y sin duda ética o en las numerosas producciones que delatan la corrupción, algunas de las cuales han sido vistas en canales foráneos.

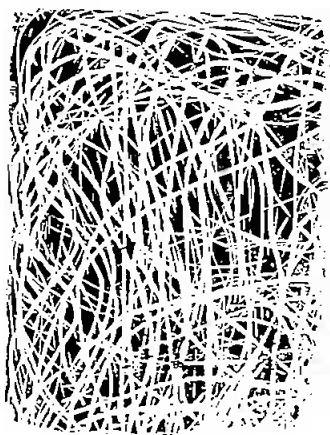
Espontáneamente, gracias al interés de los artistas, la música virreinal peruana, por ejemplo, aparece en varios discos en el extranjero; no siempre, claro está, como música barroca peruana sino como música virreinal boliviana o de la Plata. Sin chauvinismo alguno cabe esclarecer o precisar que la música barroca del Alto Perú pertenece a la historia cultural del virreinato peruano y que en todo caso sólo después del barroco se puede hablar de música del Virreinato de Río de la Plata. Lo que no deja de ser lamentable es que obras cuyos originales están en Lima o el Cusco aparecen en discos en el exterior como música virreinal boliviana o argentina. La responsabilidad hay que hallarla en la ausencia de una política cultural, que sí existe por ejemplo en Bolivia.

Entre los discos con música virreinal peruana destaca una estu-  
penda versión del *Ensemble Elyma, Le Grand Théâtre de Genève y el Teatro de la Zarzuela de Madrid de La Púrpura de la Rosa*, la primera ópera compuesta en América por Tomás de Torrejón y Velasco, quien fuera el más destacado maestro de capilla de la Catedral de Lima, con texto de Pedro Calderón de la Barca, estrenada en el palacio virreinal de la Ciudad de los Reyes en 1701. La versión dirigida por Gabriel Garrido es sin duda la mejor entre las tres hasta hoy efectuadas de la ópera torrejoniana. La reconstrucción de la partitura, orquestación y realización del bajo continuo realizada por el musicólogo argentino Bernardo Illari, es sumamente fiel al estilo y a los conceptos estéticos propios del teatro barroco musical español de los últimos años de los Habsburgo. Tema aparte la imaginativa y fiel de fondo versión de *Elyma*.

He podido apreciar recientemente el logrado disco *Ala Xácara: The jungle book of the Baroque*, producido en Suecia por el *Ensemble*

UNMSM

*Villancico* dirigido por Peter Pontvirk, músico y musicólogo sueco que ha llegado a constituir una agrupación especializada en el Renacimiento y barroco hispano e hispanoamericano, en Estocolmo, un medio cultural poco cercano en todo caso a la tradición musical hispana, no obstante que uno de los más importantes cancioneros musicales del Renacimiento español apareciera en Upsala. Si bien la mayor parte de las obras del disco del *Ensemble Villancico* provienen de México, hay algunas muy representativas del virreinato peruano, entre estas una tonada de negros hallada en la Biblioteca del Seminario San Antonio Abad del Cusco.





## CARTA INÉDITA / Manuel Puig

Buenos Aires, 20 de junio de 1971

Querido amigo:

Meses y meses sin responder a su amable carta. Le ruego que me perdone, tengo un gran desorden en mis cosas. En primer término le agradezco su interés por *Boquitas pintadas*, en segundo término debo decirle que no estoy de acuerdo con sus conclusiones, pero Ud. ya lo daría por descontado ¿verdad?

Ud. dice que hay dos lecturas posibles del libro y que de la lectura en primer grado el gran público no extrae más que los datos exteriores de la trama. Aquí es donde creo que Ud. se equivoca: esa misma lectura inocente permite extraer algo más. Ese algo creo que es lo más importante de la obra y yo me siento bien leído cuando gente muy desprovista culturalmente me dice "Nené se embromó por pensar en el qué dirán" o "de qué sirve vivir haciendo tantos cálculos" o "se vive dándole importancia a lo que no la tiene, al final estar charlando o tomando un mate entre amigos de verdad vale más que todo el oro del mundo". Yo creo que este tipo de lector registra sin duda la mala adecuación del "sistema" a las necesidades reales de la gente, registra lo principal de la obra: que el villano es el sistema.

Para mí carece de importancia que este lector no vea ciertas búsquedas estilísticas más dado que esos valores formales (o "factura artística" como dice Ud.) están allí para apoyar el relato, no como foco principal de la atención. De todos modos ese lector registra esos valores a nivel inconciente, se le transmutan en fluidez, etc. de lectura (las elipsis por ej.), es decir en goce estético.

Otra cuestión importante: cuando digo literatura popular no me refiero a "aquello que el público prefiere, lo que goza de popularidad", sino literatura ACCESIBLE, no literatura que el gran público haya aceptado de antemano, sino lit. que puede abordar sin dificultades agobiantes ¿me explico mejor?

Ahora vayamos a un ejemplo que Ud. da de doble lectura: las fundas de Nené. A mí nunca me importó dar a esa preocupación de Nené un tinte de "inelegancia o vulgaridad" que sólo un lector de cierto nivel puede notar ino! eso me lo atribuye Ud., permídneme, en un arrebatado de refinamiento burgués, a mí lo que me interesaba era subrayar la eterna tendencia de la clase media a postergar para una mejor ocasión (¿cuál? inunca llega!) el consumo de ciertos bienes. Y eso el lector lo registra, Nené cuidó tanto sus muebles que éstos la sobrevivieron. Permídneme que le haga estas objeciones desordenadamente pero es que si no lo hago así no lo haré nunca. Mi principal objeción a su trabajo es que lo haya hecho desde su posición de intelectual, cuando una investigación así tendría que haberse hecho, me parece, en base a testimonios de lectores representativos de todas las categorías.

Con todo esto le quiero significar también que sus observaciones no cayeron en saco roto (en lo que a mí respecta), que me interesaron vivamente. Además admiro su talento para exponer. En su carta me dice además que ya había comentado el libro ¿se refería a *Actual*? ¿Son dos o tres sus artículos? Yo vi el del *Comercio* 29-Nov. 70 y el de *Actual*. Si hay un tercero me encantaría verlo.

Nuevamente gracias por interesarse tanto por el caso, Ud. ha sido el único que lo trató seriamente. Bueno, espero conocerlo personalmente y gracias por *Amaru*, recibí 2 números de 1970.

Un abrazo

Manuel

[Esta carta fue dirigida a Abelardo Oquendo]

Buenos Aires, 20 de junio de 1971

Querido amigo:

Más que responder a su amable carta. Le ruego que me perdona, tengo un gran desorden en mis cosas. En primer término le agradezco su interés por "Bopintu pintado", en segundo término debo decirle que voy de acuerdo con sus conclusiones, pero Ud ya lo dirá por escrito ¿verdad?

Ud. dice que hay dos lecturas posibles del libro y que de la lectura en primer grado el gran público no extrae más que los datos exteriores de la trama. Aquí es donde creo que Ud se equivoca: esa misma lectura inocente permite extraer algo más. Ese algo creo que es lo más importante de la obra y yo me sentí bien leído cuando gente muy desprovista culturalmente me dice "¿qué se embromó por pensar en el qué durará" o "de qué sirve vivir haciendo tantos cálculos" o "se vive dándole importancia a lo que ni la tiene, al final estar charlando y tomando un mate entre amigos de verdad vale más que todo el oro del mundo". Yo creo que este tipo de lector registra sin duda la nula adecuación del "sistema" a las necesidades reales de la gente, registra lo principal de la obra: que el villano es el sistema.

Para mí carece de importancia que este lector no vea ciertas búsquedas estilísticas más dado que esos valores formales (o "factura artística" como dice Ud.) están allí para apoyar el relato, no como foco principal de la atención. De todos modos, ese lector registra es

valores a nivel inconsciente, se le transmiten en fluidez, et de lectura (las elipsis por ej.), es decir en goce estético.

Otra cuestión importante: cuando digo literatura popular no me refiero a "aquello que el público prefiere, lo que goza de popularidad", sino a literatura ACCESIBLE, no literatura que el gran público haya aceptado de antemano, sino lit. que puede abordar sus dificultades e incluso explicarlas.

Ahora voyamos a un ejemplo que Ud. da de doble lectura: los fondos de Nené. A mí nunca me importó dar a esa preocupación de Nené un tinte de "inelegancia o vulgaridad" que sólo un lector de cierto nivel puede notar ¡no! eso me lo atribuye Ud., perdoname, en un arrebato de refinamiento burgués, a mí lo que me interesaba era subrayar la eterna tendencia de la clase media a postergar para una mejor ocasión (¿cuál? ¿nunca llega!) el consumo de ciertos libros. Y eso el lector lo registra, Nené cuidó tanto sus muebles que éstos la sobrevivió. Perdoname que le haga estas objeciones de ordenadamente pero es que ni en lo hago así ni lo haré nunca. Mi principal objeción a su trabajo es que lo haya hecho desde su posición de intelectual, cuando una investigación así tendría que haberse hecho, me parece en base a testimonios de lectores representativos de todas las categorías.

Con todo esto lo quiero significar también que sus observaciones no cayeron en saco roto (en lo que a mí respecta), que me interesaron vivamente. Además admiro su talento para exponer. En su carta me dice además que ya habrá comentado el libro ¿se refería a "Actual"? ¿Son dos o tres sus artículos? Yo vi

el del "Comercio" 29-Nov. 70 y el de "Actual". Si  
un tercero me encantaría verlo -

Nuevamente gracias por interesarse  
por la cosa, Ud. ha sido el único que <sup>de</sup> trató ser a  
cabo. Bueno, sper conocerlo personalmente y  
por Anam. recibí 2 números de 1970.

Un abrazo

Manuel

## EPODON II / Quintus Horatius Flaccus

Beatus ille, qui procul negotiis,  
ut prisca gens mortalium,  
paterna rura bubus exercet suis,  
solutus omni faenore,  
neque excitatur classico miles truci,  
neque horret iratum mare,  
forumque vitat et superba civium  
potentiorum limina.

Ergo aut adulta vitium propagine  
altas maritat populos,  
aut in reducta valle mugentium  
prospectat errantis greges,  
inutilisque falce ramos amputans  
feliciores inserit,  
aut pressa puris mella condit amphoris,  
aut tondet infirmas ovis;

vel cum decorum mitibus pomis caput  
Autumnus agris extulit,  
ut gaudet insitiva decerpens pira  
certantem et uvam purpurae,  
qua muneretur te, Priape, et te, pater  
Silvane, tutor finium!

## ÉPODO II / Horacio

*Traducción de Ana Gispert-Sauch de Borrell*

Dichoso aquel que, alejado de los negocios  
como los antiguos mortales,  
labra con sus bueyes los campos paternos  
liberado del afán de lucro;  
no se despierta cual soldado al fiero toque de combate,  
ni teme al airado mar;  
evita el foro y las moradas  
de los ciudadanos poderosos.

Así pues, él une en maridaje los altos álamos  
con los crecidos mugrones de la vid  
y, podando con la hoz ramas inútiles,  
injerta las más fecundas;  
o bien contempla sus rebaños  
errantes en el estrecho valle;  
o coloca en vasijas limpias la espesa miel,  
o esquila a sus tiernas ovejas.

Mas cuando el otoño yergue sobre los campos su cabeza  
ornada de fragantes frutos,  
cómo disfruta recogiendo las peras injertadas  
y la uva que compite con la púrpura  
para ofrecértelas a ti, Príapo, y a ti,  
padre Silvano, protector de nuestras tierras.

Libet iacere modo sub antiqua ilice,  
modo in tenaci gramine:  
labuntur altis interim rivis aquae,  
queruntur in silvis aves,  
fontesque lymphis obstrepunt manantibus,  
somnos quod invitet levis.

At cum tonantis annus hibernus Iovis  
imbris nivesque comparat,  
aut trudit acris hinc et hinc multa cane  
apros in obstantis plagas,  
aut amite levi rara tendit retia,  
turdis edacibus dolo,  
pavidumque leporem et advenam laqueo gruem  
iucunda captat praemia.

Quis non malarum, quas amor curas habet,  
haec inter obliviscitur?  
quodsi pudica mulier in partem iuvat  
domum atque dulcis liberos,  
Sabina qualis aut perusta solibus  
pernicis uxor Apuli,  
sacrum vetustis exstruat lignis focum  
lassi sub adventum viri,  
claudensque textis cratibus laetum pecus  
distenta siccet ubera,  
et horna dulci vina promens dolio  
dapes inemptas apparet;



Gusta a veces tumbarse sobre el tupido césped  
bajo la sombra de una vieja encina,  
mientras las aguas se deslizan por la profunda acequia,  
laméntanse las aves en la espesura  
y discurren las fuentes de aguas bulliciosas,  
como invitando al apacible sueño.

Pero, cuando la estación invernal de Júpiter tonante  
depara las lluvias y las nieves,  
él acosa por doquier con la jauría  
a los iracundos jabalíes  
hacia las trampas resistentes,  
o bien con varas tiernas tiende una rala redecilla,  
trampa para los golosos tordos,  
atrapa con engaño a la liebre timorata  
y a la advenediza grulla,  
gozosa recompensa.

¿Quién en medio de estos solaces no se olvida  
de los males que el amor conlleva?  
Y cuánto más si la púdica esposa  
cuida su casa y a sus dulces hijos,  
cual Sabina o la mujer de Apulia  
quemada por los soles,  
alimenta con troncos secos el fuego sagrado  
ante la llegada del fatigado esposo,  
encierra en los corrales de carrizo el rebaño satisfecho,  
ordeña las ubres hinchadas de sus vacas,  
saca vino nuevo de la dulce cuba  
y prepara los manjares no comprados.

non me Lucrina iuverint conchylia  
magisve rhombus aut scari,  
si quos Eois intonata fluctibus  
hiems ad hoc vertat mare,  
non Afra avis descendat in ventrem meum,  
non attagen Ionicus  
iucundior, quam lecta de pinguissimis  
oliva ramis arborum  
aut herba lapathi prata amantis et gravi  
malvae salubres corpori,  
vel agna festis caesa Terminalibus  
vel haedus ereptus lupo.

Has inter epulas ut iuvat pastas ovis  
videre fessos vomerem inversum boves  
collo trahentis languido,  
positosque vernas, ditis examen domus,  
circum tenidentis Lares!

Haec ubi locutus faenerator Alfius,  
Iam, iam futurus rusticus,  
omnem redegit Idibus pecuniam,  
quaerit Kalendis ponere.

No serán para mí más apetecibles las ostras del Lucrino  
ni el rodaballo ni los escaros,  
si acaso algunos desde las costas levantinas  
dirige hacia este mar el tonante invierno;  
ni el gallo africano ni el faisán de Jonia  
bajarán a mi vientre con mayor placer  
que las aceitunas cosechadas de mis repletos olivos  
o que la acedera amante del prado,  
las malvas saludables para el cuerpo,  
los corderos sacrificados en las fiestas del dios Término  
o el cabrito salvado del lobo.

En medio de este festín, qué grato es ver  
a las ovejas ya apacentadas cuando regresan al aprisco,  
contemplar a los bueyes fatigados,  
cómo arrastran con cuello laxo el arado volteado,  
y ver a los esclavos —enjambre de la opulenta casa—  
satisfechos alrededor de los Larcs.

No bien concluye este discurso el usurero Alfio,  
ya casi convertido en hombre rústico,  
recoge todo su dinero en los Idus  
para ponerlo a lucrar en las Kalendas.

## BUCOLICA I / Publius Vergilius Maro

### Meliboeus

Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi  
siluestrem tenui musam meditaris auena;  
nos patriae finis et dulcia linquimus arua;  
nos patriam fugimus; tu, Tityre, lentus in umbra,  
formosam resonare doces Amaryllida siluas.

### Tityrus

O Meliboee, deus nobis haec otia fecit:  
namque erit ille mihi semper deus; illius aram  
saepe tener nostris ab ouilibus imbuet agnus.  
Ille meas errare boues, ut cernis, et ipsum  
ludere quae uellem calamo permisit agresti.

### Meliboeus

Non equidem inuideo, miror magis: undique totis  
usque adeo turbatur agris! En ipse capellas  
protinus aeger ago; hanc etiam uix, Tityre, duco:  
hic inter densas corylos modo namque gemellos,  
spem gregis, a! Silice in nuda conixa reliquit.  
Saepe malum hoc nobis, si mens non laeua fuisset,  
de caelo tactas memini praedicere quercus.  
Sed tamen iste deus qui sit, da, Tityre, nobis.

# BUCÓLICA I / Virgilio

*Traducción de Julio Picasso*

## Melibeo

Títiro, tú, recostado al amparo de un haya frondosa,  
ensayas en tu delgado caramillo silvestres melodías;  
nosotros dejamos los confines de la tierra natal y las queridas campiñas,  
y nos exiliamos de nuestra tierra; tú, Títiro, a la sombra, despreocupado,  
enseñas a la bella Amarilis a hacer resonar el monte.

## Títiro

Oh Melibeo, un dios nos ha creado estos ocios,  
porque él será siempre para mí un dios;  
un tierno cordero de nuestros apriscos ensangrentará siempre su altar.  
como ves, él ha permitido pacer tranquilas a mis vacas  
y a mí mismo tocar lo que quiera en una rústica caña.

## Melibeo

No estoy envidioso, más bien admirado. ¡Tanta agitación por doquier  
hay en todos los campos! Mira cómo empujo apesadumbrado hacia adelante  
a mis pobres cabras, y a esta, Títiro, a duras penas la arrastro,  
pues ha abandonado hace poco, ay, en las desnudas rocas, a sus crías  
mellizas  
—esperanza de la grey— paridas aquí entre ramosos avellanos.  
Recuerdo que a menudo, alcanzados por el fuego celestial, los robles  
me predecían una desgracia. ¡Ah, si mi mente no hubiera estado entorpecida!  
Pero, en fin, Títiro, dínos quién es este dios.

## Tityrus

Urbem quam dicunt Romam, Meliboece, putauit  
stultus ego huic nostrae similem, quo saepe solemus  
pastores ouium teneros depellere fetus.

Sic canibus catulos similis, sic matribus haedos  
noram, sic paruis componere magna solebam.

Verum haec tantum alias inter caput extulit urbes  
quantum lenta solent inter uiburna cupressi.

## Meliboeus

Et quae tanta fuit Romam tibi causa uidendi?

## Tityrus

Libertas, quae sera tamen respexit inertem,  
candidior postquam tondenti barba cadebat;  
respexit tamen, et longo post tempore uenit,  
postquam nos Amaryllis habet, Galatea reliquit.  
Namque, fatebor enim, dum me Galatea tenebat,  
nec spes libertatis erat, nec cura peculi.

Quamuis multa meis exiret uictima saeptis,  
pinguis et ingratae premeretur caseus urbi,  
non umquam grauis aere domum mihi dextra redibat.

## Meliboeus

Mirabar quid maesta deos, Amarylli, uocares,  
cui pendere sua patereris in arbore poma:  
Tityrus hic aberat. Ipsae te, Tityre, pinus,  
ipsi te fontes, ipsa haec arbusta uocabant.

## Títiro

Oh Melibeo, necio como soy, me figuraba que la Urbe, que llaman Roma, era igual a esta nuestra, adonde los pastores frecuentemente solemos conducir a los tiernos corderos destetados. Así yo sabía que los cachorros eran semejantes a las perras, así, los cabritos a su madre. Así solía comparar con lo pequeño lo grande. Pero aquella ciudad ha elevado tanto su cabeza entre las otras cuanto los cipreses entre los flexibles viburnos.

## Melibeo

¿Cuál fue el motivo tan grande de tu visita a Roma?

## Títiro

La libertad que, tardía, dirigió a mí, ya despreocupado, sus miradas, después de que mi barba caía entrecana al cortármela. El hecho es que dirigió hacia mí sus miradas, aun después de mucho, cuando ya Amarilis me tiene y Galatea me ha abandonado, porque confesaré que mientras Galatea me tenía, no abrigaba yo esperanzas de libertad ni guardaba mi peculio. A pesar de que de mis rebaños muchas víctimas salían y de que se exprimía mucho queso mantecoso para la mezquina ciudad, mi mano nunca regresaba a casa cargada de dinero.

## Melibeo

Me preguntaba, Amarilis, por qué, triste, invocabas a los dioses, para quién dejabas colgar los frutos en su árbol: ¡Títiro había partido! Los mismos pinos, Títiro, te llamaban, las mismas fuentes te llamaban, los mismos vergeles.

## Tityrus

Quid facerem? Neque seruitio me exire licebat,  
nec tam praesentis alibi cognoscere diuos.  
Hic illum uidi iuuenem, Meliboee, quotannis  
bis senos cui nostra dies altaria fumant.  
Hic mihi responsum primus dedit ille petenti:  
"Pascite, ut ante, boues, pueri; submittite tauros".

## Meliboeus

Fortunata senex, ergo tua rura manebunt!  
Et tibi magna satis, quamuis lapis omnia nudus  
limosoque palus obducat pascua iunco;  
non insueta grauis temptabunt pabula fetas,  
nec mala uicini pecoris contagia laedent.  
Fortunata senex, hic inter flumina nota  
et fontis sacros frigus captabis opacum.  
Hinc tibi, quae semper, uicini ab limite saepes  
Hyblaeis apibus florem depasta salicti  
sacpe leui somnum suadebit inire susurro;  
hic alta sub rupe canet frondator ad auras;  
nec tamen interea raucae, tua cura, palumbes,  
nec gemere aeria cessabit turtur ab ulmo.

## Tityrus

Ante leues ergo pascentur in aethere cerui,  
et freta destituent nudos in litore piscis,  
ante pererratis amborum finibus exsul  
aut Ararim Parthus bibet aut Germania Tigrim,  
quam nostro illius labatur pectore uoltus.



## Títiro

¿Qué otra cosa habría hecho? Ni podía salir de la esclavitud  
ni conocer en otro sitio a dioses tan benévolos.

Allí vi, Melibeo, al joven en cuyo honor

Nuestros altares humean doce días al año.

Allí el joven, de entrada, respondió así a mi pedido:

“Apacentad los bueyes como cuando erais esclavos, domad los toros”.

## Melibeo

¡Afortunado viejo, te quedarán entonces tus campos!

Y te serán suficientes, aunque allí aflore la desnuda piedra  
por doquier, y pantanos bordeen de cenagoso junco tus prados;  
desconocidos pastos no tentarán a tus ovejas preñadas  
ni las dañará el contagio malsano de tu rebaño vecino.

¡Afortunado viejo, aquí, entre los familiares ríos

y fuentes sagradas, tomarás el frescor de la sombra!

Por un lado, desde el lindero vecino, el seto de sauces,  
cuyas flores siempre liban las abejas hibleas,

te invitará a menudo a meditar con su suave susurro;

por otro, al pie de una roca elevada, el podador cantará a los vientos.

No por ello cesarán de arrullarte entretanto

tus engreídas palomas ni las tórtolas, desde lo alto de un olmo.

## Títiro

Por eso, antes los ciervos veloces pasearán en el Éter  
y las olas devolverán a la paya a los desnudos peces,  
antes, cambiando, exilados, mutuamente sus patrias,  
el Parto beberá en el Arar, y el pueblo germano en el Tigris,  
antes que el rostro de aquel dios se borre de nuestra memoria.

## Meliboeus

At nos hinc alii sitientis ibimus Afros,  
pars Scythiam et rapidum cretae uenimus Oaxen  
et penitus tot diuisos orbe Britannos.

En unquam patrios longo post tempore finis,  
pauperis et tuguri congestum caespite culmen,  
post aliquot, mea regna uidens, mirabor aristas?  
Impius haec tam culta noualia miles habebit?  
Barbarus has segetes? En quo discordia ciuis  
produxit miseros! His nos consequimur agros!  
Insere nunc, Meliboee, puros, pone ordine uitis!  
Ite meae, felix quondam pecus, ite capellae:  
non ego uos posthac, uiridi proiectus in antro,  
dumosa pendere procul de rupe uidebo;  
carmina nulla canam; non, me pascente, capellae,  
florentem cytisum et salices carpetis amaras.

## Tityrus

Hic tamen hanc mecum poteras requiescere noctem  
fronde super uirindi. Sunt nobis mitia poma,  
castaneae molles et pressi copia lactis;  
et iam summa procul uillarum culmina fumant,  
maioresque cadunt altis de montibus umbrae.

## Melibeo

Nosotros, en cambio, nos iremos, unos a donde los sedientes Africanos,  
otros a Escitia, y llegaremos hasta el Oaxes, torrente gredoso,  
o hasta los Britanos aislados por completo de todo el orbe.

¿Jamás, después de mucho tiempo, admiraré mi tierra natal  
y el techo cubierto de colmo d mi choza modesta?

¿Volveré a ver mis reinos, después de algunas magras cosechas?

¿Un impío soldado poseerá estas tan bien cuidadas vegas,  
un bárbaro poseerá estas mieses? ¡Adónde la Discordia ha conducido  
a los infortunados ciudadanos! ¡Para ellos hemos sembrado los campos!  
¡Injerta ahora, Melibeo, tus perales, alinea tus vides!

Pobres cabras mías, caminad, caminad, rebaño otrora fecundo;  
tras este suceso ya no os contemplaré, echado en una verde gruta,  
trepadas a lo lejos en una roca musgosa.

ya no os cantaré ninguna canción. No, cabritas mías, bajo mi báculo  
ya no comeréis del florido codeso ni de los sauces amargos.

## Títiro

Aquí, por lo menos habrías podido descansar conmigo  
sobre la verde fronda. Nosotros tenemos fruta madura,  
blandas castañas y queso fresco en abundancia;  
y en lontananza los tejados de las chozas, en sus lomerías, ya humean  
y las sombras que caen de los altos montes se alargan.

### NOTAS:

Los dialogantes son dos: Títiro, modesto ganadero en tierras malas, y Melibeo, ex propietario de buenas tierras. Amarilis, actual mujer de Títiro, escucha sin participar en el diálogo. Se menciona a Galatea, mujer anterior de de Títiro. Melibeo cuenta sus pesares al feliz Títiro, quien había adquirido recientemente la libertad en Roma, pero con la condición de continuar trabajando la tierra de antes. Este, muy agradecido con Augusto, contrasta con Melibeo, que tiene que dejar su tierra.

Verso 1: "enseñas, no a tocar el caramillo, sino tonadas campestres a la bella Amarilis, quien al cantarlas, hace que resuene el bosque". Este verso, "el más melodioso de todas las literaturas", podría también verse: "enseñas al bosque a que repitas: ¿Amarilis hermosa!", pero la traducción nos parece demasiado romántica y además no toma en cuenta la muda presencia de Amarilis.

6: "un dios": Augusto, hijo adoptivo del *diuus* César.

20: "esta nuestra": Mantua.

26: Títiro es ya un liberto.

41: "dioses tan benévolos": plural enfático para designar otra vez a Octavio.

42: "joven": en el 40 a. C., Octavio tenía 23 años.

45: No considero *pueri* como vocativo ni significando "niños", sino "esclavos", atributo de *pascite*.

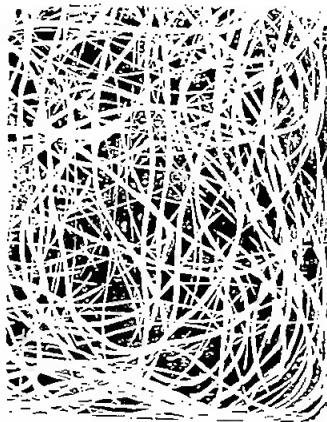
53: "el seto de sauces": la *Salix caprea* produce abundante polen en primavera.

59-62: *Adynata* (imposibilidades) muy empleadas en poesía.

69: "después de algunas magras cosechas": así traduzco *post... aliquot aristas*. Lit.: "después de algunas aristas".

71: "un bárbaro": había germanos y galos entre los soldados beneficiarios de las expropiaciones.

81: "blandas castañas": se comían hervidas.



## LAS OBRAS COMPLETAS DE ABRAHAM VALDELOMAR / Manuel Miguel de Priego

Abraham Valdelomar: *Obras Completas*.

Edición, prólogo, cronología, iconografía y notas de Ricardo Silva-Santisteban.

Ediciones Copé. Lima, 2001 (cuatro tomos).

**H**a culminado la tarea –podemos decir: la hazaña– de copiar y editar apropiadamente las obras completas de todo un clásico de nuestra cultura, cuya producción, sin embargo, sólo conocíamos de modo parcial porque, transcurridos más de ochenta años desde su muerte, estaba dispersa y escondida en archivos a veces inaccesibles y en poco iluminadas hemerotecas.

Como sabemos Abraham Valdelomar alcanzó a publicar en formato de libro cuatro de sus obras: *La Mariscala* (1915), biografía de Francisca Zubiaga Bernaldes de Gamarra; *Las voces múltiples* (1916), obra colectiva que incluyó diez poemas del escritor iqueño; *El Caballero Carmelo* (1918), miscelánea de su narrativa; y su ensayo *Belmonte, el trágico* (1918). La inmensa mayoría de sus escritos fue publicada en periódicos y revistas peruanas y extranjeras, o quedó inédita en manos de familiares, amigos y algunos investigadores y estudiosos.

Mas, en mayor o menor grado, de manera amplia o restringida, nos parece que siempre hubo claridad acerca de cuán valiosa era la herencia creativa de Valdelomar. Repuestos de la sorpresa por su muerte súbita, escritores, artistas, periodistas y estudiantes se pusieron de acuerdo para organizar la velada que tuvo lugar en el Teatro Municipal de Lima el 22 de febrero de 1920, y decidieron aplicar lo recaudado a la edición de su obra. Así fue posible que Manuel Beltroy y su editorial Evforión editaran un libro de cuentos incaicos de Valdelomar titulado *Los hijos del sol*, que salió de la imprenta en mayo de 1921.

Cuatro años después, José Carlos Mariátegui, el fraterno amigo de Valdelomar que había vivido en Europa de octubre de 1919 a marzo

de 1923 y que, por tanto, estuvo ausente en los días de la tragedia, se propuso editar algunas obras del extinto, con el sello Minerva. De su intento ha quedado huella en la carta que dirigió a Ricardo Vegas García en noviembre de 1925:

Le agradezco mucho ocuparse del asunto del libro de Valdelomar *La aldea encantada* y uno de cosas humorísticas, sus "neuronas" y diversos ensayos. A la *Aldea...* se le podría anexar *Verdolaga*, tragedia campesina, aunque esté inconclusa. ¿No se podría conseguir que la familia me mande, como editor y amigo de Abraham, sus originales y recortes para iniciar una edición de sus obras mejores? Gestione Ud. esto.<sup>1</sup>

El intento de Mariátegui no logró abrirse paso en aquella ocasión, pero la meta que él se planteaba era cada vez más ambiciosa. Así lo podemos deducir de la nota que escribe a la revista *Mundial* del 5 de octubre de 1928. Mariátegui impulsa ahora la publicación de toda la obra de Valdelomar. Leamos:

Se han cumplido nueve años de la muerte de Abraham Valdelomar. El Congreso Regional del Centro, en su última legislatura, aprobó el proyecto que consigna una suma del Presupuesto para la impresión de las obras completas de este escritor por cuenta del Estado. Sería deplorable que esta idea no se realizara antes del décimo aniversario de la desaparición de Valdelomar, en una edición digna de tan extraordinaria figura de las letras nacionales.<sup>2</sup>

El autor de los *Siete ensayos...* murió dieciocho meses después sin lograr su propósito.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Ver José Carlo Mariátegui, *Correspondencia*, Amauta, Lima, 1984, tomo I, p. 109.

<sup>2</sup> Ver Guillermo Rouillón, *Bio-bibliografía de José Carlos Mariátegui*, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 1963, ficha 1471, p. 150.

<sup>3</sup> Aparte de la colaboración de Ricardo Vegas García, Mariátegui había esperado la de Roberto Valdelomar, hermano del escritor. Y tal vez también la del hermano Anfiloquio. En carta a sus amigos, el propio Valdelomar—con intención humorística—escribió: "Dejo a todos ustedes los originales de mis papeles literarios, para que los arreglen, coordinen y editen. Pero ¿con qué? Vendan todo lo que pueda venderse de mis muebles y, si algo falta, pídanlo a mi hermano Anfiloquio". Véase *Valdelomar por él mismo*, Lima, reimpresión junio del 2000, p. 321. Véase también: J.C. Mariátegui, *Correspondencia*, loc. cit., p. 103.

Habían pasado otros veinte años cuando el joven estudioso Luis Fabio Xammar publicó en la edición conmemorativa del centenario de *El Comercio* —4 de mayo de 1939— lo que iba a ser el primer capítulo de su libro titulado *Valdelomar: signo* (Sphinx, 1940). Se trata de su artículo “Voz para la leyenda de Abraham Valdelomar”, que contribuyó a reavivar el interés por el autor de *El Caballero Carmelo*. Xammar incluirá en su libro citado una extensa bibliografía de Valdelomar, que ha servido de base para la posterior compilación de los textos de nuestro escritor.

Xammar murió trágicamente —en un accidente aéreo— en marzo de 1947. En este mismo año la editorial Hora del Hombre editó las *Obras escogidas* que, a manera de prólogo, incluyó el texto de Mariátegui titulado *Colónida y Valdelomar* (que forma parte del último de los *Siete ensayos...*). Las *Obras escogidas* fueron un libro pionero, uno de los que más han contribuido al conocimiento de la producción de nuestro escritor.

Deberá transcurrir aún otra década para que, bajo la orientación de Luis Alberto Sánchez, Javier Cheesman reúna casi toda la obra poética de Valdelomar, en edición de 1958. Este tipo de trabajo, con miras a la publicación de las obras completas, y siempre bajo la dirección de Sánchez, será continuado por Willy Pinto Gamboa (1975) en libro que fue hasta ese momento la mayor compilación de los textos de Abraham (incluyendo dibujos y caricaturas), y por Ismael Pinto (1988) que añadirá, entre otros nuevos materiales, las conferencias reunidas por Estuardo Núñez.

Entre hito e hito de los indicados hubo muchos aportes, no puramente epigonales, como los de César Ángeles Caballero, Armando Zubizarreta, la bibliógrafa Nancy Gastañeta, en fin, serios y contraídos estudiosos que desempolvaban sus hallazgos, despejaron el camino, colocaron útiles señales, vislumbraron la meta; es decir, contribuyeron a realizar lo que hoy ha culminado con éxito.

Es posible que en octubre de 1928 el dinero presupuestado por el Congreso Regional del Centro realmente existiera, pero que aún no fuese llegada la hora de adoptar criterios claros sobre los materiales de que debían componerse las obras completas de Valdelomar. Ha ocurrido antes, ocurre ahora y se repetirá mañana que proyectos como este

deban madurar y hallar los especialistas idóneos. Sólo en los últimos años han podido ser editadas las obras completas de pensadores y escritores peruanos notables de los siglos XIX y XX.

Con relación a las obras de Valdelomar, el rol que no llegó a desempeñar el Congreso Regional del Centro lo acaba de cumplir el sello Copé de Petróleos del Perú, que hace ya buen tiempo, en acuerdo con Luis Alberto Sánchez, patrocinó la edición de las *Obras completas* de Manuel González Prada, y, precisamente, la edición en facsímile de la revista *Colónida*.

Es plausible el esfuerzo de Copé. Los cuatro tomos de las *Obras completas* de Abraham Valdelomar son, con las palabras de Mariátegui en 1928, "una edición digna de tan extraordinaria figura de las letras nacionales". Se trata de dos mil seiscientas páginas, cifra que representa un incremento de mil seiscientas ochenta páginas con respecto a la compilación Sánchez-Willy Pinto de 1975, que alcanzó 920 páginas, y mayor en mil ciento setenta páginas con respecto a la edición Sánchez-Ismael Pinto de 1988, que tiene mil cuatrocientas treinta páginas.

Estos términos de cantidad adquieren, por sí mismos, valor de datos significativos en dos niveles:

primero: crece radicalmente el corpus visible y accesible de la producción de Valdelomar; y

segundo: aparecen textos inéditos, desconocidos o poco conocidos, que nos dan una imagen renovada del autor.

Por sí misma, la cantidad eleva la calidad, porque presupone una laboriosa pesquisa en bibliotecas, hemerotecas, archivos públicos y privados, salas de investigación, disposición científica para acudir a los originales manuscritos, autografiados, oleógrafos, mecanografiados, primeras publicaciones, cotejo entre primeras y últimas versiones (en este caso, supervisadas por el autor y base cierta de la fijación de sus textos definitivos).

Que sepamos, este tipo de acopio se hace por primera vez con respecto a la vasta obra literaria y periodística de Abraham Valdelomar



y ha requerido varios años de trabajo. El cotejo entre los originales vistos y revisados directamente, y las versiones publicadas, permitirá —como ha ocurrido— detectar erratas, errores, inexactitudes en que suele incurrirse por descuidada transcripción o transposición. La consecuente limpieza de los textos los dejará expeditos para estructurarlos y editarlos.

Repitamos: el frustrado patrocinio de las obras completas de Valdelomar por el Congreso Regional del Centro en 1928, ha sido finalmente asumido por Copé.

Y el trabajo que tentativamente planeaba Mariátegui con Ricardo Vegas García, que no se llegó a concretar, lo ha asumido con evidente autoexigencia y disciplina el poeta Ricardo Silva-Santisteban, quien tiene en su haber varios trabajos semejantes y muchos otros de distinto carácter que acreditan su alta calificación.<sup>4</sup>

Silva-Santisteban no ha reducido su tarea a yuxtaponer los textos del escritor iqueño en orden cronológico, o, alternativamente, agruparlos sólo por géneros. Ha combinado la cronología —sucesión en el tiempo de creación y publicación— con la genología (disciplina de los géneros). La horizontalidad de lo primero y la verticalidad de lo segundo permiten hacer cortes e intersecar los elementos del conjunto produciendo una integración menos encasillada, más flexible y ondulante.

El primer tomo de las *Obras completas* contiene la vasta producción de Valdelomar como cronista y las conferencias y discursos de los períodos 1909-1912 y 1913-1914. Se trata de uno de los primeros géneros acometidos por él al iniciarse como escritor. Viene luego el libro *La Mariscal* (1915) y crónicas que tienen por tema instantes de la historia del Perú (escritas entre 1915-1917). Las doscientas veinte últimas páginas del volumen (que tiene en total seiscientos ochenta y dos) recogen de manera integral toda la obra poética y dramática del lírico y trágico iqueño.

<sup>4</sup> Ricardo Silva-Santisteban ha editado las *Obras completas* de José María Eguren y la *Obra poética* de Martín Adán, y está a punto de culminar la edición de las *Obras completas* de César Vallejo, que alcanzan ya el octavo volumen. Sus traducciones de poetas ingleses y franceses —especialmente Mallarmé— gozan de gran prestigio internacional.

Las doce crónicas de la serie *Con la argelina al viento* (acerca del reclutamiento del autor en la Escuela Militar de Chorrillos previniendo un conato de guerra con Ecuador) y las cinco crónicas de la serie *Hacia el trono del sol* (acerca de una excursión sanmarquina a Arequipa, Puno y Cusco) datan de 1910 y forman los primeros conjuntos del volumen. De 1909 data la breve crónica *La fiesta de la luz* (sobre la vida del Centro Universitario) que está agrupada con otras dos de 1910. En una de éstas, publicada en la revista mistiana *Arequipa Ilustrada*, podemos reconocer a un temprano Valdelomar aristocratizante, que llora el derrocamiento del rey de Portugal y declara sus preferencias por el orden monárquico:

Yo amo más el palacio de Alfonso de España, inaccesible, con sus guardias reales, sus escudos heráldicos, sus ceremoniosas reverencias, sus pergaminos y sus plumas de ave, que la casa rosada de un tal Tafft, cuyo dueño no tiene vinculaciones ni parentescos con la historia, que en las paredes de sus salas hechas probablemente de cemento armado tiene, en vez de pergaminos imperiales, presupuestos de importación, listas de precio de manteca Superior quality, anuncios de fábricas de salchichas y máquinas de escribir (OCC, I, 123).

Estas últimas crónicas y las series *Con la argelina al viento* y *Hacia el trono del sol* se intersecan en los lindes del periodismo y la literatura. En algunas de ellas nuestro escritor llega aun a interpolar en su narración de los hechos reales, historias exóticas que prefigurarían sus primeros cuentos. En general, el lenguaje es el de un creador adolescente, imaginativo y juguetón. Esta versión de *Con la argelina...* es la más fidedigna, por haberse ceñido a los originales.

Predomina, en cambio, lo periodístico en las series *La información de hoy*, *Las pequeñas grandes cosas* y *Comentando el cable*, que vienen reunidas por primera vez. Pero no son, conviene subrayarlo, conjuntos de textos insignificantes. El joven escritor-periodista nos muestra algunas señales de lo que serán sus posiciones frente a la vida literaria, social y política. Por ejemplo, hace autocrítica con respecto a su inclinación decadentista. Leamos:

Un pecadillo de juventud y una explicable influencia de la vida y la literatura moderna, hicieronnos escribir alguna vez, con desdén imperdonable, de las cosas criollas y de los que las pintaban, pero viene la razón con los años, que no es cosa de niños apreciar el alma de los pueblos, cuando se está deslumbrado con los oropeles de una falsa literatura (OCC, I, p. 141).

En relación con el mismo tema, el joven Valdelomar reconoce el magisterio de Ricardo Palma y Abelardo Gamarra, añadiendo que

Gracias a ellos y a otros muchos que no queremos citar, la vida criolla limeña perdurará siempre en los libros, ya que ese soplo huracanado del modernismo nos quiso arrebatar hasta la reja de los Descalzos (Id.).

Con respeto a su trabajo periodístico, Valdelomar proclamará que no lo siente atado al hiperrealismo y confiesa su fidelidad a la ficción:

Nosotros, los cronistas, mentimos sinceramente, mentimos hasta por moral, porque ello divierte al público, el cual prefiere las crónicas frívolas a las disquisiciones académicas y las contiendas filosóficas. Además, y dicho sea en descargo, no siempre mentimos. En nuestro convencionalismo casero y aldeano nos conocemos tanto que ya el lector sabe cuando decimos la verdad, cuando siente de todo corazón y cuando frívolamente habla con justicia y defiende lo bueno y lo bello (OCC, I, p. 173).

Al mismo tiempo, este Valdelomar de 23 años, acendradamente católico, nos sorprende con su crítica del cristianismo que "influyó... para que la tendencia pagana desapareciera":

El odio cristiano que tenían a la carne nuestros ancestrales, muy distinto del amor que los griegos y los romanos le profesaban, se aumentó durante la Edad Media, y en España en todo tiempo, con la exageración de lacerar y herir el cuerpo humano, como causa de todas nuestras flaquezas. Allí están todos los monjes de la Edad Media, ciliciándose, clavándose espinas, destrozando su santa

carne y reduciendo la obra más noble y artística de la naturaleza a una deformidad doliente y llagosa (OCC, I, p. 144).

Nuestro escritor postula el cambio de mentalidad y promueve la extensión de la educación física al conjunto de la población en resguardo de su salud corporal y mental.

Es probable que un número indeterminado de páginas de estas tres series de crónicas no hayan sido accesibles a la compilación, porque la colección de *La Opinión Nacional*, diario en que fueron publicadas, sufre grave deterioro en los sótanos de la Biblioteca Nacional. Pero por lo menos se ha salvado a tiempo, creemos, la mayor parte de ellas.

Nos detendremos ahora, brevemente, en el rubro *Conferencias y discursos* (1911-1912). Sobresale aquí el interés de Valdelomar por el tema de nuestra cultura aborígen (por aquellos años, el escritor participaba activamente en la Asociación Pro-Indígena y en la Sociedad Protectora del Arte y de los Monumentos Históricos) y también por los inicios de la época colonial. El compilador y editor no ofrece, además, una extensa y rica nota de pie de página con la historia del texto titulada "El palacio de los visorreyes". Los discursos incluidos corresponden a la etapa de Valdelomar como propagandista de la elección de Billnghurst a la presidencia de la República.

Con referencia a las *Crónicas de Roma* nos parece pertinente el cambio introducido por Silva-Santisteban, quien ha conservado ese título sólo para las seis primeras, que fueron enviadas desde Italia, y ha dado a las cuatro restantes el de *Recuerdos de Italia* (empleado por el propio Valdelomar en una de éstas), porque fueron publicadas cuando su autor ya había vuelto a Lima.

La presente edición de *La Mariscala* (1915) en el primer tomo nos trae la elegante carátula original y las dedicatorias y notas de las que se había prescindido en otras ediciones.

La *Crónicas y narraciones históricas* nos devuelven a la época de la conquista y la colonia con un texto acerca de Francisco Pizarro, otro

sobre el palacio que lo tuvo como su primer huésped, y uno final acerca de los versificadores de efeméride bajo el virreinato de Castell dos Rius a comienzos del siglo XVIII, entre ellos el célebre Pedro de Peralta. La pequeña historia de la creación de la bandera nacional por don José de San Martín, y un elogio de Miguel Grau completan esta sección.

\*\*\*

El acopio, la depuración y la organización de la obra poética de Valdelomar es, en nuestro concepto, el fruto de la más minuciosa de las tareas emprendidas por Ricardo Silva-Santisteban para reunir la producción literaria completa del escritor iqueño. El editor ni ha partido de cero. Contaba, en primer término, con la compilación realizada por Javier Cheesman de la *Obra poética* (Lima, 1958) basada en los manuscritos autógrafos o mecanografiados y en la publicación de los versos de Valdelomar en libros, revistas y periódicos de cuando éste aún vivía o en otros de data próxima a la fecha de su muerte. Cheesman, quien publicó en 1973 su librito Valdelomar en Piura, aportó también los versos valdelomarianos de *La plegaria por el borracho* (Piura, 29 de setiembre de 1918) contenidos allí.

Pero el trabajo pionero de Cheesman –aparte de errores veniales– adolecía de omisiones y atribuciones que fueron repetidas, sin examen alguno, por nuevos compiladores. Entre las omisiones mencionaremos como muestra los versos de “En las ruinas de un monasterio” (varias versiones) que, mediante recorte del diario la Acción Popular donde fueron publicados en abril de 1912, y varias hojas manuscritas autografiadas con grandes variantes, se hallan entre los papeles de Valdelomar en el DIB de la Biblioteca Nacional a los que Cheesman tuvo acceso. Como muestra de las atribuciones erróneas –si bien con reservas– tenemos los versos de “Tea”, “Tú no eres anacrónica”, “Vermouth” u “Hoy” que, en realidad, pertenecen a José Carlos Mariátegui. Infortunadamente, los nuevos compiladores los incorporaron, ya sin reservas ni dudas, en los libros respectivos, dando como autor a Valdelomar.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Como consecuencia, por ejemplo, la guía *Lima. Paseos por la ciudad y su historia* (Adobe, Lima, 1999, 2da. ed.) sigue atribuyendo los versos de “Tea” a Valdelomar, ver p. 291.

Otra supresión de Cheesman –sin duda, involuntaria– eliminó del poema “Brindis”, por más de cuarenta y dos años, los siguientes versos: “Brindo por el destino, / porque la vid dorada / se enjuge eternamente en la sagrada / ánfora de cristal”. A cada nuevo compilador le hubiera bastado acudir a la primera fuente –diario El Pueblo de Arequipa, 12 de agosto de 1910, p. 2– para que estos versos (números 8 a 11) reaparecieran. Han regresado, por fin, a través del primer tomo de estas *Obras completas*.

Varios poemas inéditos –recientemente hallados– y otros publicados en periódicos remotos se integran ahora en la sección *Poesías* del primer tomo. Algunos han sido extraídos de las narraciones y novelas en las que el autor los había incorporado, y se suman a su familia genérica. Muchos de éstos y aquéllos se nos muestran ahora en los originales autografiados, mediante reproducciones en facsímile, ordenados cronológicamente según su fecha de creación y publicación. El compilador nos ofrece todas las versiones cuando son significativas y se limita a señalar las pequeñas variantes, en otros casos, para vencer el tedio de las repeticiones.

Las notas al pie de cada poema son abundantes, siempre eruditas y al mismo tiempo sencillamente explicativas y amenas.

Pasamos ahora a la obra dramática de Valdelomar, reunida también en el primer tomo de las *Obras completas*.

*¡El vuelo!* (invierno de 1911) drama en dos actos. El editor restablece la dedicatoria suprimida en ediciones anteriores: “A José María Eguren y Enrique Bustamante y Ballivián” y reproduce en facsímile páginas de *Balnearios* y *El puerto* donde aparecen fragmentos de este drama perdido a causa de haber desaparecido la mayoría de las 48 páginas que conformaban el folletín publicado por el diario chalaco.

*La Mariscal* (1916) poema dramático escrito en colaboración con José Carlos Mariátegui –también incompleto– en esta edición sigue, hasta cierto punto, el texto publicado por Alberto Tauro en el primer tomo de los *Escritos juveniles* de Mariátegui (Amauta, Lima, 1987), pero restablece la disposición de los versos –allí un tanto alterada– y agrega algunos fragmentos publicados en el diario El Tiempo, también omitidos.

*Verdolaga* (1917), tragedia pastoril en tres actos; de ella decía su autor: "mi última obra, es también mi única obra. Creo haber puesto en ella todo mi espíritu, toda mi pasión, todo mi arte".<sup>6</sup> El editor Silva-Santisteban ha revisado las primeras publicaciones de los fragmentos de *Verdolaga* y ha recuperado imprescindibles líneas de un trozo de prólogo que fueron objeto de supresión en ediciones anteriores.

\*\*\*

De haberse atado el editor a la pura cronología, habría tenido que destinar al primer tomo de las *Obras completas* los primeros cuentos y novelas de Valdelomar. Un mejor criterio, como ya hemos dicho más flexible, ha determinado su inclusión en el segundo tomo, que, fundamentalmente, reúne la narrativa del escritor iqueño. Están aquí, bajo el rubro *Cuentos exóticos*, "El palacio de hielo" y "la virgen de cera", y, bajo *Novelas cortas*, "La ciudad muerta" y "La ciudad de los tísicos". No falta el primero en publicarse de todos los cuentos, es decir "El suicidio de Richard Tennyson" (1910) que fue la primera versión de "El círculo de la muerte", ahora haciendo pareja con "Tres senas; dos ases", bajo el rubro *Cuentos yanquis*. Están, asimismo, los cinco *Cuentos chinos*, los tres *Cuentos humorísticos* ("La tragedia en una redoma", "La historia de una vida documentada y trunca" y "Mi amigo tenía frío y yo tenía un abrigo cáscara de nuez"), los *Cuentos fantásticos* ("Finis deslatrix veritae" y "El hipocampo de oro"), el *Cuento cinematográfico* ("El beso de Evans") y, desde luego, los siete *Cuentos criollos* y *Los hijos del Sol*, en los que nos detendremos más adelante.

Silva-Santisteban ha organizado, además, el libro *Fuegos fatuos*. Valdelomar anunció, en diversos momentos, la publicación de una obra suya con aquel título que sirvió de epígrafe a varios artículos publicados casi en su totalidad en el diario *La Prensa* en 1916 y 1917. El editor ha integrado el nuevo libro con estos textos y otros muchos publicados por su autor bajo los siguientes rubros: *Crónicas frágiles*, *Impresiones*, *La ciudad*

<sup>6</sup> Ver Ricardo Silva-Santisteban, "Abraham Valdelomar: sobre *Verdolaga*" en revista *Eguren*, número 2, Barranco, diciembre de 1983, p.18. Puede verse también: Valdelomar, OCCC, IV, p. 261 (nota).

*sentimental, Commentaria svubtilia, Diálogos máximos, Falsa carátula, Decoraciones de ánfora y La ciudad interesante y fantástica.*

A *Crónicas frágiles* pertenece el artículo "La ciudad de las confiterías", único lugar, nos parece, donde queda huella escrita de un famoso sorites que en la tradición oral asume forma distinta ya hasta arbitraria porque, a veces, se le hace concluir con una afirmación ególatra: "El Perú, soy yo..." Citemos el texto escrito:

El Perú, dicen las gentes, es Lima. Lima, decimos nosotros, es el jirón de La Unión y el jirón de La Unión es hoy la esquina del Palais Concert. Total: el Perú es la esquina del Palais Concert (OCC, II, p. 425).

Así pues, en correspondencia, el sorites de la tradición oral debería quedar únicamente con sus cuatro conocidos términos: El Perú es Lima, / Lima es el jirón de la Unión, / el jirón de La Unión es el Palais Concert, / luego, el Palais Concert es el Perú.

Pasemos ahora a comentar la nueva estructura del conjunto narrativo que en el segundo tomo de las *Obras completas* lleva el título de *Cuentos criollos*. Algunos de ellos fueron publicados en el libro *El Caballero Carmelo* (Lima, 1918), viejo volumen que, cuando lo revisamos, produce la impresión de contener un poco de cada cosa, una miscelánea. Ahora, el editor ha añadido a los cinco primeros cuentos de la edición de 1918 otros dos que tienen el mismo tema aldeano y el mismo tono evocativo, sugerente y melancólico: "El buque negro" y "La paraca".

Silva-Santisteban ha reordenado estos cuentos. Ha seguido un orden natural y lógico, designios tácitos del propio autor, y, aun, cierta indicación explícita del mismo. Veamos.

En la edición de 1918, el cuento "Hebaristo, el sauce que murió de amor" se interponía entre "El vuelo de los cóndores" y "Los ojos de Judas". No ocurrió siempre así. Cuando Valdelomar anunció la salida de *El Caballero Carmelo* (Lima, 1918), mediante aviso publicitario en la revista *Mundo Limeño*, edición del 30 de setiembre de 1917, nombró los cuentos que aquel contenía en el siguiente orden: "El Caballero Carmelo", "Los ojos de Judas", "El vuelo de los cóndores", "Yerba



Santa" y "Hebaristo, el sauce que murió de amor"; es decir, el orden que hoy readquieren, pero, claro, añadiendo –en su lugar pertinente– los dos cuentos antes excluidos quizá por razones de espacio.

De modo que el orden definitivo de los *Cuentos criollos* es como sigue: "El Caballero Carmelo", "El vuelo de los cóndores", "Los ojos de Judas", "El buque negro", "Yerba Santa" "La paraca" y "Hebaristo, el sauce que murió de amor".

Otra intervención correctiva y reordenadora radical del editor se produce en la colección de cuentos titulada *Los hijos del Sol*. En la conocida como primera edición de este libro (Evforión, Lima, 1921) se detectan serias fallas. Por ejemplo, el cuento "Chaymanta huayñuy" –cuya edición definitiva estaba a la vista en el libro *El Caballero Carmelo*, edición de 1918– es confundido con otro titulado "Los ojos de los reyes", originando desconcierto. Y, con respecto al conjunto, sólo cinco relatos se ciñeron, en algún grado, a las versiones directamente cuidadas por Valdelomar. Por último, el orden dado a los cuentos no corresponde a una secuencia temporal paralela a los hechos históricos que son el referente de la serie. Todo ello ha sido limpiado, rectificado, ajustado a las versiones supervisadas por su autor, los títulos restablecidos, y, finalmente, reordenado según la secuencia cronológica. El segundo tomo de las *Obras completas* contiene pues, en realidad, la primera versión fidedigna del libro *Los hijos del Sol*.

Finalmente, este segundo tomo contiene también *Esbozos y fragmentos* de textos narrativos que Valdelomar no llegó a concluir, entre ellos "El extraño caso del señor Huamán".

El tercer tomo de las *Obras completas* retoma la línea de publicación de los textos de carácter periodístico, que fue el primer tipo de materiales y el más frecuentado por Valdelomar al iniciarse como escritor. El volumen nos trae varios rubros: *Comentarios*, *Desde mi rincón* (título tomado del propio autor), *Artículos varios*, *Et in pulvis reverteris* (asimismo título de Valdelomar; agrupa textos necrológicos), *Entrevistas* (quince, entre ellas su célebre "Reportaje al Señor de los Milagros"), las sesenta y ocho crónicas de la columna *Palabras* y los doscientos dieciséis comentarios y crónicas de tema internacional *Al margen del cable*.

La serie *Palabras* se había publicado parcialmente en dos recopilaciones anteriores; esta vez se edita íntegramente. De la serie *Al margen del cable* se conocía literalmente nada. Hoy las tenemos todas en forma de libro y sabemos que estas crónicas fueron escritas cuando Valdelomar oficiaba como secretario del Ministerio de Relaciones Exteriores, primero a las órdenes de Enrique de la Riva Agüero y Riglos, y, después, al servicio de Francisco Tudela. Ambas series, en especial *Palabras* —dechado de virtuosismo y humor— creemos, van a servir tanto a los biógrafos de Valdelomar para comprender la evolución ideológica del escritor, como a los estudiantes de periodismo que pueden y deben encontrar en estos materiales gran inspiración para elaborar los propios, con una calidad hoy día infortunadamente escasa.

\*\*\*

La precisión, la concisión y la pulcritud que distinguen el trabajo de un poeta<sup>7</sup> se ponen de manifiesto en la reunión de los textos de Valdelomar contenidos en el cuarto y último volumen de las *Obras completas*.

Percibimos en este tomo un tejido donde se entrelazan lo temático (en evidente predominio), lo cronológico y lo genológico. Con relación a esto último, el género predominante es el ensayo y un tipo próximo de texto más o menos breve (crónica, crítica) destinado a publicaciones periódicas. En cuanto a lo cronológico, los materiales corresponden a la última etapa de la biografía del autor. Y el tema fundamental es el de la estética y el arte.

Las reflexiones estéticas discurren por todo el volumen, sin exceptuar el libro *Belmonte, el trágico* (1918) en el que las faenas taurinas dan pie al autor para meditar acerca de la Belleza, el Dolor y la Muerte. Desde las páginas del libro citado hasta los papeles de las conferencias, en donde la oración y el discurso de crítica, de aliento y estímulo patriótico, alternan con la explicación de los fenómenos artísticos,

<sup>7</sup> Una nueva edición de la obra poética completa de Ricardo Silva-Santisteban, *Terra incógnita* (1965-2000) está en vísperas de salir de la imprenta.

forman un conjunto cohesionado, parte del cual tuvo en su tiempo como destinatario a un público que llenaba los teatros y oía a Valdelomar con enorme interés y aun fervor.

La habitual seriedad de Silva-Santisteban lo conduce a releer cuidadosamente la primera edición de *Belmonte, el trágico* y encuentra allí que, pese al cuidado de Valdelomar, ocurrió un grave empastelamiento que involucraba cuatro páginas. Por supuesto, el editor se ha apresurado a enmendar la falla, y, por tanto, la edición actual del libro sobre Belmonte resulta más fidedigna que la primera.

El segundo libro del volumen *Sobre arte y estética* está encabezado por una página que equivale al credo profesional de Valdelomar. Citamos un pequeño fragmento:

Todos los fenómenos trascendentales (...) nos hacen pensar en una lucha perpetua entre lo Bello y lo Malo, entre lo perfecto y lo imperfecto. Todo, luz, flor, sentimiento, es un valor con tantas unidades de belleza y tantas unidades de mal. Cuando las cosas tengan todas las unidades de belleza y perfección, cuando las unidades del mal sean extinguidas, la Naturaleza habrá readquirido su equilibrio y será toda Dios. Los que luchamos por eliminar esos valores de las cosas, somos los artistas. Por nosotros Dios será liberado de sus cadenas. Somos los libertadores de Dios, o mejor aun, somos pedazos del mismo Dios luchando por nuestra libertad. (OCC, IV, p.95).

En adelante, textos como las “Brillantes conexiones estéticas” o la “Exégesis estética” (prólogo al libro de Alberto Hidalgo *Panoplia lírica* que ahora se reproduce por primera vez después de ochenta años) desarrollan el credo estético de Valdelomar y anudan los dos polos simultáneos de su línea creativa, que Silva-Santisteban precisa con acierto en la introducción general de las *Obras completas*. Citemos:

En la obra vasta y desigual de Valdelomar se destacan dos tonos nítidamente diferenciados: uno exotista y artificial y otro en que se respira y palpa el ambiente de su aldea natal. Se trata, pues, de dos facetas del mismo escritor que coexistieron a lo largo de su vida: la

esteticista que podemos asimilar al modernismo, y la moderna, que podemos asimilar al posmodernismo. Una vez madurada su expresión, no continúa en Valdelomar la evolución de su escritura, sino que ambos aspectos, esteticista y moderno, se dan al mismo tiempo (OCC, I, p. 15).

En cualquier caso añadiremos por nuestra parte que, en tanto exista algún nivel de equivalencia entre lo esteticista y el decadentismo, nuestro escritor zanjó de modo expreso con éste en su artículo sobre Antonio de la Gándara, como se puede ver en las siguientes líneas:

[Antonio de la Gándara] fue el pintor de un París femenino que ya pasó para siempre (...) fue el intérprete de esa pintura lorreniana, decadente, viciosa y falsa, deslumbrante y siniestra que tanto daño físico y moral ha hecho en las jóvenes generaciones de Hispanoamérica, y que presidían desde París Jean Lorrain, Claude Farrère y otros tantos desdichados maestros de una literatura buena en ellos pero infelicísima en sus pobres y degenerados imitadores (OCC, III, pp. 508-510).

La riqueza del pensamiento estético de Valdelomar y de sus apreciaciones sobre las obras literarias y artísticas, discurren por el volumen expresa o implícitamente detrás de cada uno de sus comentarios sobre el dibujo y la caricatura, la pintura, la música y la danza o sobre los libros y la creación literaria a escala universal y a escala hispanoamericana y peruana.

Al tiempo que aquilatamos su amplitud —en un comienzo, sólo cosmopolita, pero, en adelante, universalista— lo nacional y lo integrador de lo nacional se manifiestan, de un lado por su sincero amor a la cultura autóctona, que rescata, y, de otro lado, por su estímulo a la creación literaria y artística de los intelectuales que él descubre y conoce durante sus viajes al norte y al sur de Perú.

En este cuarto tomo están muchas de las páginas más hermosas de Valdelomar, varias de las cuales podemos leer hoy por primera vez gracias a los hallazgos del editor y sus colaboradores. En casi todos

los casos, esas páginas tienen un sentido popular y no, ciertamente, populista. Por ejemplo, al calor de su prédica social y política –en ocasiones inflada de retórica grandilocuente– Valdelomar habla a su auditorio acerca de la Belleza y el Arte con un lenguaje que es bello y artístico, y tan sincero y transparente que fue lo que más apreciaron los vecinos de La Libertad, Lambayeque, Piura, Cajamarca, y, después, Ica, Arequipa, Puno, Cusco...

No faltan en este volumen, el más laborioso y el de mayores novedades, el sabio y concentrado humorismo de las *Neuronas*, que, como cabía esperar, quedan fijadas con todo rigor

Viene también en el volumen una buena selección iconográfica del autor, entre ellas una fotografía totalmente inédita en la que el escandalizador Valdelomar aparece con breve indumentaria de egipcio.

En fin, acaso podremos ver en qué medida la organización de los escritos de Valdelomar reunidos por Ricardo Silva-Santisteban soporta el paso del tiempo y continuará siendo el soporte de los nuevos materiales aún inéditos que, sin duda, aparecerán en los próximos años. De momento se necesita un tomo más para el epistolario, los dibujos, las caricaturas y las pinturas del célebre autor. Más adelante se requerirá una segunda edición.

Anotaremos, para concluir, que, en suma, en estos cuatro volúmenes que debemos a Ediciones Copé de Petroperú convergen con toda dignidad y relieve cuanto posee de excelencia las obras de Abraham Valdelomar –antecesoras de Mariátegui, Vallejo, Arguedas y tantos otros– y la tarea disciplinada, autoexigente y plena de buen gusto del editor Ricardo Silva-Santisteban.

# EL IMPERIO DE LA LECTURA: NOTAS SOBRE LIBROS EXTRAÑOS DE LUIS LOAYZA/

Marcel Velázquez Castro

Luis Loayza: *Libros extraños*. Pre-Textos, Valencia, 2000.

La discontinua obra literaria<sup>1</sup> de Luis Loayza se despliega entre la narración, el ensayo y la traducción<sup>2</sup>. Su trayectoria vital se caracteriza por su indiferencia a las estructuras institucionales de la literatura y su constante permanencia en Europa. Es un doble exiliado y esta condición le permite la distancia y la independencia imprescindibles para el trabajo crítico.

Los ensayos de Loayza se desplazan por la senda de Borges: prosa formalmente perfecta, la ausencia de un aparato crítico específico y esa maravillosa capacidad de decir algo inesperado. La suya es una mentalidad analítica combinada con una intensa imaginación que le permite obtener nuevos sentidos, deducciones sugerentes y afirmaciones polémicas de las entrañas del texto. Con *El sol de Lima* y *Sobre el 900*<sup>3</sup>, indagaciones sobre la literatura y la cultura peruana, funda una visión fragmentaria pero lúcida de la literatura peruana; cuyo valor radica en su capacidad de socavar las fosilizadas explicaciones, la revelación de nuevas asociaciones y la desacralización de nuestros iconos culturales. La recepción de su obra crítica ha generado algunos elogios discretos, pocos fervores secretos y muchos silencios sospechosos.

<sup>1</sup> Sus principales libros publicados son los siguientes: *El avaro* (1955), *Una piel de serpiente* (1964), *El sol de Lima* (1974) (1993), *El avaro y otros textos* (1974), *Otras tardes* (1985), *Sobre el 900* (1990) y *Libros extraños* (2000).

<sup>2</sup> Ha traducido a varios prosistas decimonónicos de lengua inglesa: Thomas de Quincey, Nathaniel Hawthorne, Robert Louis Stevenson y Arthur Machen.

<sup>3</sup> Un análisis de estos dos libros puede leerse en mi artículo "La idea de la cultura peruana en los ensayos de Luis Loayza" en *Hydra* 1: 5-12 (1999).

Loayza ha devuelto dignidad y poder al lector, quien se convierte en un verdadero creador del texto porque muchas veces debe completar los sentidos esbozados y buscar las argumentaciones implícitas. Sus textos son una seductora invitación a leer a los escritores clásicos y a los marginales sin prejuicios ni mediaciones. En estas líneas, voy a comentar algunos aspectos de su último libro que reúne diez reflexiones sobre la literatura universal.

El breve título es notable por su fuerza e irradiación semántica. "Libros" alude a los textos estudiados pero también a sus propios ensayos como unidades independientes y la palabra "extraños" condensa los sentidos de extranjeros y extraordinarios. Los diez textos, todos publicados anteriormente en diversos lugares, presentan diversos enigmas literarios (Thomas de Quincey, el *Ulises* de Joyce, Balzac, Borges y *Las mil y una noches*) en variadas formas discursivas (ensayos, prólogos y reseñas) que encuentran su unidad en la marca estilística del autor.

El libro se abre con un epígrafe dariano que condensa su programa: "Libros extraños que halagáis la mente". Las resonancias árabes del verbo se encuentran ligados con el último ensayo, cifra del libro; la mente, potencia intelectual del alma, asociada con río de la memoria por los recorridos etimológicos del latín *mens*. En síntesis: la lectura no es una mera operación intelectual sino una travesía por los sentidos y la memoria.

El primer texto, "De Quincey y la tela de araña", nos entrega un retrato del autor inglés y de sus máscaras de carácter. Loayza selecciona momentos excepcionales por su valor de revelación y su fuerza plástica: los reveses económicos, la adicción al opio, la muerte de la hermana, el convencimiento de ser un elegido por la desgracia, la afición por las novelas góticas y el registro de los propios sueños; con esta serie, aparentemente caótica, construye un haz de significados y demuestra que la vida de un escritor debe leerse como un texto literario: "la biografía de De Quincey puede ser útil como punto de partida para acabar por devolvernos a la obra" (17).

Loayza propone identificar las secretas correspondencias entre la escritura de la vida y los pliegues de la literatura porque "todas las

cosas son representaciones de las demás y (...) para quien sabe leerlo, un signo es el entero sistema de signos" (38).

Continúan, tres breves prólogos a De Quincey publicados como introducciones a sus traducciones de *La monja alférez*, *Del asesinato considerado como una de las bellas artes* y *La rebelión de los tártaros*. En ellos, Loayza insiste: De Quincey es un autor que requiere de hechos reales para transfigurarlos con la imaginación, es un visionario que se desplaza entre el sueño y la realidad con la nave de la escritura. Además, destaca la modernidad del inglés por su afición a la intertextualidad, al arte de la digresión y a las constantes transgresiones de los géneros elegidos. Estos tres prólogos justifican la afirmación de Borges: "El prólogo, cuando son propicios los astros, no es una forma subalterna del brindis; es una especie lateral de la crítica".

Escribir sobre el *Ulises* evitando el canto de sirena de los críticos, que sólo consiguen extender la tierra baldía que rodea a todo libro canónico, es un mérito notable de Loayza. En sus apuntes, no se percibe ni la masa de lecturas previas ni el peso arqueológico de todo libro clásico sino la perspectiva del traductor y la del lector hechizado. Señala acertadamente el carácter cómico del libro, el carácter metonímico de los habitantes que son la propia ciudad, los misterios de Molly Bloom y el encuentro de la cultura griega con la hebrea. Sin embargo, el objetivo no es realizar una interpretación sino devolver el *Ulises* al lector común y corriente espantado por los "delirios interpretativos". "Todas las dificultades se reducen a una sola, que está en nosotros tanto como en el libro; cierta manera, cierto ritmo de lectura" (64); las obras maestras no sólo justifican sino que exigen varias lecturas para poder incorporarnos a su ritmo; la corriente narrativa del *Ulises* avanza sin prisa, doblándose en amplias curvas lentas (65) y sólo sometiéndonos a ella recuperaremos el placer del texto. La recepción de una obra y la obra misma varían con el tiempo, enseñaba Borges; el libro cambia a medida que lo releemos, como cambiamos nosotros, añade Loayza.

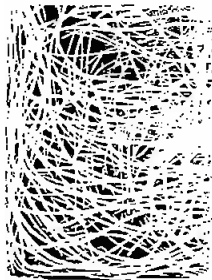
El último ensayo, "La ciudad y el libro", destaca la fascinación que ejerce la narración entre los personajes de *Las mil y una noches*, el libro de cuentos por antonomasia. Todos los personajes son potenciales



autores y se transfiguran en el acto maravilloso de contar. En este texto se expone una religión secular donde el acto sagrado es el narrar y se exhibe la teoría de la escritura como lectura y de la escritura como lectura.

Quizá uno de los méritos mayores del libro es el abordaje con la propia práctica discursiva de aspectos centrales de los estudios literarios contemporáneos: las fronteras entre la lectura y la escritura, el potencial subversivo de los géneros menores, el palimpsesto, las transformaciones en la recepción de un texto, la literatura de no-ficción y la textualización de la subjetividad.

*Libros extraños* se instala muy lejos del análisis de la crítica académica refugiada en sus construcciones teóricas convertidas –a veces– en constricciones mentales y constituye una apuesta por la forma clásica del ensayo y su vocación de explorar la tradición sin renunciar a la sensibilidad moderna. Por todo ello, este libro contribuirá a consolidar el creciente interés por el único ensayista peruano que ha transformado la virtud de lo sutil en iluminaciones literarias.



## RUMOR PLATÓNICO / Miguel Giusti

José Saramago: *La caverna*.

Traducción de Pilar del Río. Lima: Alfaguara, 2000, 151 pp.

**L**a caverna de Saramago es una evocación de la caverna de Platón. Vayamos un momento a visitar esta caverna del filósofo, él también un gran escritor, y busquemos allí algunas luces, o algunas sombras, que nos ayuden a recorrer luego la caverna de Saramago. El relato de Platón se encuentra en el libro VII de la *República*, contexto que no es para nada irrelevante, como veremos luego. "Compara, le dice allí Sócrates a Glaucón, el estado de nuestra naturaleza con el siguiente cuadro imaginario... Representate a unos hombres encerrados en una especie de vivienda subterránea en forma de caverna... Allí, desde su infancia, los hombres están encadenados por el cuello y por las piernas, de suerte que permanecen inmóviles y sólo pueden ver los objetos que tienen delante, pues las cadenas les impiden volver la cabeza." (514a-b) Sigo sin citar literalmente a Platón, pero los animo a retomar y continuar la lectura, porque en la estupenda escenificación de cavernas que ha escrito Saramago se dejan oír, como es natural, muchos ecos y muchos rumores, y entre ellos el rumor platónico es sin duda el más sonoro. Les resumo aquí, interesadamente, el relato de la *República*: en aquella caverna, mujeres y hombres viven encadenados, obligados a mantener la vista fija en el fondo; detrás de ellos hay una hoguera, y entre la hoguera y los cautivos se alza una tapia sobre la que caminan algunos hombres llevando consigo objetos de todas clases. Lo único que ven los hombres cautivos son pues las imágenes de estos seres y de estos objetos, proyectadas en el fondo de la caverna al resplandor del fuego. No ven las cosas como son, sino ven sólo su apariencia o su simulación. Ven sombras nada más. Pero no las perciben como tales, porque su obligado cautiverio los ha hecho acostumbrarse a ellas hasta considerarlas naturales, familiares. Viven

en un engaño y no se dan cuenta, su condena es la resignación o la complicidad. Es en este momento del relato donde se produce el diálogo que sirve de epígrafe a la novela de Saramago: "¡Qué extraña escena describes y qué extraños prisioneros!", le dice Glaucón a Sócrates al escuchar lo que cuenta; y Sócrates le replica: "Son iguales a nosotros". Los cautivos son iguales a nosotros. Saramago hace suya la advertencia de Sócrates, y nos la recuerda enfáticamente: no nos extrañemos tanto de esta escena, la vida de la simulación es hoy igualmente un peligro, es de nosotros de quien allí se habla.

Podría ocurrir sin embargo, en el relato platónico, que alguno de los prisioneros se liberase de sus cadenas y descubriese el engaño, que viese las cosas como son. Se sentiría entonces seguramente enceguecido por la luz del fuego y perplejo ante el descubrimiento. Y podría ocurrir además que este prisionero saliese a la superficie y tuviese la oportunidad de contemplar las cosas, ya no como se muestran en el interior de la caverna, sino a la luz del sol y con la claridad del día. Liberado así por completo de las ilusiones, habiendo entendido el verdadero sentido de las cosas, el prisionero volvería seguramente a la caverna para tratar de persuadir a sus antiguos compañeros de cautiverio a que caigan en la cuenta del grave error en que viven. Pero muy probablemente le ocurriría, como le ocurrió a Sócrates, que sus compañeros, habituados ya a la simulación, lo tomasen por loco, se burlasen de él y trataran incluso de eliminarlo.

El relato tiene, como vemos, varios niveles, diversos tiempos y no menos registros de lectura. Dejémoslo así por el momento y volvamos a la caverna de Saramago. He dicho ya, sin embargo, que en la novela de Saramago lo que hallamos es no una sino muchas cavernas, una escenificación de viviendas subterráneas que se comunican unas con otras por medio de un lenguaje rumoroso de ecos, evocaciones, repeticiones. Cuatro son las cavernas principales que ocupan este escenario, y entre ellas se desplazan nuestros personajes, los cautivos, los que vacilan, los que se llegan a liberar.

La primera y más importante de estas cavernas es *el Centro*. Es un gigantesco centro comercial que ocupa literalmente el centro de

la novela, y el centro del universo de la novela. Una ciudad dentro de una ciudad, en continuo proceso de expansión, el Centro engulle y se traga a los campos, las aldeas, las personas, los oficios y cuanto exista de vida sobre la tierra, para transformarla allí en artificio comercial y en forma de simulación. Tras los cristales del ascensor que los conduce a su departamento en el piso 34 de una de las torres de vivienda del Centro, la pequeña familia Algor observa "las galerías, las tiendas, las escalinatas monumentales, las escaleras mecánicas, los puntos de encuentro, los cafés, los restaurantes, las terrazas con mesas y sillas, los cines y los teatros, las discotecas, unas pantallas enormes de televisión, infinitas decoraciones, los juegos electrónicos, los globos, los surtidores y otros efectos de agua, las plataformas, los jardines colgantes, los carteles, las banderolas, los paneles electrónicos, los maniqués, los probadores, una fachada de iglesia, la entrada a la playa, un bingo, un casino, un campo de tenis, un gimnasio, una montaña rusa, un zoológico, una pista de coches eléctricos, un ciclorama, una cascada, todo a la espera, todo en silencio, y más tiendas, y más galerías, y más maniqués, y más jardines colgantes, y cosas de las que probablemente nadie conoce los nombres, como una ascensión al paraíso" (pp. 358-359). El Centro no es pues simplemente un polo de atracción, y de atracciones, al que las gentes acuden seducidas por los cantos de sirena de su energía interior. El Centro es por sobre todo un universo, un universo en el que han vuelto a definirse el norte y el sur, el qué y el para qué, la realidad y la fantasía, y en el que las leyes comerciales de la utilidad se han convertido en el criterio discriminador de lo que vale y lo que no vale, de lo que es y lo que no es. Allí se desarrolla nuestro actual cautiverio. Con entusiasmo o con resignación, nadie parece poder resistirse a la presión de las cadenas que nos obligan a percibir y a hacer las cosas de ese modo.

Este es por lo pronto el caso de la familia Algor, cuya historia y cuyo destino nos son presentados en la novela desde el inicio en vinculación con el Centro, atrapados por la fuerza magnética de ese poderoso imán económico y cultural. Es una tradicional familia de alfareros que vive en el campo, en un lugar cualquiera de la periferia, pero que ya sólo puede producir y suministrar al Centro lo que éste solicite y en las cantidades y formas en que lo desee, siguiendo las férreas leyes del mercado. El viejo Cipriano vive solitario en la aldea con su hija Marta;

el yerno, Marcial Gacho, tiene la suerte de trabajar en el Centro como guarda interno, es decir, como guachimán contratado, a la espera de un nombramiento que lo incorpore definitivamente, a él y a su familia, a las entrañas y a los destinos de ese nuevo universo. El sentido de sus vidas está sujetado por estas cadenas. Cipriano Algor está obligado a proveer al Centro en exclusividad vajilla cocida en sus hornos y a viajar periódicamente a descargar sus provisiones. Pero llega el día en que el Centro decide prescindir de sus servicios y de sus productos porque éstos ya no tienen utilidad ni se venden. En un desesperado intento de supervivencia, aun bajo las reglas impuestas por la gran caverna, la pequeña familia decide confeccionar un grupo de figurillas de barro y ofrecerlas al Centro como una alternativa que les permita mantener su autonomía y su vida en el campo. El jefe del departamento de ventas del Centro, personaje que nos resulta tan familiar en estos tiempos, acepta inicialmente el ofrecimiento de la familia. "Para el Centro, señor Algor—le dice el jefe al viejo Cipriano que le da las gracias por aceptar su oferta—, el mejor agradecimiento está en la satisfacción de nuestros clientes, si ellos están satisfechos, es decir, si compran y siguen comprando, nosotros también lo estaremos, vea lo que sucedió con su loza, se dejaron de interesar por ella, y, como el producto, al contrario de lo que ha sucedido en otras ocasiones, no merecía el trabajo ni la inversión de convencerlos de que estaban errados, dimos por terminada nuestra relación comercial, es muy simple, como ve, Sí señor, es muy simple, ojalá estas figurillas de ahora no tengan la misma suerte, La tendrán más tarde o más pronto, como todo en la vida, lo que ha dejado de tener uso se tira, Incluyendo a las personas, Exactamente, incluyendo a las personas, a mí también me tirarán cuando ya no sirva, Usted es un jefe, Soy un jefe; claro, pero sólo para quienes están por debajo de mí, por encima hay otros jueces, El Centro no es un tribunal, Se equivoca, el Centro es un tribunal, y no conozco otro más implacable." (pp. 169-170)

No dejaremos de advertir, sin embargo, que la familia Algor vive ella misma en una gruta de alfareros, ni que su oficio es crear y moldear con sus manos cosas y figuras de barro. El Centro, esa avasalladora caverna, ha hecho prisioneros de su recreación tecnológica del mundo a unos hombres que trabajan con la tierra y que necesitan del sol y del aire y de las plantas para crear un mundo de objetos y utensilios que se

adapten al entorno natural. El horno de alfarería es como una segunda caverna, en la que a su modo se ordena el mundo. Saramago describe esta raza de alfareros, como él mismo observa, "desde un punto de vista de confesada simpatía de clase" (p. 189). Es en el contacto con la tierra, en el trabajo de nuestro cuerpo, de nuestras manos, que se instaura el sentido de las cosas, más allá de lo que nuestro cerebro, incluso nuestro cerebro tecnológico, se cree en capacidad de imaginar. "Lo que en el cerebro pueda ser percibido como conocimiento..., son los dedos y sus pequeños cerebros quienes lo enseñan. Para que el cerebro de la cabeza supiese lo que era la piedra, fue necesario que los dedos la tocaran, sintiesen su aspereza, el peso y la densidad, fue necesario que se hiriesen en ella. Sólo mucho tiempo después el cerebro comprendió que de aquel pedazo de roca se podría hacer una cosa a la que llamaría puñal y una cosa a la que llamaría ídolo. El cerebro de la cabeza anduvo toda la vida retrasado con relación a las manos, e incluso en estos tiempos, cuando parece que se ha adelantado, todavía son los dedos quienes tienen que explicar las investigaciones del tacto, el estremecimiento de la epidermis al tocar el barro, la dilaceración aguda del cincel, la mordedura del ácido en la chapa, la vibración sutil de una hoja de papel extendida, la orografía de las texturas, el entramado de las fibras, el abecedario en relieve del mundo." (pp. 106-107) Es por esto fundamentalmente que la caverna del Centro es una atrocidad: porque ella es un producto cerebral que se propone recrear artificialmente las cosas de la naturaleza sin darse cuenta de que las está así destruyendo, y acabando por tanto con su propia razón de ser. El intento de la familia alfarera de adaptarse a las reglas del mercado proponiendo crear figurillas de barro, es por cierto una forma de rescatar su sabiduría esencial, pero es un intento tan conmovedor como inútil.

Ahora bien, si la caverna del Centro nos condujo a la gruta del alfarero y a su obra creadora con el barro, ésta a su vez nos trae el rumor de otra historia milenaria, tercera caverna demiúrgica, latente en las anteriores e igualmente ordenadora del universo. Es la obra cosmogónica de los dioses la que Saramago evoca intermitentemente en el relato. "Se cuenta que en tiempos antiguos -leemos- hubo un dios que decidió modelar un hombre con el barro de la tierra que antes había creado, y luego, para que tuviera respiración y vida, le dio un soplo en la nariz.

Algunos espíritus contumaces y negativos enseñan cautelosamente... que, después de aquel acto creativo supremo, el tal dios no volvió a dedicarse nunca más a las artes de la alfarería... El resultado fue que se asignara al fuego la responsabilidad de todas las operaciones subsidiarias capaces de dar, tanto por el color como por el brillo, y hasta por el sonido, una razonable semejanza de cosa viva a cuanto saliese de los hornos..." (pp. 234-235). Pero hacía falta además el hombre que supiese controlar el desmesurado poder de este fuego. "Escritor, además de alfarero, el dicho dios también sabe escribir derecho con líneas torcidas, no estando él aquí para soplar personalmente, mandó a quien hiciese el trabajo en su nombre, y todo para que la todavía frágil vida de estos barro no acabe extinguiéndose mañana en el ciego y brutal abrazo del fuego." (p. 235) Y, por si nos quedaran dudas sobre el cordón umbilical que une nuestra historia a aquellos mitos, nos recuerda Saramago una leyenda piel-roja en la que el dios tuvo que llevar el barro al horno para dar vida a sus creaciones, y sin que la obra fuese exitosa desde el comienzo, porque la primera figura que de allí salió fue negra, pues se quemó; la segunda blanca, pues no tuvo suficiente calor; la tercera amarilla, por no haber encontrado aún la temperatura adecuada; hasta que finalmente, en el cuarto intento, el hombre salió perfecto, es decir, rojo como las pieles rojas, "rojo como son rojos la aurora y el poniente, rojo como la ígnea lava de los volcanes, rojo como el fuego que lo había hecho, rojo como la misma sangre que ya le estaba corriendo por las venas" (p. 289). Trágico destino, sin embargo, el de esta raza perfecta, que acabó sometida a aquellas otras razas que el Creador descartó y abandonó por imperfectas. Su aparente triunfo fue "el prelude engañoso de una derrota" (p. 290).

La cuarta y última caverna, cuyo eco resuena en las tres anteriores y les da sentido, es la mismísima caverna de Platón. Sorpresivamente aparece ella en escena, en las entrañas del Centro. A consecuencia de unos trabajos de restauración en los pisos subterráneos, unos operarios descubren esta misteriosa gruta interior, y la noticia causa alarma entre las autoridades, que redoblan la vigilancia y encomiendan una inmediata investigación. Cipriano Algor, para entonces ya residente allí, decide bajar a investigar por sus propios medios, y, a tientas y entre escombros, encuentra los restos de las figu-

ras humanas cautivas, atadas de pies y manos, encuentra la tapia que se alza a sus espaldas, y hasta las huellas de una antigua hoguera. Cipriano Algor recorre, por así decir, el camino inverso de Sócrates. Habiendo nacido y crecido a la luz del sol, de un tiempo a esta parte ha experimentado el despojo de su entorno natural, ha creído tener que aceptar como una fatalidad el nuevo orden de las cosas, y ahora desciende por un camino escarpado hasta una caverna en la que descubre su simbólico cautiverio. Él mismo había tenido un diálogo premonitorio con el ya mentado jefe del departamento de ventas, cuando éste último supo que el viejo alfarero a fin de cuentas había terminado por vivir en el Centro. “Ésta es la ocasión de proclamar –le había dicho entonces– que el Centro escribe derecho con renglones torcidos... Si recuerdo bien, eso de los renglones torcidos y escribir derecho se decía de Dios, observó Cipriano Algor, En estos tiempos viene a ser prácticamente lo mismo, no exagero nada afirmando que el Centro, como perfecto distribuidor de bienes materiales y espirituales que es, acaba generando por sí mismo y en sí mismo, por pura necesidad, algo que, aunque esto pueda chocar a ciertas ortodoxias más sensibles, participa de la naturaleza de lo divino... Gracias a ella la vida adquiere un nuevo sentido para millones y millones de personas que andaban por ahí infelices, frustradas, desamparadas, es decir, se quiera o no se quiera, créame, esto no es obra de materia vil, sino de espíritu sublime” (p. 378-379). La magnitud de esta usurpación aparece con claridad en el fondo de la caverna platónica, en las entrañas del Centro. Cuando Cipriano Algor vuelve a su departamento, excitado y nervioso luego de su descenso a los infiernos, su hija Marta lo interroga con insistencia para saber qué ha descubierto. “Qué ha visto –le pregunta–, quiénes son esas personas. Esas personas somos nosotros, dijo Cipriano Algor, Qué quiere decir, Que somos nosotros, yo, tú, Marcial, el Centro todo, probablemente el mundo... –Y concluye por eso, hablando con Marta y con Marcial– Vosotros decidiréis vuestras vidas, yo me voy.” (p. 436)

Es hora de cerrar esta escenificación retomando la pregunta que dejáramos abierta al comienzo sobre el contexto en que aparece la alegoría de la caverna en Platón. El relato se halla, como dijimos, en la parte central de la *República*, que es un diálogo que se propone explicar cómo debería organizarse una comunidad política justa. Y la alegoría



aparece cuando Glaucón le pregunta a Sócrates cuál es la mejor manera de vivir, cuál es el sentido último de las cosas que debe orientar la actividad política misma. Sócrates no responde con una teoría, ni con un programa. Responde con un relato, justamente con la alegoría de la caverna. Si se quiere vivir de la mejor manera posible, es indispensable ante todo figurarnos el engaño y la simulación a los que solemos ser vulnerables. Esto no es una excepción en Platón. Siempre que Sócrates se ve en la necesidad de responder a una pregunta realmente esencial, pasa de la filosofía a la literatura, y nos relata una fábula, inventa un mito, cuenta cuentos. Al parecer, para hablar de las cosas más importantes de la vida es necesario crear ficciones, dejar que las palabras ordenen ellas el mundo a su manera. Y esto se ha vuelto mucho más claro desde que la modernidad ha quebrado la unidad de la ciencia y el arte. Por eso escribe Kundera que la historia de la modernidad debería colocar a Cervantes en un lugar no menos importante que a Descartes, es decir, que debería reconocerle a la novela este papel, presente ya en Platón, de descubrirnos el sentido de las cosas a través de la creación de sus universos metafóricos. José Saramago es parte de esta tradición, y su alegoría sobre la alegoría de Platón sigue advirtiéndonos sobre las cosas que ponemos en juego cuando sucumbimos a las ilusiones de la simulación.

Me permitiré terminar con una evocación localista, aunque no por ello desvinculada de la alegoría de su novela. También nosotros, los peruanos, hemos vivido un cautiverio durante los últimos ocho años, atados de pies y manos a las imágenes y los designios que se urdían en la sombra no de una caverna, sino de unos sótanos siniestros en las oficinas del Estado. Pero como los cautivos de Platón, o como los alfareros del universo de Saramago, deberíamos recordar también nosotros que los prisioneros y cómplices de esa espeluznante caverna del autoritarismo no son muy distintos de nosotros, y que sólo podremos preveniros contra ella reconociendo sus verdaderas causas y haciendo nuestras historias como la de Sócrates o la de Cipriano Algor, que nos alientan a resistir ante la simulación, el artificio y el engaño.

## LA POESÍA DE VLADIMIR HERRERA. SIGNOS EN LA OQUEDAD TOMADA / Américo Ferrari

Vladimir Herrera: *Poemas incorregibles*.  
Tusquets Editores, Barcelona 2000.

Pocos poetas más ocultos y secretos que Vladimir Herrera. Lo conocí en Barcelona en 1992 a raíz de un librito de poemas que me publicó en su Editorial Auqui (una imprentita mágica donde imprimía libros mágicos, entre otros uno de Westphalen). Condición: los poemas debían ser cortitos: por mi diagramación, dijo él... Años después Vladimir se eclipsó en la puna (nació en Puno) dejando un hueco en Barcelona. No hace mucho recibí un e-mail de Reynaldo Jiménez, el poeta peruano-argentino que lleva en Buenos Aires la excelente revista de poesía *tse=tse* preguntándome por su paradero. En realidad no es que Vladimir se oculte sino que de pronto ya no se le ve, y de pronto reaparece y se le ve... Ahora, con los poemas de Vladimir sucede más o menos lo mismo que con el autor: eran para mí bastante invisibles, salvo su primer libro, *Del verano inculto* (Valencia, Taberna de Cimbeles, 1980), que el propio autor me regaló en 1992, pero téngase en cuenta que escribe poesía desde los años 70. Por fin tuve la sorpresa de recibir de la editorial Tusquets un ejemplar de *Poemas incorregibles* que reúne por fin la obra del poeta, o una "selección", dice la nota de la editorial, aunque al menos *Del verano inculto / Soledad de la manzanilla* reaparece no sólo en su totalidad sino con cinco poemas más, añadidos a los 31 que estaban en las tres partes de la edición príncipe: "Del verano inculto" / "Recolección" / "Soledad de la manzanilllla" (Lima, Taberna de Cimbeles, *Cuadernos de escritura*, 1980). Estos poemas añadidos han de haber sido escritos por lo demás mucho tiempo después de los que integran la edición de Lima, fechados en Lima 1975 – Barcelona 1978, a juzgar por la fecha integrada en uno de aquéllos ("Vallejanas: Italianas"): "En Urcos en febrero el año dos mil

de Chagall". Y es normal: el tiempo del calendario tiene bien poco que ver con el tiempo de la creación poética. Finalmente el título de sección o de poemario "Recolección" ha sido borrado en la edición Tusquets, la cual consta de cinco poemarios (*Últimos poemas*, *Kiosko de malaquita*, *Pobre poesía peruana*, *Del verano inculto* y *Soledad de la manzanilla*). Los textos han sido ordenados cronológicamente "al revés": quiero decir que los últimos poemas vienen al principio (*Últimos poemas*) y los más antiguos (*Del verano inculto*, *Soledad de la manzanilla*) al fin del libro: esta ordenación se justifica ciertamente en la medida en que para el autor los últimos poemas escritos y publicados están del todo presentes en su percepción actual y por consiguiente vienen antes que los escritos y publicados hace 25 o 30 años: así que Vladimir tiene razón: los últimos poemas son los primeros y los primeros los últimos y el lector puede leerlos tranquilamente en ese orden que es exacto o, como es normal para toda poesía, también en el orden que le dé la gana; pues en materia de lectura, sea cual fuere el orden de los textos y las palabras en un libro, el que tiene la última palabra en materia de orden es siempre el lector.

Ahora, lo verdaderamente importante en esta obra no es la cronología sino el que todos estos textos aparecen, por su "forma" y su "fondo" (pero recalquemos que aquí, igual que en Góngora, la forma es el fondo y viceversa...) como un organismo verbal en cierto modo ácrono en que ni las obsesiones o temas poéticos ni la escritura, que sin vacilación podemos llamar barroca, se han modificado sensiblemente a lo largo de los años: los temas-obsesiones: el amor obsesivo, intención y pulsión erótica difundida a lo largo de la obra y abrazando al ser deseado y al poema mismo como objeto, también, y como agente del deseo: hasta tal punto que —pienso yo— se puede entender el "Cunilinguo", título de un poema de *El verano inculto*, como el acto de la lengua, carnal, que lame y hace vibrar el sexo femenino y como el acto de la lengua, poemática, que hace vibrar al poema, ese también agujero negro, y en esa vibración le da luz y lo da a luz.

El principal asunto o motivo o fijación temática o argumento obsesivo de los poemas vladimirianos es el amor sexual y sexuado, sin

duda alguna, pero también ideal e idealizado, material y materializado en una persona de sexo femenino habitualmente, con cuerpo y alma y todo; y aglomerando a ambos, el amor a la poesía y la fijación también en la creación poética y en los poetas: a ellos Herrera los interpela en sus poemas, los acata, los increpa, con ellos dialoga, discute, se bate, colabora y conversa desde los surcos o versos que su mano traza en el terreno duro pero fértil de la hoja de papel. “Poesía dura”, a propósito, es el título del último poema de *Pobre poesía peruana*; y considerando el parentesco fónico entre poesía *dura* y poesía *pura* no podemos dejar de pensar que la dureza de la poesía vladimereña está al mismo tiempo muy lejos y muy cerca de la pureza de los poetas llamados puros: porque recoge todas las impurezas del diario vivir al tiempo que preserva la pureza de la palabra naciente en el poema, inocente. No olvidemos, volviendo a los versos o surcos trazados por el poeta, que en latín (y el latín parece ser una lengua familiar para el autor) *versus* significa primitivamente *surco*:

Surcos parajes pigmentos de luciérnaga

Luciérnaga de palabras

Infinitas

A mi lado

(*Últimos poemas*, p. 27)

Este diálogo intertextual, esta especie de conversación siempre recomenzada con poetas amigos o maestros que transitan por las páginas de estos poemas incorregibles (“obstinados”, “recalcitrantes”, “a los que no se puede disuadir de sus vicios o malas costumbres” o que “no tienen remedio”: así dice el diccionario de María Moliner en la entrada **incorregible**...; pero quizá también en el sentido de no modificables una vez escritos o publicados), este diálogo, digo, es una constante de la poesía de Vladimir Herrera: los poetas nombrados en los poemas o en los epígrafes que a veces los preceden son como hitos en el recorrido poético que Vladimir hace con ellos, camino que él mismo abre al trazar sus versos: Darío, Moro, Westphalen, Martín Adán, Eielson, Vallejo, Eguren, Haroldo de Campos, Lezama, Góngora,

Hinostroza, y el gran pintor inglés Bacon, poeta con el pincel, que canta en líneas, volúmenes y colores. Siete de los once poetas nombrados son exponentes de la pobre poesía peruana, título de un poema enteramente dedicado a Emilio Adolfo Westphalen: "El viejo de la rosa grande / Toda exageración y cumplimiento / Toda consumación de constructor / Riguroso"; y se puede observar que el único gran poeta que acompaña al viejo de la rosa grande en estas estrofas es Lezama, el gran maestro del barroco hispanamericano en nuestro siglo. También es de notar que el título de este poema retoma el título del poemario entero, donde se trata naturalmente de poesía pero no sólo de poesía peruana. Hay entre otros un poema a Haroldo de Campos (*¿Quién te perdió Poesía / que ni te esperan / en el antro de dicha?*) Queda por saber si la pobre poesía peruana, en la percepción del poeta, es pobre por falta de recursos o de lectores o de medios de expresión, lo que resultaría curioso para un país que ha dado en el siglo XX tantos buenos poetas, o si no se podría quizás interpretarla en el sentido aparentemente mal traducido de la frase del evangelio "Bienaventurados los pobres de espíritu": no en el sentido de pobres hombres, apocados, encogidos o pusilánimes, sino los que tienen hambre y sed de espíritu, los necesitados de espíritu. Pobre poesía peruana tan necesitada sobre todo de lectores y del espíritu de los lectores en el vasto mundo y en el mismo Perú.

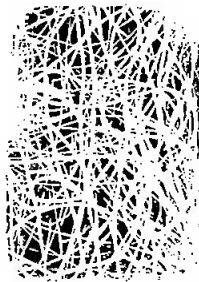
De tener que dar una opinión sobre la textura y la raigambre histórica de esta poesía, yo diría, ya casi lo he dicho, que es barroca, como la de Góngora, la de Vallejo, la de Martín Adán, la de Lezama para no citar sino a algunos poetas mencionados por Vladimir en su propia obra; poesía latente en esa percepción y esa necesidad que renacen siempre, en arte, de mitigar el vértigo que nos da el estar al borde de un espacio vacío y que el artista llena de palabras, música y figuras: de signos. Colmar de signos la oquedad. Y escuchemos al propio poeta:

Hay un arte que salva  
 La mirada esmeralda  
 En la selva del espejo  
 (.....)

Y hay un amor repentino  
Con su nave de fados  
Como floración de signos  
En la oquedad tomada

*Pobre poesía peruana (1989)*

Versos excelentes que cifran sin duda alguna el sentido de esta poesía oscura y transparente al mismo tiempo, como lo es la de Vallejo, de Lezama, de Martín Adán, de Góngora, la poesía de los grandes artífices del barroco en general. El arte que salva la mirada en la selva del espejo es amor y por amor el poeta asalta y toma la oquedad, el vacío, el hueco que tiene delante, o alrededor o en sí mismo, como la muralla de una plaza fuerte y entonces en ese vacío florecen los signos y el recinto llamado poema se llena de palabras oscuras, duras y bellas. Así es la poesía imaginada y hecha por Vladimir Herrera. Macedonio Fernández propone en uno de sus libros llenar el vacío con otro vacío: el vacío llenado de signos por el poeta puede considerarse una variante del procedimiento macedónico.



## INDIGENISMO Y PICARESCA: EL RÍO QUE TE HA DE LLEVAR / Javier Ágreda

Juan Morillo Ganoza: *El río que te ha de llevar*.  
Editorial San Marcos, 2000, 488 pp.

La vigencia y continuidad de los temas y problemas más característicos de la narrativa indigenista (hoy denominada “andina”) ha permitido que, al menos en nuestro país, el género siga despertando interés tanto entre los creadores como entre los lectores, al punto que se haya llegado a hablar, a partir de la década del 80, de un cierto ‘boom’ en la narrativa andina. Dos tendencias aparecen actualmente como dominantes dentro de esta narrativa: una que se centra en las consecuencias del mestizaje cultural en la formación de la subjetividad de los protagonistas (como en las novelas *País de Jauja* de Edgardo Rivera Martínez y *Ximena de dos caminos* de Laura Riesco); y otra más interesada en lo referente a la violencia generada por los movimientos subversivos. La novela *El río que te ha de llevar* de Juan Morillo Ganoza, es una interesante propuesta en este contexto, pues logra unir estas dos tendencias en un texto que asume sin reparos una buena parte de los componentes propios de la narrativa indigenista tradicional, la de las primeras décadas del siglo XX, y de la novela picaresca europea del siglo XVI.

La historia contada en esta novela es la de la familia Ponte —abarcando tres generaciones y casi cincuenta años— y también la de Uchos, un pequeño poblado a orillas del río Marañón (como el Calemar de *La serpiente de oro*), con escasos vínculos con las ciudades más importantes de la costa o de la sierra. La vieja oposición centro-periferia, entre el avance de una modernidad transnacional y las ambiciones de las clases medias regionales (característica del indigenismo tradicional) se encarna mejor que nunca en Uchos, poblado en el que los sucesos de la

historia oficial peruana (como la guerra con Chile o las luchas políticas por el poder) sólo se sienten a través de oleadas de violencia que sus pobladores padecen sin llegar a entender. Uno de los episodios más intensos se produce cuando Adán Ponte (primogénito de la familia más importante de Uchos) es apresado, vejado y casi ajusticiado por militares que lo tomaron por un “civilista” fugitivo.

También podemos encontrar un fuerte tono de denuncia social, otro elemento central en toda la narrativa indigenista, no sólo en los sucesos que se presentan al lector (por ejemplo los campesinos que trabajan sin recibir un jornal, sólo para pagar los impuestos que adeudan); además cobra vida a través del heroico personaje de Adela, esposa de Amadeo Ponte. La vida y la muerte de esta mujer, hija de hacendados, que (como Arguedas) aprendió a amar a los pobres a través del cariño que recibió de parte de los sirvientes de su familia, están signadas por la lucha contra estas injusticias: lidera a los campesinos para que defiendan sus derechos y hasta participa en luchas armadas que buscan reivindicarlos. En general, el discurso social es bastante explícito y reiterativo y se pueden encontrar muchos pasajes como éste:

“¿Cómo puede ser justo, me digo, que montones de gente arrastren hasta el mismo día de su muerte los males de la carencia y la aflicción y sólo les sea permitido engañarse con el sueño de que algún día podrán librarse de esas penosas cargas? ¿Cómo puede ser justo que mientras así se afea el mundo unos cuantos vayan en son de jolgorio por la vida aliviados de todo menos de la abundancia...”  
(p. 111)

Lo esquemático y simplista de este tipo de discurso social fue siempre uno de los aspectos más débiles del indigenismo; y la polarización pobres-buenos contra ricos-malos dio lugar a personajes planos, en los que no había la menor ambigüedad ni profundidad psicológica. Morillo intenta superar este problema haciendo que sean sus personajes, y no un narrador omnisciente, los encargados de denunciar las injusticias que ven y padecen. En realidad toda la novela se presenta como un extenso monólogo —realizado en doce jornadas— de un personaje narrador, la ciega Zoila, que intercala episodios de su propia y azarosa



vida en la narración de los sucesos de la familia Ponte. Zoila fue desde muy joven aficionada a todo tipo de lecturas, por lo que aspiraba a ser nombrada maestra de la escuela del pueblo:

“Alentada por esta fe... me puse a esperar... repasando mis libritos de historia, de geografía, leyendo el Tesoro Escolar y otros, como uno llamado Lazarillo o algo así y otro, Bertoldo, Bertoldino y Cacaseno. Cómo gozaba con esos libros, Dios mío, aunque a ratos, al pensar lo triste que es estar desamparado por el mundo me ponía tan triste que acababa llorando. Pero lo bueno que tenían ambos, tanto Lazarillo como Bertoldo, estaba en que eran lo que eran y sacaban adelante su vida con lo que habían aprendido a fuerza de sufrir...” (p. 99)

La novela es, pues, el monólogo de un personaje especial, educado en una tradición literaria muy específica, la de la novela picaresca en la que los protagonistas (como Lázaro o el Buscón, por citar a los dos más conocidos de la tradición hispana) pasan por un proceso de aprendizaje basado en el sufrimiento. La visión del mundo andino en esta narración, aparentemente hiper-realista, pasa por el filtro de la picaresca y la sociedad de la que ésta surgió: una sociedad en transición de la Edad Media a la Moderna, en la que el orden antiguo y tradicional había perdido vigencia y estabilidad y estaba siendo reemplazado por otro aún más injusto. Al menos así lo describían los protagonistas de aquellas novelas.

Acorde con esta perspectiva, Morillo deja de lado la oposición modernidad-tradición, otro elemento característico de toda la narrativa indigenista y que a partir de autores como Arguedas se convirtió en un enfrentamiento entre cultura occidental y cultura andina. En Uchos no parece haber un vínculo con el gran pasado prehispánico, ni siquiera hay un legado rico en tradiciones. Los Ponte descienden de una familia de abigeos conocida como los “Carniceros de Gasajiacó”, dedicados al robo y al pillaje de las haciendas de la zona. Ni las leyes modernas ni las ancestrales alcanzan a poner algún orden en esta región; y por eso se trata de una sociedad casi caótica, también en proceso de transición. Ese es el motivo por el que Zoila, como los personajes de la picaresca, deba definirse a sí misma por lo que es: “Soy la que soy” o “Soy la que es hoy”. También hay coincidencias en su carácter anti-heroico, pues la

narración de Zoila, quien ya es una anciana un poco loca, cuenta sucesos de todo tipo, incluso sus amores clandestinos con José Gordo, llenos de detalles escabrosos: "Dios mío, debería tener vergüenza de contarles esto pero que le voy a hacer, es parte de mi vida y con eso soy la que soy y no me avergüenzo de decirles" (p. 351).

Por supuesto, la opción por este personaje que narra siempre en primera persona se debe también al dominio y la destreza técnica alcanzadas por Morillo en el uso de los monólogos. Ya lo había demostrado en su libro *Las trampas del Diablo* (1999), especialmente en el cuento del mismo nombre, extenso monólogo interior –en un cierto tono faulkneriano– de una adolescente disfrazada de la Virgen María en una representación humana del nacimiento de Jesús. Al buen manejo de esta técnica narrativa se sumó entonces un esmerado trabajo en la composición psicológica y profundización del personaje. Todas estas virtudes vuelven a aparecer, en una magnitud mucho mayor, en *El río que te ha de llevar*, en su meticulosa recreación de los diversos matices del castellano hablado en los Andes del norte del Perú, sociolectos que nos dan una interesante información sobre la estratificación social en la región.

Una vez establecidos los principios rectores de la novela (provenientes del indigenismo y de la picaresca), el mayor acierto de Morillo ha sido desarrollar a partir de ellos un universo ficcional sumamente coherente y con vocación de totalidad, en el que cada elemento narrativo y opción formal están subordinados a dichos principios. Las descripciones, por ejemplo, se realizan siempre a partir de la perspectiva de un personaje y sus estados de ánimo. Esto se cumple incluso cuando se trata de situaciones que la narradora no pudo haber presenciado:

"... el Marañón que vio de cerca con sus propios ojos llegó a ser una fiesta ansiada y un íntimo alborozo. Más de una vez se había quedado pasmado viendo desde la orilla el paso en apariencia lento y silencioso de ese caudal tan grande... se acordó de sus sueños y de aquella impresión que le había causado verlo desde lo alto de aquel cerro y se dio cuenta de que el Marañón real, este que pasaba ahí, cerca, hinchando sus aguas, al pie de esos bordes de piedra cenicienta, era mil veces más ruidoso y feroz que una estampida de toros." (p. 24)

Pero, sin lugar a dudas, lo que más llama la atención en esta novela es la sorprendente capacidad de fabulación de Morillo, una virtud cada vez más escasa entre los nuevos escritores, que le permite crear historias interesantes y significativas casi para cada uno de los personajes que se mencionan. En tiempos en que la mayor parte de narradores opta por el pastiche, la parodia de obras y géneros reconocidos, restándole a sus relatos vitalidad e intensidad dramática, es saludable la apuesta de Morillo por los relatos tradicionales, con peripecias y acontecimientos humanos, capaces de generar en los lectores sentimientos y emociones fuertes. Si a ello sumamos la diversidad de clases sociales de los personajes, y los continuos desplazamientos geográficos de muchos de ellos (otro rasgo en común con la picaresca) el resultado es un retrato sumamente amplio y variado. Y no sólo de la región en que está ubicado Uchos, pues algunas acciones suceden en ciudades como Huaraz, Trujillo y hasta Lima, con lo que se introducen en la novela temas como la integración, el centralismo o las migraciones.

Los relatos son sumamente variados y abundantes; y si llegan a parecer hasta cierto punto repetitivos no es por las peripecias –siempre originales y bien contadas– sino por las constantes temáticas y formales ya señaladas. Aunque habría que señalar que lo abundante y torrencioso forman parte de la propuesta narrativa del autor y se anuncia ya desde el título, que bien puede tomarse como una alusión al río Marañón, a lo inevitable y violento del proceso histórico (al final, varios miembros de la familia Ponte se ahogan en el río tratando de rescatar a la revolucionaria Adela) o al discurso inagotable de Zoila, en el que se fusionan, como ya hemos visto, la tradición oral con la literaria. Pero abundantes y excesivas han sido las grandes novelas de todos los tiempos: *El Quijote*, *La guerra y la paz*, *Ulises*, *Cien años de soledad*, etc. Al parecer, la novela es un género literario en el que la perfección formal y la composición armoniosa deben ser trascendidas por el autor para poder expresar su personal visión del mundo y sus obsesiones. *El río que te ha de llevar* es también una gran novela, que comprueba que la narrativa indigenista aún tiene grandes posibilidades para desarrollarse y enriquecerse.

*Magdalena Chocano*, de quien hemos publicado poemas, es también historiadora. Recientemente (Bellaterra Ediciones, 2000) publicó en Barcelona, donde reside, su libro *La fortaleza docta: élite letrada y dominación en México (siglos xvi y xvii)*. El texto de ANÍBAL QUIJANO procede de las notas que llevó al debate sobre cuestiones actuales del conocimiento social al que convocó la Universidad de Duke en noviembre del 2000. GILLES DUPUIS realiza estudios de postdoctorado en la Universidad de Boloña. El ensayo que traducimos de él apareció en el volumen colectivo *Pascal Quignard. La mise en silence* (Champ Vellon, París, 2000). *La No-Personne* es el último libro de MICHEL BRADEAU; apareció en la colección "L'un et l'autre" (Gallimard, 2000). El escritor, periodista y filósofo FERNANDO CARVALLO trabaja en la sección latinoamericana de Radio France International, en París.

*Carlos López DEGREGORI* escribe un libro-galería, aún sin título, al que pertenecen los poemas que aquí damos. De JOSÉ B. ADOLPH aparecerá en breve una nueva novela *La verdad sobre Dios y JBA*. Desde fines de 1970 y en sucesivos tomos, vienen apareciendo los *Pequeños tratados* de PASCAL QUIGNARD. Su última novela, *Terrase a Roma* la publicó Gallimard el año pasado. En nuestro número 29 traducimos de él *La razón*. RODOLFO HÄSLER nació en Cuba pero vive en Barcelona desde su niñez. Sus *Poemas de la rue Zurich* fueron editados en Málaga en el 2000. El poema de JOSÉ ABURTO ZOLEZZI ganó el Premio de Poesía Joven convocado en el Perú por la Editorial Adobe en el 2000. Fuera de unos

versos aparecidos en “un pasquín que sacaba con unos amigos del colegio” –dice– no ha publicado hasta ahora nada.

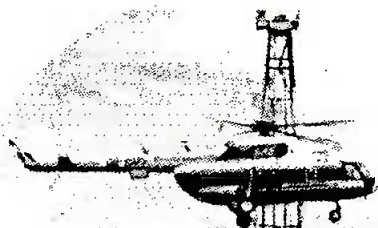
*Esta vez* dedicamos nuestra sección Vuelta a la Otra Margen a traducciones peruanas recientes e inéditas de clásicos latinos. ANA GISPERT SAUCH es profesora universitaria de latín y griego; tiene, completa, una versión al castellano de los poemas de Marcial. JULIO PICASSO, ingeniero agrónomo de profesión y latinista, ha concluido su traducción al español de la obra completa de Virgilio. La editorial Cátedra publicó la que hizo de *El satiricón*, de Petronio. Fruto de las reuniones del Grupo de Lectura Dantis, dirigido por Carlos Gatti, es el texto del profesor universitario JORGE WIESSE, quien pronto dará a la luz su traducción de *Miércoles de ceniza*, de T.S. Eliot. JOSÉ IGNACIO PADILLA es codirector de *more ferarum*, revista que ha decidido abandonar el soporte de papel y publicarse en internet a partir del número que anuncia para junio. JOSÉ QUEZADA MACCHIAVELLO acaba de concluir la investigación y catalogación del archivo musical del Seminario San Antonio Abad del Cusco.

*Colaborador constante* de nuestra revista, AMÉRICO FERRARI prepara un trabajo sobre Martín Adán y sus relaciones con *Amauta* y los otros poetas peruanos de los años 20; lo presentará en el congreso internacional que sobre Adán tendrá lugar en Burdeos, a mediados de mayo. MIGUEL GIUSTI, profesor de filosofía, estuvo a cargo de la edición de las actas del congreso nacional de su especialidad que ha publicado la Pontificia Universidad Católica del Perú con el título *La filosofía del siglo XX: balance y perspectivas* (Lima, 2000). De MANUEL MIGUEL DE PRIEGO apareció hace poco, en las Ediciones del Congreso, *El conde plebeyo. Biografía de Abraham Valdelomar*. MARCEL VELÁSQUEZ CASTRO dirige la revista *Ajos & zafiros* y es coautor del libro *El hechizo de las imágenes* (Lima, 2000). JAVIER ÁGREDA ha publicado en la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* y ejerce la crítica periodística.

*El pintor* ARMANDO WILLIAMS prepara una muestra para fines de octubre en la galería del ICPNA, en Miraflores, y otra bipersonal, con Luisana Gonzales, en la galería ARTCO, en San Isidro.

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: [hlsppen@peru.itete.com.pe](mailto:hlsppen@peru.itete.com.pe)

[www.helisur.com.pe](http://www.helisur.com.pe)

**UNMSM**

Solidez

Experiencia

Recursos

## Experiencia y recursos para el desarrollo.

Nuestra razón de ser a lo largo de todos estos años ha estado en facilitar aquellos recursos que permitan viabilizar grandes, medianos y pequeños proyectos.

A través de nuestros créditos usted podrá adquirir aquello que todavía le falta para potenciar y hacer de su pequeña empresa un gran negocio.

CRÉDITOS COFIDE SOLICÍTELOS A  
TRAVÉS DE LAS INSTITUCIONES DEL  
SISTEMA FINANCIERO.



**COFIDE**

Corporación Financiera de Desarrollo S.A.

Augusto Tamayo 160, San Isidro, Lima 27

Teléfono: 442 2550 Fax: 442 3374

E-mail: [postmaster@cofide.com.pe](mailto:postmaster@cofide.com.pe)

Página web: <http://www.cofide.com.pe>

*30 años*

|                            |
|----------------------------|
| Museos                     |
| Cultura e Investigación    |
| Bibliotecas                |
| Medio Ambiente             |
| Telefónica en la Cultura   |
| Literatura - Publicaciones |
| Actividad Cultural         |
| Arte                       |
| Congresos y Seminarios     |
| Gastronomía                |

**Ahora las principales entidades culturales y educativas del país a tu disposición en un solo portal**

<http://www.perucultural.org.pe>

Archivo General de la Nación - Biblioteca Nacional del Perú - Instituto Nacional de Cultura - Cámara Peruana del Libro - 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 - Proyecto Arqueológico Sipán - Revista Hueso Húmero - Terra Incognita - Archivo Courret - Centro Cultural de España - Archivo Histórico del M.N.A.A.H.P. - Textiles Precolombinos del M.N.A.A.H.P. - Iniciativa HímalAndes - Museo de Sitio de Puruchuco - Revista Gastronómica: Entremeses - Revista Ajos y Zafiros - Revista Andina - Revista Umbral - Instituto Cultural Peruano Norteamericano - ICOM Consejo Internacional de Museos - Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar - Terapias de Arte - Centro de la Fotografía - Consejo Nacional de Danza - Genealogía Peruana - Radio SolArmonía - Mujeres y Hombres en el Siglo XXI - Mujeres y Género en la Historia del Perú - Billy Hare - Sérvulo Gutiérrez - Vinatea Reynoso - Elena Izcue - Patronato de Telefónica - Restauración de la Catedral del Cusco - Concurso de Artes Plásticas - Museo de la Compañía de Bomberos Italia N° 5 - Museo de Arqueología y Antropología de la UNMSM - Museo de Sitio de Pachacamac - Huaca Pucllana - INC Departamental Piura - Escuela Superior Antonio Ruiz de Montoya - Tilsa Tsuchiya - Buque Museo Yavari - Patronato de Lampa - Federación Peruana de Ajedrez - Los Incas.

Noticias - Enlaces de interés - Temas de debate - Concursos - Corcho Libre - Calendario Festivo del Perú - Agenda Cultural - Exposiciones Virtuales - Plugins y navegadores - Envía esta página - Fondos de pantalla y cursores.

Promovido y mantenido por la Fundar

U.N.M.S.M. BIBLIOTECA CENTRAL



000000302642